



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro-Junho 2020

53

Dossiê
Cinema brasileiro contemporâneo:
política, estética e invenção (I)

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro-Junho 2020

53

Significação: Revista de Cultura Audiovisual é uma revista acadêmica voltada ao público de pesquisadores de Cinema e Audiovisual. Sua criação data de 1974, sendo publicada pelo Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, com subsídios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauã. Tinha por subtítulo “revista brasileira de semiótica”. A partir do número 13 fez parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, sendo publicada com apoio da Universidade Tuiuti (PR). Em 2007, em seu número 27, tem o subtítulo mudado para “Revista de Cultura Audiovisual”. Do número 31 em diante passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. As edições de número 25 a 32 contaram com apoio do Cinusp “Paulo Emílio”, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo. Em 2011 deixou de ser impressa, sendo veiculada apenas on-line. Integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

Site

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

E-mail

significacao@usp.br

Significação Janeiro-Junho 2020

Foto da capa

Fotograma de *Noir blue* (2018), de Ana Pi.

Bases de dados

Confibercom
Diadorim
DOAJ
Latindex
Latinrev
Portal Capes de Periódicos
Portal SEER
Portal de Revistas da Universidade de São Paulo
Redib
Scholar Google

Editores

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo
eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo
irenear@usp.br

Conselho Editorial

Ana Laura Lusnich
Universidade de Buenos Aires,
Argentina

Danielle Crepaldi Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Eduardo Peñuela Cañizal
in memoriam
Universidade de São Paulo, Brasil

Jaqueline Esther Schiavoni
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Brasil

Margarida Maria Adamatti
Universidade Federal de São Carlos,
Brasil

Reinaldo Cardenuto Filho
Universidade Federal Fluminense,
Brasil

Universidade de São Paulo

Vahan Agopyan
Reitor

Antonio Carlos Hernandez
Vice-Reitor

Escola de Comunicações e Artes

Eduardo Henrique Soares Monteiro
Diretor

Brasilina Passarelli
Vice-Diretora

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Eduardo Vicente
Coordenador

Atílio Avancini
Vice-Coordenador

Revisão de textos
Guilherme Alarsa e
Lucas Giron | Tikinet

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação

Pâmela Silva e
Ronaldo Chagas | Tikinet

Estagiário

André Paris
Universidade de São Paulo

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Alfredo Suppia, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Ana Laura Lusnich, Universidade de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

André Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Angela Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Antonio Carlos Amancio da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Arlindo Machado, Universidade de São Paulo, Brasil

Arthur Autran, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Bruno Souza Leal, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Carolina Amaral de Aguiar, Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Cecília Antakly Mello, Universidade de São Paulo, Brasil

César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cláudio Rodrigues Coração, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Consuelo Lins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniela Giovana Siqueira, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Brasil

Denise Tavares da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Denize Araújo, Universidade Tuiuti, Brasil

Eduardo Russo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil

Esther Império Hamburger, Universidade de São Paulo, Brasil

Etienne Samain, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Fábio Raddi Uchôa, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Geraldo Carlos do Nascimento, Universidade Paulista, Brasil

Gustavo Souza, Universidade Paulista, Brasil

Ignacio Del Valle Dávila, Universidade Federal da Integração Latino-americana, Brasil

Izabel de Fátima Cruz Melo, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil

João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

José Luiz Aidar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

José Mariano Klautau de Araújo Filho, Universidade da Amazônia, Brasil

Laan Mendes de Barros, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Brasil

Laura Loguercio Canepa, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Lúcia Ramos Monteiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Alberto Rocha Melo, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Luiz Carlos Oliveira Júnior, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Marcus Freire, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Palma Mungioli, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Dora Genis Mourão, Universidade de São Paulo, Brasil

Mariana Baltar, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Mariana Martins Villaça, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Mariana Souto, Universidade de Brasília, Brasil

Marina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maurício Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil

Mauro Wilton de Sousa, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Rebecca Ferrari Nunes, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Muniz Sodré Cabral, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nina Velasco e Cruz, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Norval Baitello, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Osmar Gonçalves dos Reis Filho, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Pedro Maciel Guimarães, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Pedro Plaza Pinto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rafael de Luna Freire, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosane Kaminski, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rose de Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Samuel Paiva, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Sávio Luis Stoco, Universidade Federal do Pará, Brasil

Suzana Kilpp, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Vera França, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Vicente Sánchez-Biosca, Universidade de Valência, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro-Junho 2020

53



Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Significação: Revista de Cultura Audiovisual / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - n.1 (1974) -- São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 1974-

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

Semestral – primeiro semestre de 2020
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

I. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais II. Revista de Cultura Audiovisual.



Sumário

//////
pág. 12

Apresentação

//////////
pág. 21

DOSSIÊ

Encruzilhadas, andarilhos, aprendizes:
sobre três filmes-performance

André Brasil

//////////
pág. 48

Riscos visíveis e invisíveis em um cinema
brasileiro de levantes

Ana Caroline de Almeida

//////////
pág. 70

Relações de classe em documentários brasileiros
contemporâneos

Mariana Souto

//////////
pág. 90

Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em *Arábia*

Luís Flores

//////////
pág. 110

Cosmopoéticas do espectador selvagem

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

//////////
pág. 130

Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no
cinema contemporâneo

Fábio Allan Mendes Ramalho

//////////
pág. 147

A política das emoções: o público e o privado em
Porta dos Fundos

Guilherme Fumeo Almeida, Rafael Hoff

ARTIGOS

//////////
pág. 162

Então ela é escrava? *Escrava Isaura*, história e
identidade nacional

Paula Halperin

- ////////////////////
pág. 184 : Vídeo amador, impacto público e novos regimes de
visibilidade: o acontecimento da Favela Naval (1997)
Felipe da Silva Polydoro
- ////////////////////
pág. 202 "Eu quis comer você": fantasia roqueira num programa
televisivo infantil
Thiago Soares, Caroline Govari Nunes
- ////////////////////
pág. 223 Nem lá, nem cá. Lugar e trabalho de memória(s) em
Récits d'Ellis Island
Henri Pierre Arraes Gervaiseau
- ////////////////////
pág. 243 *Câncer* como Manifestação Ambiental
Theo Costa Duarte
- ////////////////////
pág. 265 Kleber Mendonça e a ciranda de todos nós:
configurações espaciais e resistência
Genilda Azerêdo
- /////////
pág. 278 O fogo de palha de 1968 – o ponto de vista da montagem em
No intenso agora
Ana Paula Sá e Souza Pacheco
- ////////////////////
pág. 297 A fotografia e seus duplos: mulheres invisíveis e
retratos impossíveis
Maurício Lissovsky
- RESENHAS**
- ////////////////////
pág. 323 *Teoria e prática de um cinema junto ao povo* de
Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau
Fabián Núñez
- ////////////////////
pág. 330 Documentário argentino em *Revolución y democracia*,
de Javier Campo
Carolina Amaral de Aguiar
- ////////////////////
pág. 337 *A hora dos fornos*, cinquenta anos depois:
uma trilha de fogo para o cinema político
Mônica Cristina Araujo Lima Horta



Contents

/////////
page 12

Presentation

//////////
page 21

DOSSIER

Crossroads, walkers, apprentices: on three performance-films
André Brasil

//////////
page 48

Visible and invisible scratches in a Brazilian
cinema of uprisings
Ana Caroline de Almeida

//////////
page 70

Class relations in contemporary Brazilian documentaries
Mariana Souto

//////////
page 90

One thousand and one nights in the industrial town:
realism in *Araby*
Luís Flores

//////////
page 110

Cosmopoetics of the savage spectator
Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

//////////
page 130

Audiovisual repertoires and media imagination in
contemporary cinema
Fábio Allan Mendes Ramalho

//////////
page 147

The politics of emotions: the public and the private in
Porta dos Fundos
Guilherme Fumeo Almeida, Rafael Hoff

ARTICLES

//////////
page 162

Então ela é escrava? Escrava Isaura, history and
national identity
Paula Halperin

- ////////////////////
page 184 : Amateur video, public impact and new visibility regimes:
the event of Favela Naval
Felipe da Silva Polydoro
- ////////////////////
page 202 : I wanted to eat you”: rock star fantasy in a children’s TV show
Thiago Soares, Caroline Govari Nunes
- ////////////////////
page 223 : Neither here nor there. Site and work of memory in
Récits d’Ellis Island
Henri Pierre Arraes Gervaiseau
- ////////////////////
page 243 : *Câncer* as Environmental Manifestation
Theo Costa Duarte
- ////////////////////
page 265 : Kleber Mendonça and everybody’s “ciranda”:
spatial configurations and resistance
Genilda Azerêdo
- /////////
page 278 : 1968 as a flash in the pan: the point of view of the montage
(In the intense now, by João Moreira Salles)
Ana Paula Sá e Souza Pacheco
- ////////////////////
page 297 : Photography and its doubles: invisible women,
hidden things and impossible pictures
Maurício Lissovksy
- REVIEWS**
- ////////////////////
page 323 : *Teoria e prática de um cinema junto ao povo*,
by Jorge Sanjinés and Grupo Ukamau
Fabián Núñez
- ////////////////////
page 330 : Argentine documentary on *Revolución y democracia*,
by Javier Campo
Carolina Amaral de Aguiar
- ////////////////////
page 337 : *The hour of the furnaces*, fifty years later:
a trail of fire for political cinema
Mônica Cristina Araujo Lima Horta



Apresentação

Carla Maia¹

Eduardo Victorio Morettin²

Patricia Furtado Mendes Machado³

Reinaldo Cardenuto⁴

A quinquagésima terceira edição de *Significação: revista de cultura audiovisual* está estruturada em três seções: “Dossiê”, organizada por Carla Maia, Patricia Furtado Mendes Machado e Reinaldo Cardenuto Filho, dedicado a pensar o cinema brasileiro contemporâneo; “Artigos”, com publicações centradas na discussão do cinema e da televisão; e “Resenhas”. A seguir, convidamos os leitores a percorrer a apresentação de suas seções.

Dossiê “Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção”⁵

Os primeiros passos para a organização do dossiê “Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção” começaram a ser dados em janeiro de 2018, durante a realização da 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Àquela altura, sob impacto da ocupação antidemocrática

¹ Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, é Diretora de ensino, pesquisa e extensão do Centro Universitário Una nos seguintes temas: fotografia, cinema brasileiro, documentário, feminismo, teorias da imagem. E-mail: kkmaia@gmail.com

² Professor de História do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e coeditor de *Significação: revista de cultura audiovisual*. E-mail: significacao@usp.br

³ Doutora em Comunicação Social pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), com doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É professora do curso de Comunicação Social – Cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com

⁴ Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Além de artigos publicados em revistas científicas da área, é documentarista, sendo o seu mais recente trabalho *Entre imagens (intervalos)* (2016), premiado como melhor curta-metragem no VII Festival Internacional Cinema de Fronteira. E-mail: reicar@uol.com.br

⁵ Texto escrito por Carla Maia, Patrícia Furtado Machado e Reinaldo Cardenuto Filho.



do poder pela direita, inúmeros filmes exibidos no festival de Tiradentes emergiam como atos de resistência e de leitura crítica às (de)formações autoritárias da sociedade brasileira. Renovando um dos compromissos que se encontra na essência do campo artístico, a contestação múltipla às injustiças sociais, curtas e longas-metragens como *Calma*, de Rafael Simões, *Lembro mais dos corvos*, de Gustavo Vinagre, e *Baixo centro*, de Ewerton Belico e Samuel Marotta, implodiam estéticas convencionais em meio à rebeldia contra as estruturas conservadoras de poder e de existência. Diante da rápida resposta oferecida pelo cinema às agruras do tempo presente, às violências de classe, de identidade e de gênero que povoam o cotidiano opressivo do país, nasceria o desejo de construir um espaço de debate no qual fosse possível mapear forças de resistência política existentes na produção fílmica contemporânea.

O resultado de tal estímulo, desencadeado pela rebeldia presente nas telas, foi a organização de um Seminário Temático que ocorreu, entre 2018 e 2019, em dois congressos da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Sob um contexto ainda mais autoritário, de corrosão acentuada da democracia brasileira em decorrência da ascensão de um projeto político de extrema-direita, as duas edições do ST reuniram mais de trinta participantes, de mestrandos a doutores, cujas pesquisas voltavam-se para o estudo de filmes brasileiros atravessados por dimensões estéticas plurais de contestação. Ainda que houvesse um clima de colapso no ar, com o encontro de 2018 coincidindo com a eleição de Jair Bolsonaro à Presidência, o saldo foi animador do ponto de vista intelectual e afetivo. Para além do levantamento de novas pesquisas, indício de um crescente interesse do meio acadêmico pelo cinema brasileiro contemporâneo, o Seminário Temático acabou se convertendo em um importante espaço de acolhimento para aqueles que acompanhavam, com espanto redobrado, o avanço do conservadorismo no país. Um trânsito constante entre trabalho acadêmico e realidade social, entre debate intelectual e vida, foi o ponto central para quem esteve envolvido com os encontros: estudar a cinematografia do tempo presente, sobretudo aquela de contestação, implica lidar, numa tensão permanente, com o próprio estar no mundo, com a condição autoritária que nos cerca diariamente. O dossiê “Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção”, passo seguinte à realização do ST, nasce dos diversos atravessamentos aqui apontados: das telas incendiárias do



cinema atual, dos desejos de mapear pesquisas, dos afetos necessários para manter a cabeça erguida em tempos sombrios.

Os textos que compõem este dossiê, cuja primeira parte está sendo publicada no atual número da *Significação*, resultam das discussões realizadas no ST e de uma chamada pública promovida pela revista⁶. O que se revela como traço comum dos artigos é a pluralidade de perspectivas metodológicas e abordagens conceituais e analíticas de um cinema inovador e diversificado. A maioria dos filmes analisados neste primeiro volume do dossiê toca em feridas históricas quando confrontam os discursos hegemônicos e tornam visíveis as lutas de índios, negros, mulheres, LGBTQ e moradores de periferia. O passado comparece para ser reconhecido, suas táticas identificadas e a memória reelaborada. As novas narrativas revelam um presente carregado de tensões, disputas e insurgências contra a violência, a opressão e o autoritarismo. As minorias ganham protagonismo em frente e atrás das câmeras e pautam debates que mobilizam os festivais, a academia e a sociedade. Os filmes chamam a atenção para os corpos que performam, se deslocam, movimentam, resistem e anunciam que a violência sofrida não será mais tolerada, que novos espaços serão ocupados. É assim que novas trajetórias são traçadas transformando com elas a própria configuração do cinema brasileiro.

É sobre corpos que retomam a história da diáspora negra no presente da ação performática que o artigo de abertura do dossiê vai se debruçar. Em “Encruzilhadas, andarilhos, aprendizes: sobre três filmes-performances”, André Brasil pensa o corpo performance como o lugar de uma dialética tensa entre a escravização e a resistência nos filmes *Ungüento*, de Dalton Paula, *Árvore do esquecimento*, de Paulo Nazareth e *Noirblue*, de Ana Pi. O capitalismo e a colonização são compreendidos como um “sistema feiticeiro sem feiticeiros” e, cada qual à sua maneira, os três trabalhos são vistos como operações de contrafeitiçaria. As performances presentes nas imagens e sons convocam saberes – gestos, práticas, protocolos – que se ligam a ritos ancestrais. A ancestralidade, convocada pelos filmes, é pensada como ato de poder e cura.

⁶ Em virtude do grande número de submissões para esta chamada e do volume de textos aprovados, decidimos pela publicação deste dossiê em duas partes. A próxima integrará a edição 54, referente aos meses de julho e dezembro deste ano (Nota do Editor).



No artigo “Riscos visíveis e invisíveis em um cinema brasileiro de levantes”, de Ana Caroline de Almeida, o cinema é convocado como força de insurgência. O gesto da pesquisadora é reunir sequências de filmes brasileiros recentes a partir de uma semelhança identificada nas imagens: a insubordinação silenciosa do olhar. O desconforto provocado pelo capitalismo, pelo crescimento desordenado das cidades, pela exclusão e pelo abandono são percebidos em determinadas imagens a partir de um olhar atento e inconformado. Inspirada no método do historiador da arte Aby Warburg, a autora reúne, em uma prancha, essas imagens que seriam atraídas para o mesmo campo magnético, acionando, na exibição simultânea dos filmes, a energia de um levante.

Como os dois textos anteriores, que evidenciam insubordinações e práticas criativas comuns no cinema brasileiro contemporâneo, Mariana Souto também parte de um conjunto de curtas e longas-metragens para investigar uma tendência existente no campo do documentário recente, aquela na qual o trabalho doméstico, tornando-se interesse do cineasta, desloca-se para o centro do processo fílmico. Concentrando-se no estudo de três filmes – *Santiago*, de João Moreira Salles, *Babás*, de Consuelo Lins, e *Doméstica*, de Gabriel Mascaro –, o artigo “Relações de poder em casa e em cena: questões de classe em documentários brasileiros contemporâneos” busca desnudar criticamente um denominador comum existente em produção tão variada. Sem esquecer as especificidades formais das obras, oferecendo espaço de reflexão para cada uma, Souto analisa uma profunda contradição política que as percorre: ainda que defendam uma compensação histórica referente à invisibilidade social sofrida por empregadas e empregados domésticos, em tais documentários, realizados por patrões, permanecem instâncias de dominação referentes às distâncias entre classes sociais.

Diferentemente dos artigos até aqui comentados, que desdobram questões presentes em um conjunto de filmes contemporâneos, o texto de Luís Flores concentra-se no estudo de um único longa-metragem: *Arábia*, realizado por Affonso Uchoa e João Dumans. Ainda que atente para os diálogos que tal obra estabelece com a herança moderna da cinematografia brasileira, sobretudo o movimento do Cinema Novo, o artigo “Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em *Arábia*” desvia-se das reflexões comumente



realizadas em torno do filme para pensar seus possíveis vínculos com outras tradições intelectuais e cinematográficas na chave realista. Com uma disposição analítica para além do senso comum, assumindo os riscos do deslocamento, Luís Flores tece uma rede de relações, uma constelação possível, entre o longa-metragem de Uchoa e Dumans, Andre Bazin e cineastas diversos como John Ford e John Huston.

Dando sequência ao gesto de confrontar as imagens do cinema brasileiro contemporâneo ao vasto extracampo que as ronda – a ancestralidade (Brasil), o levante (Almeida), o abismo social (Souto) ou mesmo o próprio referencial inventivo do cinema com seu potencial de renovação (Flores) – o texto de Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro, “Cosmopoéticas do espectador selvagem” evoca a figura do espectador indígena como operador analítico. Nas análises das obras *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci, *Corumbiara*, de Vincent Carelli, e *Taego ãwa*, de Henrique e Marcela Borela, o autor busca evidenciar como os modos de vida ameaçados pelo genocídio ganham visibilidade a partir da evocação e da inscrição, no corpo do filme, de um outro olhar, ou do olhar do outro, que tensiona, estrutura e media o gesto de reconstituição da memória e da história dos povos indígenas. O “espectador selvagem” emerge enquanto figura retórica em operações diversas e não-totalizantes. Da intrincada teia de modos de ver e ouvir agenciados nas obras, da proposta identificada nos filmes de reconstruir o passado e apontar para a “imprevisibilidade abismal do futuro”, resulta uma “cosmopoética” que investe na opacidade e na alteridade, e assim funda o mundo comum – comum que, sabemos, pressupõe a partilha e reinventa, sem cessar, a política.

O interesse por formas de espectadorialidade divergentes do padrão branco, masculino, de elite e heteronormativo surge renovado no texto de Fábio Allan Mendes Ramalho, “Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no cinema contemporâneo”, dedicado à análise de filmes como *Batguano* de Tavinho Teixeira, *Nova Dubai* de Gustavo Vinagre e *Estudo em vermelho* de Chico Lacerda. O autor estuda os diversos repertórios mobilizados pelos realizadores para retratar experiências vinculadas à comunidade LGBTQ, com foco nas operações disponibilizadas pelos meios digitais. A apropriação de linguagens como a da televisão e da internet é uma dessas operações que, de acordo com o autor, potencializa a expressão de sensibilidades próprias dos sujeitos *queer*. Tal processo marcado pela heterogeneidade e pela reapropriação traduz formalmente difíceis



contradições e dilemas experienciados por essa comunidade, em que o prazer não raro está relacionado à impossibilidade e ao conflito. O digital, assim, abre caminhos promissores para o cinema que se quer inventivo e contra-hegemônico, expandindo as possibilidades de reinvenção constitutivas e decisivas para a afirmação de modos de vida dissonantes ou desviantes.

Ainda no “rastros digital” de outros produtos audiovisuais e plataformas midiáticas, Guilherme Fumeo Almeida e Rafael Hoff propõem, no artigo que encerra o dossiê “A política das emoções: o público e o privado em Porta dos Fundos”, observar modos de encenação de figuras públicas nas esquetes humorísticas do canal vinculado no *YouTube*. Interessa aos autores investigar a maneira como tais modos evidenciam deslizamentos entre o público e o privado bastante sintomáticos de nosso tempo, marcado pelo desencantamento e pelo descrédito da atividade política performada pelos líderes e representantes em instituições e esferas de poder. Diante desse desencantamento, explicam os autores, o humor e a derrisão comparecem como “olhar vigilante” e catártico, traduzindo as angústias dos oprimidos e convidando todos “a rir do trágico e inexorável caos da vida”.

Quando iniciamos os trabalhos envolvidos na organização do presente dossiê, jamais imaginávamos a dimensão que esse sentido trágico e caótico da vida tomaria, exigindo de todos nós medidas de isolamento social para conter os avanços de uma pandemia global. Quase nada sabemos sobre o cenário que aos poucos se descortina, mas já entendemos, não sem perplexidade e temor, que o mundo tal qual o conhecíamos já não mais existe. O mundo que virá após essa experiência inédita de suspensão e reinvenção das formas de sociabilidade permanece incógnito, insondável, mas já deixa pistas de que se trata, para retomar as palavras de André Brasil, de um mundo “desencantado” e “desconfiado”. A releitura dos textos do dossiê nos indica quão férteis são as ideias neles expostas. Afirmamos isso porque, mesmo tendo sido escritos bem antes da pandemia, os textos atualizam-se, antecipam respostas para as incertezas do momento presente. Quando lemos Marcelo Ribeiro escrever sobre a “imprevisibilidade abismal do futuro”, ou Ana Caroline Almeida dizer que é preciso organizar nosso pessimismo, ou ainda André Brasil atentar para a dimensão de cura da palavra de nossos ancestrais, todas essas ideias – gestadas nos filmes, com os filmes



– parecem lançar lampejos de compreensão para o que estamos vivendo. Conclui-se que esses textos resultam de um esforço coletivo de pensar e refletir sobre os modos de reinventar nossas formas de vida - compromisso que adquire, em tempos de isolamento e insegurança, caráter de urgência.

Seções “Artigos” e “Resenhas”⁷

A seção “Artigos”, como de costume, traz uma série de trabalhos que se debruçam sobre diferentes formas de manifestação da cultura audiovisual, abordadas de forma interdisciplinar, com forte valorização da pesquisa histórica e da análise fílmica.

Três artigos tratam de produtos veiculados pela televisão. O primeiro deles, “Então ela é escrava? *Escrava Isaura*, popular history and national identity”, de Paula Halperin, constitui um estudo aprofundado de uma das novelas mais populares do Brasil nos anos 1970: *Escrava Isaura*, exibida pela Rede Globo entre os anos 1976 e 1977. Articulando história e ficção para abordar a representação da escravidão e das relações raciais à época, a autora discute a identidade social idealizada por esta produção televisiva em tempos marcados pela ditadura no país. Felipe da Silva Polydoro, em “Vídeo amador, impacto público e novos regimes de visibilidade: o acontecimento de Favela Naval (1997)”, examina as questões estéticas implicadas na filmagem amadora na imensa repercussão que a emissão deste vídeo pelo Jornal Nacional. Por fim, Thiago Soares e Caroline Govari Nunes, com “‘Eu quis comer você’: fantasia roqueira num programa televisivo infantil”, nos proporcionam, a partir do encontro entre a banda Os Cascavelletes e a apresentadora Angélica no Clube da Criança na antiga TV Manchete, um estudo sobre as potencialidades dos estudos de performance para pensar este tipo de produção.

Quatro artigos se dedicam aos estudos de cinema. Henri Pierre Arraes Gervaiseau, em “Nem lá, nem cá. Lugar e trabalho de memória(s) em *Récits d’Ellis Island*”, mostra as estratégias empregadas pelo documentário, realizado entre 1978 e 1980 pelo cineasta Robert Bober e pelo escritor Georges Perec, para representar como lugar de memória este espaço dedicado a receber nos séculos XIX e XX os imigrantes que chegavam aos Estados Unidos.

⁷ Escrito por Eduardo Morettin.



Theo Costa Duarte, com “*Câncer* como manifestação ambiental”, se ocupa do filme de Glauber Rocha, rodado em 1968, aproximando-o dos trabalhos de Hélio Oiticica e Rogério Duarte, valorizando como dados expressivos pontos em comum, como “a participação coletiva e a improvisação dos participantes têm papel preponderante”. Genilda Azerêdo, em “Kleber Mendonça e a ciranda de todos nós: configurações espaciais e resistência”, destaca nos filmes *Recife Frio*, *O som ao redor* e *Aquarius* a questão espacial, partindo “da premissa que os conflitos vivenciados pelos personagens são indissociáveis dos espaços que habitam e por onde (não) circulam”. Por último, Ana Paula Sá e Souza Pacheco, em “O fogo de palha de 1968 – o ponto de vista da montagem em *No intenso agora*”, analisa o documentário de 2017 de João Moreira Salles, valorizando sua interlocução com os protestos de junho de 2013.

Maurício Lissovsky, reconhecido especialista nos estudos da fotografia, encerra esta edição de *Significação*. Seu artigo, “A fotografia e seus duplos: mulheres invisíveis, coisas ocultas e retratos impossíveis”, historia a trajetória de mulheres fotógrafas em suas diversas formas de expressão (fotografias de família, “espirituais” e científicas, dentre outras) inserindo-as nos debates vinculados à cultura visual da modernidade, como “as fronteiras entre público e privado, visível e invisível, revelado e oculto estão sendo borradas ou rapidamente modificadas”. Neste percurso, distintos contextos são mobilizados (Peru, Brasil, Europa nos anos 1920 e 1930 etc.), revelando da parte do autor extenso conhecimento sobre a história da fotografia. Se há o vôo panorâmico, somos convidados a mergulhar nas imagens em movimento em que a teoria ganha concretude a partir do exame das fotografias ao mesmo tempo em que elas nos ajudam a pensar os problemas teóricos discutidos.

A seção “Resenhas” traz três contribuições ao debate sobre livros recentemente lançados. Fabián Núñez, em “*Teoria e prática de um cinema junto ao povo* de Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau”, aborda o lançamento no Brasil deste trabalho originalmente publicado há mais de quarenta anos no México, recuperando as discussões estéticas e teóricas de diretor e grupo que foram importantes para o *Nuevo Cine Latinoamericano*. Carolina Amaral de Aguiar, com “Documentário argentino em *Revolución y democracia*, de Javier Campo”, discorre sobre a reflexão proposta pelo autor a respeito do exílio cinematográfico argentino, fenômeno pouco pesquisado,



a partir dos documentários políticos realizados fora do país durante a ditadura militar daquele país. Mônica Cristina Araujo Lima Horta, em “A hora dos fornos, cinquenta anos depois: uma trilha de fogo para o cinema política”, resenha o livro *A trail of fire for political cinema: the hour of the furnaces fifty years later* (*Uma trilha de fogo para o cinema político: a hora dos fornos cinquenta anos depois*), organizado por Javier Campo e Humberto Pérez-Blanco e publicado em 2018 com o intuito de celebrar, em tom crítico, o filme *A hora dos fornos* (1968), realizado pelo grupo argentino *Cine Liberación*, sob direção de Fernando Solanas e Octavio Getino.

Com isso, encerramos a apresentação desta edição, valorizando em cada contribuição a perspectiva original, o olhar atento ao contemporâneo, os diferentes caminhos trazidos pelo enfrentamento estético dos produtos audiovisuais. A erudição, articulada ao tom ensaístico, constitui a marca de discussões muito ricas, arraigadas em uma tradição da qual *Significação* participa com orgulho. Assim, esperamos que esse número contribua para o adensamento dos estudos no campo da cultura audiovisual.

Boa leitura!



**Encruzilhadas,
andariços, aprendizes:
sobre três
filmes-performance**
*Crossroads, walkers,
apprentices: on three
performance-films*



André Brasil¹

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, onde integra o corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação. Coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, junto ao qual desenvolve os projetos “Cosmopolítica e cinemas contracoloniais” (Bolsa de Produtividade em Pesquisa, CNPq) e “Cosmopolítica e cinema ameríndio: ver e pensar juntos as imagens” (Edital Universal, CNPq). É um dos editores da Revista Devires – Cinema e Humanidades, compõe o Núcleo de Antropologia Visual (NAV) e a Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFMG. E-mail: agbrasil@uol.com.br

Este artigo é, em grande medida, debitário de discussões junto ao Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (UFMG) e ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem (XXVIII Encontro Anual da Compós). Agradeço ainda às leituras generosas de Ana Siqueira, Amaranta Cesar, Cláudia Mesquita, Fábio Rodrigues e Tatiana Costa.

Resumo: Tendo como ponto de partida a hipótese de Pignarre e Stengers em torno da *feitiçaria capitalista*, o artigo aproxima três filmes-performance – *Ungüento*, de Dalton Paula, *Árvore do esquecimento*, de Paulo Nazareth e *Noirblue*, de Ana Pi – para pensá-los como críticas contracoloniais, elaborações da história da diáspora negra por meio do corpo. Se o capitalismo e a colonização que lhe é indissociável configuram um “sistema feiteiro sem feiticeiros”, cada qual à sua maneira, os três trabalhos podem ser vistos como operações de contrafeitiçaria, intervenções no tempo, com o tempo.

Palavras-chave: feitiçaria capitalista; contrafeitiço; performance; *Ungüento*; *Árvore do Esquecimento*; *Noirblue*.

Abstract: Starting from the hypothesis of Pignarre and Stengers about capitalist sorcery, this article considers three performance-films – *Ungüento* by Dalton Paula, *Árvore do esquecimento* by Paulo Nazareth, and *Noirblue* by Ana Pi – to understand them as counter-colonial critiques, elaborations of the history of the African Diaspora by using the body. If capitalism – and colonization, which cannot be separated from it – constitutes a “sorcery system without sorcerers”, the three works can be seen as counter-spells, interventions within time and with time.

Keywords: capitalism sorcery; counter-spell; performance; *Ungüento*; *Árvore do Esquecimento*; *Noirblue*.

Ancestral

é quem
vive no meio

do tempo
sem tempo:

é quem veio
e já foi

e é também
quem

ainda não
veio

(Ricardo Aleixo)

Dalton Paula caminha pelas ruas de Lençóis (BA), sem camisa, pilão, duas garrafas de cachaça e um ramo de Guiné às mãos. É manhãzinha, os primeiros turistas aparecem e o comércio começa a abrir suas portas. O artista assenta-se na rua de pedra, recostado ao meio fio e inicia diligentemente a preparação do unguento (garrafada, na expressão popular), como mostra a Figura 1. Em planos fixos de longa duração, a câmera o acompanha em seu rito solitário: de início, ele venda os próprios olhos. Depois, o artista parece evocar a proteção de Exu ao fazer uma breve oferenda, respingando um pouco de cachaça em torno de si. Começa então a pillar a Guiné, planta também chamada de *Amansa senhor*, já que doses da erva eram ministradas nas bebidas da casa grande, gerando um envenenamento lento e silencioso que gerava distúrbios mentais, mal-estar, inanição e até a morte dos senhores¹. Ouvimos algumas perguntas e comentários vindos do extracampo, acusando a presença da câmera e da equipe de filmagem em uma ação performática que abre ali, entre o trânsito dos carros e o comércio da cidade turística, um tempo e um espaço próprios.

O artista prossegue com sua performance, *Ungüento* (2015)²: inesperadamente, mas sem muito alarde, ele quebra uma das garrafas de cachaça,

¹ O pesquisador e curador Hélio Menezes Neto comentou a performance de Dalton Paula em sua participação na mesa “Arte contemporânea, performance e religiões afro-brasileiras” do VII Colóquio Cinema, Estética e Política, promovido, em novembro de 2018, pelo grupo de pesquisa “Poéticas da Experiência” e o “forumdoc.bh” – Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Devo a Menezes Neto várias sugestões acerca de *Ungüento*, entre elas, a da relação entre a aproximação de Gilvan e a chegada de Exu. A presença de elementos relacionados ao orixá – a cachaça, a erva e a rua – já era mencionada em Menezes (2018).

² A performance *Ungüento*, de Dalton Paula, foi apresentada na III Mola – Mostra Osso Latino-americana de Performances Urbanas, em Lençóis (BA), em março de 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2CdRHtS>. Acesso em: 1 nov. 2019.

reúne os cacos espalhados em torno e mistura-os à planta macerada, continuando, não sem dificuldade, a pilar os ingredientes, conforme Figura 2. Do extracampo, surge então um companheiro, copo de plástico à mão, interessado em uma ou outra dose da 51 que viu ao lado do artista (Figura 3). Ele chega de mansinho e se ajeita nas bordas do quadro, ao que alguém que não vemos brinca: “É pra beber não, Gilvan, sai daí!”. Depois, este, que poderia ser o próprio Exu incorporado, atraído pela cachaça e pelo ritual, aproxima-se e se serve da bebida, não se esquivando de ajudar, solicitamente, o artista – de olhos vendados – em sua tarefa.

A mistura de cachaça, Guiné e vidro é então despejada no interior de uma garrafa e deixada ali, no local da performance. Dalton Paula sai por um lado e Gilvan pelo outro, levando consigo o que restou da 51. A câmera enquadra a garrafada na rua, em frente à porta entreaberta, como se a estivesse oferecendo aos espectadores.



Figuras 1, 2 e 3: Passagens de *Ungüento* (2015).

Se, na performance de Dalton Paula, o corpo está “assentado”, concentrado, no gesto de pilar a planta, em *L'arbre d'oublier* (*A árvore do esquecimento*, 2013)³, Paulo Nazareth caminha, circula a árvore numa praça aparentemente pacata de Uidá, no Benin. Ele o faz, contudo, ao revés (Figura 4). O círculo será, em certo sentido, traço comum a ambas as performances, dado o gesto circular com que Dalton Paula espalha a cachaça em torno de si: com isso, ele circunscreve um espaço de proteção e, ao mesmo tempo, de passagem.

A performance de Nazareth é realizada pela primeira vez na cidade que ficou tristemente marcada por ter abrigado um dos principais portos de tráfico de escravizados da África. Uma praça, a estátua do famigerado Chachá, Francisco Félix de Souza, influente traficante negreiro da África Ocidental, e uma árvore coberta de bandeiras: sozinho, aparentemente sem qualquer público, Paulo Nazareth contorna a árvore com 437 voltas reversas⁴.

A ação do artista faz referência à chamada *Árvore do Esquecimento*, o Baobá em torno do qual escravizados eram obrigados a dar voltas (9, os homens e 7, as mulheres), o que os faria esquecer seu passado, seu nome, sua família e sua terra antes de embarcarem rumo ao exílio forçado. Se lá as voltas em torno da árvore visavam produzir o esquecimento do passado individual e coletivo – como se desse esquecimento pudesse se fundar, ao modo de uma tábula rasa, o futuro da escravidão noutra país –, agora, na performance de Paulo Nazareth, trata-se de desfazer o rito, nos demandando lembrar tanto da ancestralidade negra quanto do gesto opressor e violento que seu apagamento visava produzir. Volta reversa que nos solicita *não esquecer o esquecimento*: des-esquecer; lembrar o esquecimento a que foram forçados os negros sequestrados; lembrar, por fim, que o trabalho do esquecimento – um deliberado apagamento – permanece operando no presente.

Um momento de *Árvore do esquecimento* nos chama a atenção (já que guarda semelhanças com a visita vinda do extracampo em *Ungüento*): próximo à volta de número 133, uma mulher, cuja presença parcialmente fora de campo nos passava

³ O filme-performance *Árvore do esquecimento*, de Paulo Nazareth, faz parte do projeto *Cadernos de África*, que conta com um blog, diário de viagens a Zâmbia, Zimbábue, Namíbia, Botswana, Moçambique, Nigéria, Benin, Quênia, Paraguai, Argentina, além de cidades brasileiras. Disponível em: <https://bit.ly/32eKfcz>. Acesso em: 1 nov. 2019. Os filmes estão disponíveis em: <https://bit.ly/2PRNnZg>. Acesso em: 1 nov. 2019.

⁴ Perguntado por zap sobre este número, Paulo Nazareth diz que ele é “cabalístico... número primo... para mim algo como o infinito y ao mesmo tempo o incompleto...”

“4 + 3 + 7 = 14

1 + 4 = 5

5 = os números de dedos que temos nas mãos...

princípio da matemática maia”

desapercebida, move-se e se assenta (Figura 5). O artista, agora, tem companhia de alguém que assiste à performance. Diferentemente de Gilvan, que compartilha a cena com Dalton Paula, aqui, a mulher assume a posição de espectadora, talvez a única⁵ (Figura 6).

A mesma performance foi repetida por Paulo Nazareth em outros locais: em Belo Horizonte, em frente ao Cine Brasil; em Maputo, em frente ao Cine África; e novamente em Belo Horizonte, em torno de um Ipê Amarelo. A cada nova performance, reitera-se a recusa ao esquecimento, endereçando esta ao presente, como se cada árvore plantada no centro de uma cidade atualizasse a possibilidade desse gesto reverso de “desesquecimento”.



Figuras 4, 5 e 6: Voltas ao revés em *Árvore do esquecimento* (2013).

⁵ Renata Marquez (2016, p. 159) chama atenção para a convivência de dois tempos em *Árvore do esquecimento*: o “tempo mitológico-desejante do movimento invertido” e o “tempo cotidiano da cidade”, que aparece em “pequenos fatos banais [...] nas margens da imagem”.

Diferentemente dos trabalhos de Dalton Paula e Paulo Nazareth, em *Noirblue – deslocamentos de uma dança* (2018)⁶, Ana Pi recorre às palavras, precisamente poéticas, que ela enuncia em voz *over* desde as primeiras imagens (luzes longínquas, coloridas). A narração é serena e pausada, como a tatear o sentido e a materialidade de cada palavra.

É importante saber que o que eu tô vivendo agora é o futuro que alguém sonhou pra mim. Eu tô no avião e, ao meu redor, todas as pessoas são negras, pela primeira vez. O piloto, sua equipe, as pessoas da primeira classe, e isso me faz entender imediatamente que essa não é uma viagem qualquer. Eu tô indo pra África Subaariana pela primeira vez. Quando eu chego no controle de passaportes, um senhor me diz: *Madame, vous êtes d’où?* E eu respondo: *Je suis Brésilienne.* E ele diz: *mas você sabe que você é daqui, não é?* (NOIRBLUE, 2018)

Assim como em *L’arbre d’oublier*, trata-se de um retorno a África, nesse caso, a África Subsaariana, que Ana Pi visita para, como ela mesmo diz, desfazer as voltas que foram feitas à força na *Árvore do Esquecimento*. Em sua performance, Ana Pi dança, enlaçada a um véu azul, em espaços das várias cidades por onde passa (Figuras 7, 8 e 9).

Os vídeos de Dalton Paula e Paulo Nazareth são registros das performances em planos de longuíssima duração, cabendo à montagem apreender o transcorrer da ação em sua (quase) integralidade. Em *Noirblue*, por sua vez, imagens da dança-performance convivem, de modo segmentado, com registros de encontros e experiências vividas pela artista, em uma espécie de diário de viagem. As imagens da dança-performance de Ana Pi ajudam, como ela ressalta, a *estar* com os dois pés bem firmes. Elas ligam o corpo – enlaçado e oculto pelo véu azul – à paisagem das cidades (pontes, galpões, escadas, feiras, descampados). O chão de terra, por sua vez, a faz lembrar dos bairros da infância: Petrolândia, Granja Verde... Dali – dessas imagens da origem, que é sempre deslocamento e viagem –, a artista retira a singularidade de seu gesto, de suas palavras e de sua escrita. Como resumem Tatiana Costa e Layla Braz (2018, p. 161), Ana Pi “reconhece ou constrói seu pertencimento” por meio de uma “identidade-ficção” que transita por um “mosaicado território-memória”: trata-se, afinal, de uma *signature* “no e com o filme”.

Se há errância, o círculo é, aqui também, figura organizadora: de algum modo, ele pontua a performance sob a forma do *enlace*. Ele organiza, ainda, a montagem e a narração em voz *over*: no início do filme, Ana Pi pede benção

⁶ Conheci *Noirblue* por meio do 20º Festival de Internacional de Curtas de Belo Horizonte, no qual ganhou o prêmio de melhor filme do júri da crítica e do júri popular.

aos mais velhos porque, diz ela, vive o futuro sonhado por alguém. Ao final, pede benção também aos mais novos, aos que vêm depois e para quem sonha um futuro de liberdade. Assim, o círculo liga – paradoxalmente, como veremos – a experiência dos antepassados àquela dos mais novos, permitindo aos olhos se acostumarem, pouco a pouco, com a aparição do invisível.

Nesses filmes-performance, o círculo organiza a errância (seja para firmá-la e assentá-la, para suspendê-la temporariamente ou para enlaçá-la e elevá-la⁷) e esta reabre o círculo aos atravessamentos da história e às injunções do presente.



Figuras 7, 8 e 9: A dança enlaçada ao véu, em *Noirblue* (2018).

Performance como elaboração da história

O que me permite aproximar esses três filmes-performance, uma vez reconhecidas as inúmeras diferenças entre eles? Cada qual à sua maneira, retomam,

⁷ Devo esta ideia de uma “elevação”, a que retornarei adiante, a Fábio Rodrigues, a cuja leitura agradeço.

no presente da ação performática, a história da diáspora negra, situando-se na tensa dialética entre escravização e resistência, entre colonização e contracolonização⁸ e entre o sequestro e a invenção – difícil, mas persistente – da liberdade. O corpo em performance é o lugar dessa dialética.

Historicamente, nos vários campos de sua teorização, a performance tem sido definida como ação presente, presença de um corpo que atualiza (retoma, restaura, transforma ou subverte) certo repertório cultural (práticas tradicionais, códigos comportamentais e linguísticos etc.), de acordo com Carlson (2010). Performances, nos diz Richard Schechner (2003) em sua conhecida formulação, são comportamentos restaurados, já que todo gesto abriga em si, consciente ou inconscientemente, gestos de outrora. Todo gesto é, nesse sentido, herança. O fato de que a atualização desta herança seja única e singular e, em alguma medida, imprevista, confere a ela o sentido da liberdade: sempre o mesmo, outro gesto; herança constantemente defasada de si mesma. Em uma fórmula mais próxima ao cinema, noutro texto, situei a performance entre o vivido e o imaginado (BRASIL, 2014) entre o puro gesto e a *mise-en-scène*; entre a herança que inconscientemente o gesto carrega e a atualização dessa herança em uma cena que a reinventa.

A performance pode ser, assim, um dispositivo de rememoração e de elaboração da história. No espaço-tempo que o corpo em performance instaura e no interior do qual se cria e se transforma, ele elabora, em ato, aquilo que da história nele se inscreveu. Como ressalta pioneiramente Leda Martins, a performance é, ela própria, uma escrita que se vale, para tal, do repertório das tradições orais (o gesto, mas também a voz, as roupas e adereços). Não à toa, nos diz a autora, na etimologia bantu, do Congo, escrever e dançar derivam da mesma raiz. O corpo em performance é importante dispositivo de memória, na medida em que revela o que os textos escondem (ROACH, 1996 apud MARTINS, 2003). Trata-se de um texto – escrita do corpo – que, como tal, alcança aquilo que a escrita verbal não acessa. Todo gesto, nos diz ainda Martins, é inscrição mnemônica, que não apenas retoma, mas também recria, não se reduzindo à representação mimética do sentido. A performance seria, assim, principalmente local de inscrição de conhecimento,

⁸ Aqui, o conceito tem o sentido que nos ensinou Antônio Bispo dos Santos na disciplina *Confluências quilombolas contra a colonização*, que ministrou junto ao Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFGM. “Por colonização, compreendemos todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico e geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesse território.” (SANTOS, 2015, p. 47-48).

“que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem.” (MARTINS, 2003, p. 66).

Mas há algo mais que esses três filmes-performance indicam: explícita ou obliquamente, eles convocam saberes – gestos, práticas, protocolos – que se ligam a ritos ancestrais. São nesse sentido, em alguma medida, *ritos-performance*. Atualizada precariamente na situação contingente de um rito-performance, a ancestralidade – assim como seus aspectos ritualísticos – torna-se aqui um modo de elaboração da história. Trata-se, vale dizer, de uma elaboração que recorre não apenas aos temas e conteúdos referentes à ancestralidade, mas aos componentes materiais e sensíveis que lhes são afins, muitos deles de matriz oral e corporal. Tudo isso permitiria reunir esses filmes em uma crítica contracolonial da história que a elabora e, ao mesmo tempo, intervém em seu curso. Na hipótese algo arriscada que gostaria de demonstrar aqui, essa intervenção teria o sentido de um *contrafeitiço*. Como podemos tomar a ideia de um contrafeitiço não apenas em seu sentido metafórico, mas em seu sentido efetivo ou, melhor, eficaz (a recusa a deixar-se capturar pelo feitiço de outros e a intervenção no espaço e no tempo para reverter um enfeitiçamento que enfraquece e despotencializa)? A resposta a estas perguntas é o que move este ensaio.

Enquanto performances, de uma forma ou de outra, os três trabalhos envolvem, antes de tudo, a interrupção do tempo cotidiano para instaurar uma espacialidade própria, reiteramos, autônoma, mas permeável ao fora (o cotidiano, a história, a cosmologia). Se cada corpo inscreve um desenho no espaço, tentarei mostrar, adiante, como essa inscrição permite a criação de figuras temporais complexas. Afinal, assim como o feitiço, não será o contrafeitiço uma intervenção *no tempo, com o tempo?*

Feitiço capitalista e gestão da morte

Em *A feitiçaria capitalista*, Isabelle Stengers e Philippe Pignarre (2007, p. 59) recusam o uso meramente metafórico do termo e, recorrendo a uma visada pragmática, definem o capitalismo como “sistema feiteiro sem feiteiros”⁹: sistema cujo feitiço retira nossa força, nos torna impotentes, refêns de “alternativas infernais” (aquelas que não nos deixam escolha senão a resignação ou a denúncia vazia).

⁹ No original: “système sorcier sans sorciers”. Sobre recente discussão do tema no Brasil, indico o dossiê Entreviver – desafios cosmopolíticos, publicado pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, abr. 2018. Especificamente, Renato Sztutman, em seu artigo *Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers* (2018), trabalhará em uma articulação próxima a esta que fazemos aqui entre o pensamento de Stengers e aquele de Federici.

Tal hipótese, nos lembram os autores, não era totalmente estranha ao pensamento de Marx que, no entanto, não acreditava em feitiçaria. Não à toa, aquilo que Stengers e Pignarre (2007, p. 73) – na esteira de Deleuze e Guattari – nomeiam de *captura*, o marxismo designará como *ilusão*: se esta “coloca o problema da verdade que se esconde por trás das aparências”¹⁰, aquela se atenta ao evento de ser tomado e afetado por uma força que nos escapa e convoca a questão pragmática da circunstância, dos caminhos e das agências em jogo. A ilusão aposta na transparência ou na revelação que viria desfazê-la; a captura reconhece a opacidade com (e em meio) a qual é preciso constantemente lidar.

A feitiçaria capitalista opera, talvez paradoxalmente, em um mundo no qual a feitiçaria é tida como “simples crença”, superstição; um mundo, em consequência, negligente quanto à necessidade de *proteção* (PIGNARRE; STENGERS, 2007, p. 59). Deriva daí uma postura imprudente que, para aqueles a quem o conhecimento moderno designa o lugar da *crença* (negando-lhes o lugar do saber), soa assustadoramente ingênua: “a seus olhos, o desastre torna-se então previsível”¹¹ (PIGNARRE; STENGERS, 2007, p. 59).

Se o capitalismo é um sistema feiteceiro em um mundo que não acredita em feitiçaria, é porque construiu sua racionalidade econômica e científica aniquilando (ou colonizando) saberes tradicionais e populares, muitos deles de matriz mágica e animista. Ou, ainda, se o feitiço capitalista nos enfraquece, fazendo-nos reféns de alternativas infernais, é porque historicamente aliou-se ao Estado (e, de certo modo, à Ciência) para deslegitimar (colonizar e, muitas vezes, criminalizar) práticas e conhecimentos populares que se constituiriam como um campo *múltiplo* de alternativas.

É o que nos mostra, por exemplo, Silvia Federici: em sua releitura da teoria da *acumulação primitiva* sob o ponto de vista das mulheres, ela demonstra como, historicamente, os processos de privatização dos espaços comunais e cercamentos

¹⁰ No original: “L’illusion pose le problème de la vérité qui se cache derrière les apparences.”

¹¹ No Brasil, lideranças indígenas não se cansam de nos interpelar: Davi Kopenawa (2015) alerta que a fumaça produzida pelo manejo do ouro e outros metais – espécie de epidemia, *xawara waki-xi* – emana deletariamente para o planeta, que derreterá como um saco de plástico se queimando. Sonia Guajajara (2018, p. 55) nos diz que “o mundo é redondo e tudo o que suceder à Terra, sucederá também aos filhos da Terra, e principalmente para aqueles que não respeitam a Terra”. Ailton Krenak (2017, p. 33): “Eu não sou profeta do apocalipse. Sou apenas uma pessoa que sei onde é que estou. E sei a que distância o céu está de minha cabeça”. Isael e Sueli Maxakali (2017, p. 103): “O corpo da terra está quente. Plantamos sementes e mudas, mas elas não crescem mais como antes. A terra está quente por dentro e por isso as sementes se queimam antes de brotar”. Cacique Babau (2019, p. 98), liderança tupinambá da Serra do Padeiro (BA), chama a atenção para o direito da Terra: “O direito da terra é uma proposta tão linda, que sempre foi violada. O homem determinou-se como seu dono. Criou parlamentos e leis para mandar na terra, destruir, dividir, modificar e cavar a terra, como se ela não tivesse direitos”.

de terras de que se origina o capitalismo vêm junto a uma ampla reconfiguração das relações sociais e dos modos do saber: testemunha-se, para tanto, um ataque sem precedentes em várias frentes (legal, científica e econômica), às práticas e aos conhecimentos mágicos baseados na terra, na tradição, na transmissão oral e, em muitos casos, no protagonismo feminino. “O mundo”, nos diz Federici, “devia ser ‘desencantado’ para poder ser dominado” (FEDERICI, 2017, p. 313).

Como prática difusa, dispersa pela experiência cotidiana plebeia nos espaços domésticos e comunais, a magia baseia-se em uma concepção animista da natureza que imagina o cosmos como organismo vivo, constituído por múltiplas agências e por forças ocultas nada transparentes, não plenamente cognoscíveis ou controláveis (FEDERICI, 2017, p. 257). Em tudo diferente do mecanicismo nascente, o pensamento mágico apoia-se sobre uma concepção qualitativa e imanente do espaço e do tempo que é resiliente à normalização do trabalho, constituindo-se, em vários sentidos, como obstáculo para a abstração capitalista.

A violência destes processos históricos é o que permite à autora aproximar – sem negligenciar as enormes diferenças entre cada experiência – a caça às bruxas na Europa dos séculos XVI e XVII à colonização e escravização de negros e indígenas nas Américas. No caso dos negros escravizados, parece decisivo ressaltar a especificidade da questão racial: como lembra Achille Mbembe, no sistema das *plantations* na América, “a vida do escravo, em muitos aspectos, é uma morte-em-vida” (MBEMBE, 2018, p. 29). Ressaltando a relação de complementariedade entre liberalismo e colonização, Mbembe demonstra como, em seus processos de acumulação, o capital não abre mão de subsídios raciais.

Vale sublinhar, por fim, o quanto essa violência atualiza-se em cada fase da expansão capitalista, com a expulsão de camponeses e indígenas da terra, com a degradação e estigmatização das mulheres, negros e índios, assim como com a erradicação de seus saberes e práticas, muitos deles baseados no animismo e na magia. Que o capitalismo seja um “sistema feiticeiro *sem feiticeiros*” pode ser lido em sua literalidade: é que a racionalidade capitalista para se sustentar precisou, não raro, sequestrar ou eliminar a vida daqueles que eram detentores de outros modos de socialidade e racionalidade, ligados à terra e à produção do bem comum e de saberes múltiplos e difusos pouco afeitos à abstração do trabalho. Nesse sentido, a chamada Grande Divisão entre aqueles que sabem e aqueles que creem – aqueles que se creem invencíveis e aqueles que se sabem vulneráveis – não apenas constituiu *epistemes*, mas provocou processos históricos violentos, inegavelmente etnocidas.

Habitar a destruição

Essa breve digressão teórica justifica-se por conta da hipótese de que, cada qual à sua maneira, esses três filmes-performance retomam algo dessa experiência histórica – a da colonização, que está na origem da acumulação capitalista e que permanece se atualizando – para *reativar* aquilo que o capitalismo trabalhou para erradicar ou envenenar. Aqui, como se percebe, me aproximo novamente da proposição de Stengers (2017): agenciamento contingente de heterogêneos, *retomar* ou *reativar* não significa resgatar, tal e qual, práticas abandonadas, erradicadas ou recalçadas, mas, nas palavras da autora, “recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou” (STENGERS, 2017, p. 8).

No Brasil, há que se considerar, é distinto o contexto dessa *reativação* já que – a despeito de todas as perseguições, violências históricas e saberes mágicos baseados na tradição – permanecem vivos, resilientes, atuantes e constituem parte do tecido social e popular brasileiro atual, ainda que tantas vezes estigmatizados e marcados pelo preconceito de raça e de classe¹². Como nos diz ainda Leda Martins, nas Américas a cultura negra expressa a disjunção “entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (MARTINS, 2013, p. 69). Os saberes africanos “revestem-se de novos e engenhosos formatos” e a “reativação” se opera menos como recuperação de algo que se perdeu do que como constante atualização, “deslocamento”, “metamorfose” e “recobrimento” (MARTINS, 2003), táticas operadoras da formação cultural afro-americana. Em se tratando de “habitar a destruição” – aquela produzida pelo avanço desenfreado do capitalismo –, a presença e manifestação destas tradições operam uma verdadeira terapêutica em processos sociais, coletivos e institucionais adoecidos.

Se a questão é “como habitar o que foi destruído?”, a resposta não será simples e deve partir do pressuposto de que a destruição nunca se completa. Trata-se, assim, de apostar em um tempo não unívoco: cada performance é uma ação – um agenciamento – do corpo no espaço, de modo a compor temporalidades complexas, implicadas, reversas e paradoxais.

¹² Devo a atenção a essa especificidade do contexto brasileiro, diante da perspectiva de Stengers (2017), a José Jorge de Carvalho, em sua participação na banca de doutorado de Bárbara Altivo (PPGCOM/UFMG, em 16 abr. 2019).

Corpo-encruzilhada, implicação temporal

Em *Security Zone*, conhecida performance de 1971, Vito Acconci caminha de olhos vendados sobre o *pier 18* de *East River*, em Nova Iorque. Nas fotografias da performance¹³, o vento parece intenso e as águas revoltas, o que sugere uma situação de risco e instabilidade. Acconci é guiado por alguém que convidou para a performance por conta não da confiança, mas da desconfiança que nutrem um pelo outro.



Figura 10: Desconfiança mútua em *Security Zone* (Vito Acconci, 1971).



Figura 11: Breve cumplicidade em *Ungüento* (Dalton Paula, 2015).

O artista arrisca-se, assim, em uma situação de vulnerabilidade que não é amenizada, mas, ao contrário, aprofundada pela companhia do guia de quem assumidamente desconfia. Digamos, então, que a performance de Vito Acconci teatraliza a paranoia: em um espaço afastado, cria um tempo suspenso, no qual o sujeito de olhos vendados não conta senão com aquele em quem não confia.

¹³ Vito Acconci comenta fotografias de *Security Zone* (1971) em vídeo. Disponível em: <https://bit.ly/2NhBtq5>. Acesso em: 4 nov. 2019.

Dalton Paula também faz sua performance de olhos vendados. Ele não se desloca, mas está assentado, manipulando, pelo tato, os objetos e ingredientes de sua mistura (entre eles, cacos de vidro). O fato de que esteja cego incide sobre a representação – o sujeito na imagem não retorna o olhar ao espectador, tal como vemos na tradição do retrato pictórico ou fotográfico –, mas também sobre a própria performance: afinal, na ausência da visão, o corpo abre-se aos demais sentidos – especialmente o tato e a escuta – para ser afetado e atravessado pela experiência sensível do entorno.

Se a cegueira, em *Security Zone* (1971), produz um corpo paranoico e afastado de relações que o possam amparar – tempo suspenso e espaço de isolamento em uma relação que se estabelece como não-relação, já que é baseada na suspeita –, em *Ungüento* (2015), os olhos vendados produzem um corpo relacional, corpo-encruzilhada¹⁴ protegido (já que pediu a devida permissão a Exu) e disponível (assentado na rua, sensível aos sons, às vozes, aos movimentos e às aproximações imprevistas, ou nem tanto).

O artista tem o corpo circunscrito pelo círculo de cachaça e disponível pelos caminhos que esse círculo abre. Trata-se, assim, de um corpo firmado, visivelmente imóvel, concentrado na atividade da maceração, mas virtualmente móvel, aberto e sensível aos encontros com aqueles que adentram seu mundo. Visivelmente imóvel, virtualmente em trânsito (não é isso uma encruzilhada?), o corpo que macera o veneno/remédio é, portanto, encruzilhada de afetos e produz um tempo que poderíamos nomear como *implicado* ou *complicado*¹⁵. Implicado porque presente (concentrado no transcórre da performance e virtualmente aberto aos encontros que podem advir). *Complicado* porque cruzado por tempos heterogêneos: a situação contingente, os saberes e as agências ancestrais e a virtualidade da imagem. Em uma situação de vulnerabilidade e disponibilidade (ainda que os cuidados sejam ciosamente tomados), cada nova agência pode vir a complicar ainda mais a já heterogênea composição temporal da performance.

Dedicada à duração da performance, a câmera não apenas registra a ação do artista, mas a constitui e, ao fazê-lo, funciona como dispositivo de passagem: por meio do enquadramento fixo, ela acompanha os gestos tateantes do artista que manipula a mistura no interior da cena, permitindo também a entrada, pelas bordas do quadro, daqueles sujeitos ou agências que vêm complicar a

¹⁴ “Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.” (MARTINS, 2003, p. 70).

¹⁵ Nina Velasco me lembra de ecos da dobra (*pli*) deleuziana em *implicar* e *complicar* (DELEUZE, 1991).

experiência. O senhor que adentra a cena para fazer companhia a Dalton Paula, por exemplo, parece lidar conscientemente com o quadro: entra de mansinho (“pianinho”, como se diz), permanecendo um tempo na periferia da imagem, para assim participar de modo mais desenvolvido da performance, auxiliando o artista em sua tarefa (Figura 11). Se, diante da vulnerabilidade da situação, a companhia de Vito Acconci acirrava a desconfiança, a de Dalton Paula logo produz breve cumplicidade.

O mesmo pode ser dito em relação às vozes que participam marginalmente da cena. Vindas do extracampo, elas acusam a presença da câmera (como dispositivo de passagem) e contribuem para aumentar a ambiguidade da situação: do que se trata? Uma oferenda? Uma performance? As vozes são enunciadas por espectadores? Por transeuntes, por moradores? Por membros da equipe de filmagem?

Situado nessa encruzilhada temporal (a um só tempo assentado e em trânsito, protegido e disponível), o corpo de Dalton Paula está, ao mesmo tempo, no passado e no presente: ele retoma – reativa – a “receita” do *amansa senhor* para vê-la “agir” no presente. A retomada não se faz sem alterações. Em primeiro lugar, a entrada de Gilvan, figura que, como vimos, faz coincidir o tempo sócio-histórico e o tempo ancestral, atualizando em cena a figura do marginalizado, que pode ser também a de Exu. Em segundo lugar, a garrafa que se quebra e os cacos de vidro que se acrescentam à receita da Guiné macerada. Por fim, a câmera, esse dispositivo de passagem, que permite o trânsito e a transformação de um tempo em outro. Permite também o endereçamento do unguento, explicitado ao final do filme: aos espectadores cabe receber e digerir esse veneno, que pode ser visto também como remédio, já que tornado contrafeitiço. Afinal, não é apenas a “receita” que é reativada pela performance, mas a resistência silenciosa e a temporalidade múltipla – implicada e complicada – na qual ela estava socialmente mergulhada.

Digamos, por fim, que o filme não é algo que se acrescenta à performance: desde o início, ele a constitui. Como vimos, a câmera é dispositivo de passagem e a imagem um espaço que abriga objetos, agências e relações heterogêneas. A imagem é, assim, o que cifra, condensa e catalisa o tempo implicado e complicado da performance. Ela abriga essa maceração do tempo pelo rito-performance. Ao fazê-lo, ela o distribui, como se fosse a garrafa que guarda – e faz chegar às pessoas – o veneno/remédio.

Corpo-andarilho, tempo reverso

Em *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, de 1967, Bruce Nauman anda exagerando os trejeitos sobre as linhas de um quadrado, no interior de seu estúdio. Registrado por uma câmera de 16 mm, o caminhar avança, retrocede e, vez ou outra, se duplica no espelho situado discretamente ao fundo da sala (Figura 12).



Figura 12: Exercício no interior do estúdio em *Walking...* (NAUMAN, 1967).



Figura 13: Performance ao ar livre em *Árvore do esquecimento* (NAZARETH, 2013).

Ambas as performances, a de Nauman e a de Nazareth, repetem o gesto de contornar exaustivamente uma forma, no caso do primeiro, um quadrado em espaço fechado; no segundo, um círculo em torno da árvore, em espaço aberto. Apesar da semelhança inicial, uma e outra performance têm resultados e endereçamentos muito diferentes. Nauman parece se interessar pelo movimento em si, o gesto exagerado, o trejeito que desconcerta o quadrado. Ainda que o artista esteja no centro da cena, não me parece justa, para o caso desta performance de Nauman, a crítica de Rosalind Krauss (2008) às vídeo-performances produzidas na década de 1960: a de que comporiam uma sorte de *estética do narcisismo* que faria coincidir o próprio meio e a exposição autocentrada do eu. *Walking in a exaggerated manner* evidencia-se, principalmente, como uma crítica ao disciplinamento do corpo, a submissão dos gestos a parâmetros normativos. Em termos foucaultianos, exagerar as maneiras corporais seria, portanto, uma crítica ao exercício como estratégia disciplinar, levando o corpo a experimentar gestos que os padrões normativos rejeitam¹⁶.

¹⁶ Não à toa, a performance foi refeita em uma cela prisional em Nottingham como parte da exposição *Impossible Prison*, em 2008.

Poderia reter, contudo, um aspecto específico da crítica de Krauss, que teria validade aqui: nessas performances, ela escreve, o “self” se expõe como se não tivesse passado, sem qualquer conexão com objetos que sejam externos a ele. Talvez resida aí uma diferença importante entre a performance de Nauman e esta de Paulo Nazareth que, ao invés do espaço fechado de um estúdio, caminha em torno da árvore na praça de Uidá. A performance de Nauman constrói-se no presente – o corpo teatralizando a transgressão ao normativo – e é o presente que ela visa; a de Paulo Nazareth volta-se, antes, ao passado (que aqui é menos biopolítico do que necropolítico). Rito de contrafeitiço (desenfeitamento), seu tempo é reverso: ele reverte o apagamento da memória que o rito em torno da *árvore do esquecimento* visava produzir; reverte o esquecimento deste gesto de apagamento, como se precisasse ser constantemente lembrado para ser combatido. Nesse sentido, ao se voltar a uma prática passada, a performance intervém no presente (sem perder sua ligação com a história): ela visa os apagamentos que continuam operando e que sustentam o racismo contemporâneo. Não à toa, o artista realiza as performances em centros urbanos, como a convocar, no presente das cidades – na África e no Brasil –, o gesto de desesquecimento (Figura 13). Retomar o passado visa, assim, desfazer (como a rebobinar) um de seus acontecimentos – o rito na *árvore do esquecimento*, emblema da violência do tráfico de escravos. Mas, para que a tarefa tenha sucesso, é preciso lembrar, ativa e constantemente, a persistência dessa violência no presente.

Seria preciso, ainda, situar *Árvore do esquecimento* no conjunto mais amplo do trabalho de Paulo Nazareth: há ali um aspecto que é sugerido pela aparição da mulher, espectadora solitária, a acompanhar displicentemente a performance. As andanças e performances são um modo de intervir em questões atuais ligadas ao racismo e de, no mesmo gesto, constituir alianças precárias com outros, cuja vida vê-se constantemente ameaçada pelo estigma e pela exclusão social. Uma espécie de *comunidade da margem e do desterro* encontra, em imagens residuais (um vídeo, uma foto, um cartaz escrito à mão, um panfleto) seu modo de exposição. Caminhadas, performances e encontros fortuitos produzem registros, vestígios dispersos que exibem “uma materialidade fragilizada, fraca como um resíduo, descartável e esquecível como as histórias das pessoas que o artista encontrou pelos caminhos de América” (MELENDI, 2016) e, agora, pelos caminhos de África. Paulo Nazareth encontra sujeitos dessa comunidade periférica – que não respeita as fronteiras – e, ao mesmo tempo, a abriga em seu próprio corpo.

Árvore do esquecimento participa do projeto *Cadernos de África*¹⁷, que visa, nas palavras do artista, “saber o que há de minha casa em África” e “saber o que

¹⁷ Blog do projeto “Cadernos de África”. Disponível em: <https://bit.ly/34r4Tb5>. Acesso em: 4 nov. 2019.

há de África em minha casa”. Para tanto, ele visita cidades africanas, assumindo novamente seu papel de coletor (de objetos e imagens) aberto aos encontros que vai travando com sujeitos marginalizados, detentores de experiências, histórias e saberes tão diversos quanto invisibilizados. A volta, o retorno e a retomada não são gestos de fixação identitária, produzindo antes aliança e troca, explicitando afinidades entre negros, indígenas, caboclos, migrantes, desterrados e nômades em uma comunidade que se constitui pela separação e atualizando, no presente, as afinidades de um “tempo mítico insurgente” (OLIVEIRA, 2014). O rito de contrafeitiço – caminhar reversamente em torno da árvore – é menos uma volta identitária ao passado do que um “giro decolonial”¹⁸ (ou contracolonial), que produz um *tempo reverso* àquele da violência e do apagamento (da memória e dos saberes). O resultado dessa reversão é a reativação – por meio de materiais e encontros precários lastreados pela luta diária e pela “insurgência” – de alianças ancestrais.

Parte de suas andanças – obra em curso –, os filmes produzidos por Nazareth são também aquilo que permite ao rito circular para além do presente da performance. Se esta atua no presente para “desfazer” um rito antepassado por meio do filme, ela continua agindo no futuro (em outros presentes, em outros contextos): as 437 voltas tornam-se infinitas e, diante de cada espectador, o gesto reverso se refaz virtualmente sem fim.

Corpo-aprendiz, tempo paradoxal

A performance é conhecida: enquanto uma orquestra – *Monotone Symphony* – toca a música de 20 minutos de uma única nota, seguidos de 20 minutos de silêncio, Yves Klein dirige a produção de sua *Anthropometries*, uma série de quadros monocromáticos pintados por meio do corpo de modelos nuas (Figura 14). O resultado são pinturas abstratas em grande escala, nas quais se inscreve o movimento das modelos sobre o papel. Muito já se disse sobre esse trabalho de inquestionável importância para a história da arte, integrando-se pioneiramente em várias frentes da vanguarda tardo-moderna (a pintura monocromática, o abstracionismo, a *action painting*, a arte da performance). Não sem razão, muitas críticas também já se endereçaram à obra, já que é alto, nesse caso, o preço que cobra pelo alargamento dos limites da arte: a inegável objetificação do corpo das mulheres.

Se não cabe aqui retomar esse repertório crítico é porque a relação entre as *Anthropometries* de Klein (1960) e o filme *Noirblue* (2018), de Ana Pi,

¹⁸ Convoco aqui livremente o conceito (CASTRO-GOMEZ; GROSFUGUEL, 2007).

é fortuita, quase inviável. Para além da semelhança entre o azul do véu que enlaça o corpo da dançarina e aquele da tinta que cobre o corpo das modelos, interessa-me sublinhar, no entanto, o contraste entre a forma temporal que sustenta um e outro trabalho. Se, em Klein, liberado do peso da experiência passada, o futuro parece abrir-se disponível à exploração destemida do artista, no filme de Ana Pi, em sua chegada, o futuro pede cautelosamente a permissão (a proteção, a benção) aos mais velhos. Por sua vez, em sua chegada (porque ele não deixa também de chegar, de advir), o passado pede cuidadosamente a permissão (a proteção, a benção) aos mais novos.



Figura 14: Performance em *Anthropometries* (KLEIN, 1960).



Figura 15: Aprendizado em *Noirblue* (PI, 2018).



Figura 16: O voo vanguardista em *Saut dans le vide* (KLEIN, 1960).



Figura 17: O salto reverso em *Noirblue* (PI, 2018).

Como bom vanguardista, Klein é, de fato, um artista destemido, o que se explicita quase literalmente em outra obra, uma fotografia na qual ele se lança da janela de um prédio, como se pudesse voar. Esse “salto sobre o vazio”¹⁹ parece confiar menos no espaço do que no tempo: ele aposta em um futuro aberto à invenção, que exige, para tanto, liberar-se do peso do corpo, da experiência e da tradição. Para lembrar as conhecidas categorias com que Reinhart Koselleck (2006) caracteriza o progresso moderno, o *horizonte de expectativa* alarga-se na medida em que se desvincilha do *espaço de experiência*: “As expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências haviam sido capazes de oferecer”. Em *Le saut dans le vide*, a fotografia é montada, forjada para demonstrar ou comprovar a possibilidade deste salto em direção a um futuro livre do fardo do passado (ainda que seja preciso, de fato, reconhecer a ironia presente no trabalho de Klein).

É outro o salto em *Noirblue*: em determinado momento do filme, Ana Pi encontra-se com os Gênios de Babi (*Les Génies de Babi*), aprende com eles alguns

¹⁹ *Le saut dans le vide* (KLEIN, 1960).

passos (Figura 15) e filma uma longa e bela sequência da dança que chamam de *Roukaskass*. Na batalha em *freestyle*, uns “passam a bola” aos outros, saltam e giram em uma coreografia marcada pelo improviso, habilidade e inventividade da dança de rua. Às vezes, o salto se lança adiante para ser amortecido com os braços e o peito; noutras, é um “mortal” para trás (Figura 17). A dança urbana dos Gênios de Babi, assim como as performances de Ana Pi, parecem retirar sua força de sua invenção da tradição negra e popular que informa, explicita ou subterraneamente, as manifestações do *hip hop*.

Em sua forma fragmentária, debitária dos cadernos de viagem, *Noirblue* evita recair em um gesto narcísico, justamente ao assumir uma forma temporal que coloca o filme em diálogo direto com a história da ancestralidade e da diáspora negra: a relação circular entre a abertura – bênção aos mais velhos – e o fechamento do filme – bênção aos mais novos – respeita uma temporalidade que não se constrói sobre o esquecimento, mas sobre a memória. Algo que Ricardo de Moura, Pai Ricardo, resume de modo preciso, ao reiterar, nas aulas que ministra na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): “sou contemporâneo de minha ancestralidade”²⁰.

Como nos lembra Wanderson Flor Nascimento (2018), na esteira do pensamento de John Mbiti, em muitas sociedades tradicionais da África, o futuro não se funda na negação do passado, mas em seu profundo e constante conhecimento. Se, no Ocidente, esquecer é condição para a criação, para perspectivas tradicionais africanas o reavivamento da memória é o que faz da criação instrumento contra a servidão.

Se a criança não começa, mas segue, ela, contudo, “não segue monotonamente”, mas em “inversões, deslocamentos, fissuras” (NASCIMENTO, 2018, p. 592). A valorização da memória em detrimento da aposta em uma imagem inaugural do futuro, não impede a mudança, a liberdade e a invenção. Aprendiz, Ana Pi segue os rastros dos ancestrais: eles são dispersos, sutis, muitas vezes invisíveis. O modo como aparecem no filme diz desse *tempo paradoxal*: de um lado, tempo de descobertas, em que se vive o deslumbramento de um encontro primeiro. Por outro, tempo de retornos, recorrências, sobrevivências em que se intui, muito profundamente, a razão do deslumbramento, o fato de que aquilo tudo – os encontros e descobertas na África Subsaariana – não é tão novo assim. Liga-se, afinal, à experiência de um povo (ou de povos) com os quais a artista guarda uma relação tão familiar quanto misteriosa, não evidente. É como se, junto à descoberta de um mundo desconhecido (já que nunca antes visitado) viesse a

²⁰ Por duas vezes, Pai Ricardo participou da disciplina “Catar Folhas: saberes e fazeres do povo de axé”, ofertada à graduação e pós-graduação por meio do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. Também ministraram a disciplina as mestras Mãe Efigênia Maria da Conceição (Mametu Muiandê), Pedrina de Lourdes Santos e Nilsia Lourdes dos Santos (Yalodê Ósun Ifé World Wide).

suspeita de um conhecimento profundo que ela já trazia consigo. Essa suspeita teria sido, inclusive, antecipada pelo senhor que encontra no início da viagem (este que faz, quem sabe, as vezes de Exu, abrindo os caminhos ao paradoxo): “a senhora já sabe que é daqui, não é?”. Em outros termos, dada a temporalidade paradoxal que estrutura o filme, a errância (movimento da descoberta) se revelará subitamente circular (movimento do reencontro) e o círculo (que torna contemporâneos os jovens e os ancestrais) se revelará errância (matéria de invenção e liberdade).

Em *Noirblue*, poderíamos dizer não apenas destes dois movimentos – o círculo e a errância –, mas de um terceiro que deriva ou escapa de sua dialética: a *elevação*. Afinal, a performance com o véu é a de um corpo que se eleva, cuja altivez não o distancia das experiências que vive, mas permite elaborá-las com cuidado e leveza. Algo que se expressa não apenas nas performances enlaçadas pelo véu azul, mas também nas palavras, ditas ciosa e firmemente. Todos esses movimentos que se apreendem no gesto e nas palavras de Ana Pi – o círculo, a errância e a elevação – constituem uma aposta na fabulação, na reinvenção de novas imagens a partir daquilo que, mesmo diante de um apagamento histórico, permanece resiliente. Fabulação, talvez, no sentido da revisão que Barros e Freitas (2018) fazem do conceito, em diálogo com as reivindicações de *fabulação crítica* (em Saidiya Hartman) e *afro-fabulação* (em Tavia Nyong’o)²¹.

Dança: guerra, cura, fertilidade

Diferentemente dos dois outros trabalhos – *Ungüento* e *Árvore do esquecimento* –, à primeira vista, *Noirblue* não poderia se definir *stricto sensu* como rito de contrafeição. Se insisto na hipótese, é para levar a sério e tirar consequências da reivindicação da própria autora ao manifestar o desejo de que a dança seja uma experiência de guerra, de cura, de fertilidade.

Marcada pelo improviso e realizada em espaços abertos, a dança, no filme, é dispositivo relacional, permitindo a Ana Pi estar, mas estar disponível para relacionar-se com paisagens, sons e pessoas. Não à toa, dança-se sobre pontes, escadas, descampados, passagens subterrâneas. O véu azul oculta – ao longo do filme, raramente vemos o rosto da artista – e propõe relação. Ele “revela o que existe de mais

²¹ Atentos às experiências do cinema negro contemporâneo no Brasil, Kênia Freitas e Laan Barros aproximam os processos de fabulação ao contexto da performance: “Os filmes acima citados, acreditamos, movimentam aspectos afro-fabulares pela presença dos corpos negros que recusam as determinações representativas do ficcional ou do documental. Com aportes direto das artes plásticas, visuais, da dança e da performance, os filmes fabulam existências negras a partir de múltiplas conexões e relações” (BARROS; FREITAS, 2018, p. 114).

escondido na história que me contaram”. A dança com o véu azul permite passar, como quer a artista, do invisível (“embaixo da ponte, vários trabalhos sendo feitos”) ao visível (em cima da ponte, várias conexões sendo feitas, trocas, muito movimento, muita comunicação, memória viva, a história sendo trabalhada com várias línguas). Permite, ainda, permanecer com os pés no chão e, ao mesmo tempo, elevar-se para dançar e elaborar, no corpo e nas palavras, a experiência da viagem.

Por meio da dança – enlaçada ao véu azul –, Ana Pi vai reconhecendo o desconhecido e desconhecendo o conhecido. Esta que pode ser, muito livremente, uma definição para o conhecimento mágico. “Mergulho outra vez, mergulho nesses gestos e os dançarinos me perguntam: se você nunca veio aqui, como é que você já conhecia?”²².

A narração do filme cifra essa forma temporal que faz do futuro uma retomada de práticas passadas – uma reativação da memória – e que faz do passado matéria de invenção futura (fabulação). No filme, é como se as palavras tivessem o poder – mágico? – de fundar um futuro a partir de sinais precários que o passado legou.

À primeira vista passível de filiar-se a uma tradição poético-reflexiva do documentário – penso logo em Chris Marker e Agnès Varda, mas há outros –, a narração em voz *over* de Ana Pi possui, contudo, inflexão particular, se pensada no âmbito desse conhecimento mágico que reivindicamos aqui. Refiro-me não apenas ao sentido das palavras, mas à maneira de enunciá-las. Uma a uma, as palavras são ditas com o cuidado que se marca como tal: palavras de guerra, de cura, de fertilidade. São palavras situadas, posicionadas, que se enunciam de um lugar preciso, lugar de pertencimento, mas relacional e em trânsito.

Como nos ensina o importante trabalho etnográfico de Jeanne Favret-Saada (1977), em contextos de feitiçaria, a palavra é ato e poder. É por isso que, nesse âmbito, não se “fala por falar”, e é por isso que não há ali enunciação que seja neutra, desimplicada: em feitiçaria, ela nos diz, “a palavra é a guerra”. Não poderia dizer que, em *Noirblue*, as palavras participem estritamente de um contexto feiteiro: percorrendo todo o filme, a voz comenta as imagens, reflete e elabora poeticamente sobre a experiência que elas mostram. Mas há outra função que a acompanha e que confere à narração uma modulação muito própria, singular. A voz parece responder materialmente ao paradoxo temporal que o filme engendra: como lidar com a contemporaneidade de minha ancestralidade? Como lidar com o reconhecível no âmbito do desconhecido e com o desconhecimento (a opacidade) no centro do que se pensava saber? Talvez, conferindo às palavras o poder de instaurar, de instituir:

²² Narração em *Noirblue* (PI, 2018).

ao mesmo tempo vidência e invenção, as palavras criam mundos (mundos nos quais “nós falamos com nossas próprias bocas”, onde “a roda ainda é maior” e “há espaço pra coisas que a gente nem imaginou”). Estes são mundos que paradoxalmente outros já habitaram e continuam a habitar. A designação aqui, ao mesmo tempo redundante e funda, repete e liberta, submerge e eleva: “Preto. Preto. Preto.”. Ligar estes dois mundos – o que se imagina e o que já está aí, mesmo que escondido por baixo dos escombros – não pode ser aqui operação de desenfeitiçamento, palavra de cura?

Referências

- BABAU, C. “Retomada”. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 13, p. 98-105, 2019.
- BARBOSA NETO, E. “O quem das coisas: etnografia e feitiçaria em *Les mots, la mort, les sorts*”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 235-260, 2012. doi: 10.1590/S0104-71832012000100010.
- BARROS, L.; FREITAS, K. “Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro”. *Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018. doi: 10.29146/eco-pos.v21i3.20262.
- BRASIL, A. Performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, B.; MENDONÇA, C. M.; CARDOSO, J. (org.) *Experiência estética e performance*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 131-145.
- CARLSON, M. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CASTRO-GOMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (ed.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá de capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- COSTA, T.; BRAZ, L. “Cinema e negritude: restituições de territórios e invenções de pertencimentos”. In: *Catálogo do 22º forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Forumdoc, 2018. p. 159-164.
- DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- FAVRET-SAADA, J. “Comment c’est dit”. In: Favret-Saada, J. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard, 1977. p. 15-30.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- GUAJAJARA, S. “Plantamos vida, não alimentamos morte”. In: COHN, S.; KADIWEL, I. (org.) *Sônia Guajajara*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2018. p. 45-55.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOSELLECK, R. “Espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’: duas categorias históricas”. In: KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 305-327.

KRAUSS, R. “Vídeo: a estética do narcisismo”. *Arte & Ensaios*, n. 16, p. 144-157, 2008.

KRENAK, A. “Outras narrativas”. In: COHN, S.; KADIWEL, I. (org.). *Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017. p. 13-33.

MARQUEZ, R. “Experiência estética e regimes de sensibilidade: parlatórios para dissensos territoriais”. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 148-163, 2016.

MARTINS, L. “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MAXAKALI, I.; MAXAKALI, S. “Desta terra, para esta terra”. In: *Catálogo do 21º forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Forumdoc, 2017.

MELENDI, M. A. “Folhas ao vento – Paulo Nazareth, Notícias de América, 2012”. In: CORNELSEN, E. L.; VIEIRA, E. A.; QUIJADA, G. L. (org.). *Em torno da imagem e da memória*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016. p. 165-178.

MENEZES NETO, H. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1, 2018.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1, 2018.

NASCIMENTO, W. “Temporalidade, memória e ancestralidade: enredamentos africanos entre infância e formação”. In: RODRIGUES, A.; BERLE, S.; KOHAN, W. (org.). *Filosofia e educação em errância*. Rio de Janeiro: Nefi, 2018.

OLIVEIRA, L. “Sobre Che Cherera de Paulo Nazareth: uma conversa no tempo mítico”. *Lindonéia*, Belo Horizonte, n. 3, p. 90-99, 2014.

PIGNARRE, P.; STENGERS, I. *La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte, 2007.

SANTOS, A. B. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília, DF: INCTI/UnB, 2015.

SCHECHNER, R. “O que é performance?” *In: O percebejo – Revista de teatro, crítica e estética*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 25-50, 2003.

STENGERS, I. “Reativar o animismo”. *Cadernos de Leitura*, Belo Horizonte, n. 62, p. 1-15, 2017.

Referências audiovisuais

ÁRVORE *do esquecimento*. Paulo Nazareth, Brasil, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2PRNnZg>. Acesso em: 1 nov. 2019.

NOIRBLUE. Ana Pi, Brasil, 2018.

UNGÜENTO. Dalton Paula, Brasil, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2CdRHtS>. Acesso em: 1. nov. 2019.

submetido em: 23 jul. 2019 | aprovado em: 31 out. 2019



**Riscos visíveis e
invisíveis em um cinema
brasileiro de levantes**
*Visible and invisible
scratches in a Brazilian
cinema of uprisings*



Ana Caroline de Almeida¹

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui mestrado em Comunicação pela UFPE (2006). Escreve desde 2004 sobre cinema em periódicos e revistas nacionais. Ministra oficinas sobre crítica de cinema e representação das mulheres no cinema. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, literatura e mídia ativista. E-mail: caroline.almeida@gmail.com

Resumo: O gesto de insubordinação silenciosa, feita à espreita do olhar, foi bastante presente na produção cinematográfica brasileira realizada nos anos de 2010. A partir de uma aposta metodológica inspirada nas pranchas warburgianas no *Atlas Mnemosyne*, este artigo dispõe juntas sequências de oito filmes nos quais é possível sentir presente o *páthos* de um grito abafado manifestado quando ele não consegue mais se conter. Uma vez juntas, essas imagens são capazes de acionar, a partir de uma natureza coletiva e pública proporcionada pela própria exibição dos filmes, a energia de um levante.

Palavras-chave: cinema brasileiro; levante; páthos.

Abstract: The gesture of silent insubordination, kept out of sight, was quite present in the Brazilian film production carried out in the 2010s. Based on a methodological approach inspired by the Warburgian boards from the *Atlas Mnemosyne*, this article gathers sequences from eight films where it is possible to feel the pathos of a muffled scream manifested at the moment it can no longer bottle itself up. Once they are displayed together on theboard, these images can activate, from the collective and public nature provided by the exhibition of the movies itself, the energy of an Uprising.

Keywords: Brazilian cinema; uprising; páthos.

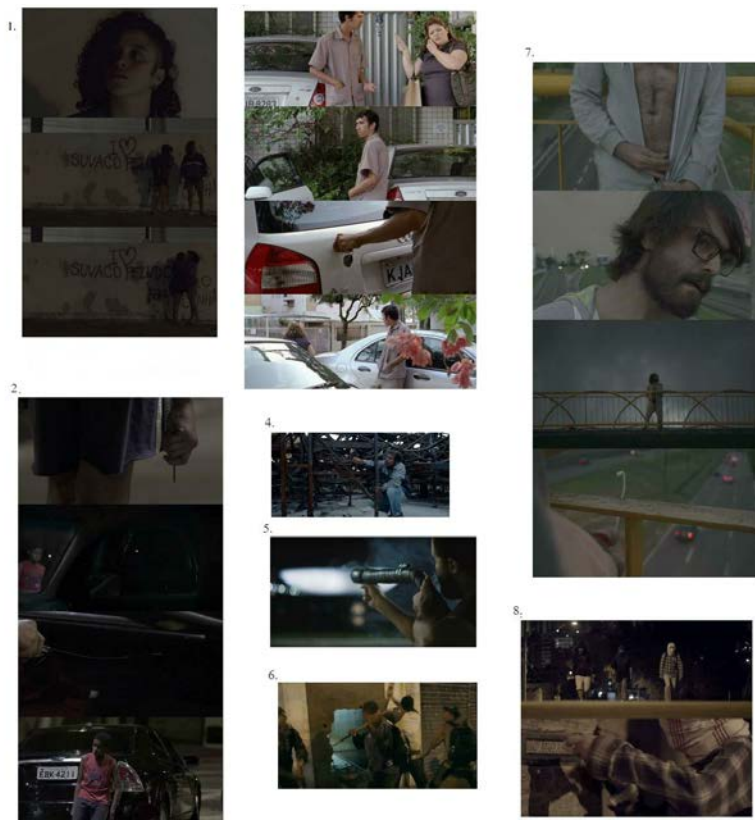


Figura 1: Prancha dos levantes.
Fonte: Montagem feita pela autora (2018).

*Aprendi com Valéry
um pouco disto que faço:
“Eu mordo o que posso”
(palavra, carne ou osso)
Me acho
me acabo de vez
me disfarço*

Poética, Ricardo Aleixo

A câmera dá a ver e ouvir aquilo que nasce como um ato invisível e silencioso. Em duas sequências cinematográficas, a ponta do metal rasga a lataria do carro e, no rosto de quem deixa essa marca, a expressão de uma raiva tão contida quanto a água de uma represa naquele segundo antes de surgir em sua parede a primeira fenda. As cenas em questão pertencem a dois filmes brasileiros lançados

em 2013: O som ao redor, de Kleber Mendonça Filho (Figura 1 – imagem 3), e Riocorrente, de Paulo Sacramento (Figura 1 – imagem 2). Não coincidentemente, 2013 foi também o ano em que uma barragem rompeu no Brasil, no corpo de um movimento de rua que continha em si mesmo todas as ambiguidades e contradições do cenário sócio-político do país. As sequências que exibem esses dois personagens imprimindo, anonimamente, a marca de uma frustração acumulada, antecedem e, de certa forma, prenunciam o que se daria no próprio cinema nacional produzido nesse período.

O gesto do risco intencional no carro não é um que deva ser tomado por menos. Quando ele surge em dois filmes que, de formas completamente distintas, discutem essencialmente um mal-estar urbano, a repetição desse gesto deixa de ser acaso para ser lido como sintoma. Mas, para além de sintoma de algo bastante específico como o cenário político brasileiro, essas sequências ganham potência quando passamos a observá-las como traços sobreviventes de um campo energético que vai muito além dos filmes onde elas surgem. Porque talvez não tenhamos visto exatamente essas cenas antes. Mas certamente já vimos essas imagens antes. Pois elas contêm o *páthos* de um enfrentamento, uma insubordinação astuciosa, feita na intenção de deixar sua assinatura gravada no espaço sem que se saiba quem a assinou. Uma desobediência que só pode se fundar na não existência de testemunhas.

E no entanto, a câmera que naturalmente seria o olho aniquilador a frustrar esse movimento de latarias de carros sendo riscadas, termina por amplificá-lo. Simulando ela também a insubordinação de estar ali registrando aquela imagem, suas intenções se tornam ambíguas: ao mesmo tempo em que torna visível o debate sobre o porquê da essência necessariamente invisível dessa ação, ela também toma para si a autoria do gesto, é também ela quem risca. A imagem e o registro dessa imagem compartilham aqui não somente uma mesma natureza petulante diante daquilo que é, convencionalmente, autorizado a existir, como uma cumplicidade do espectador e uma certa expectativa deste para que os gestos indisciplinados, dos personagens e da câmera, aconteçam. Pois que há também nesses planos uma energia de resposta possível – o risco – a ambientes impossíveis – a opressão do *status quo*, aqui reificado na figura de carros.

A segregação espacial é uma marcação de cena importante nas duas sequências mencionadas, bem como o gesto que surge em desafio a ela. Diferenciam-se, nesse aspecto, de outras sequências presentes na história do cinema em que ações são intencionalmente filmadas com um conjunto de valores morais capazes de transmitir uma antipatia imediata pela imagem. Nessas duas

sequências-chave de pequenas e discretas insubordinações, é turva a linha divisória entre algo que funciona como uma vingança eticamente válida e aquilo que nasce apenas como um impulso cruel de seus perpetradores.

Os olhares enunciados, por exemplo, nos rostos dos meninos de *Os esquecidos* (1950), de Luis Buñuel, quando eles estão prestes a rasgar e roubar a bolsa de um mendigo cego, são semelhantes ao olhar do ardiloso e discreto protagonista de *O batedor de carteiras* (1959), de Robert Bresson, quando ele entra em ação no metrô de Paris. E todas essas expressões estão espelhadas, em maior ou menor intensidade, nos olhares e expressões do flanelinha e do menino que riscam os carros em *O som ao redor* e *Riocorrente*. No entanto, pela maneira como e onde essas duas sequências são colocadas nos filmes, não é possível estabelecer com elas uma relação imediata de inquestionável repulsa pelo gesto em si. Pois é possível que haja também algo de gratificante nessas sequências de carros sendo rasgados.

Nos filmes em questão, as sequências funcionam ora como o prólogo sobre um estado de espírito que dará o tom do resto do filme (*Riocorrente*), ora como a resposta possível e legítima a uma situação evidente de opressão (*O som ao redor*). O *páthos* que se encontra presente nessas sequências da cinematografia nacional contemporânea pode facilmente ser tomado como um regime de representação compactuado pelas respectivas diegeses em que surgem. Mas, para muito além da representação, que neste caso diz respeito a um estado de desconforto com o viver em determinados projetos de cidade e da resposta possível dada a isto, há algo no conjunto das expressões faciais, disposição das cenas e nas montagens de planos que compõem essas sequências, expandindo o debate para outras imagens que, uma vez colocadas juntas sobre uma imaginada prancha, podem abrir camadas simbólicas, – alargando o extracampo dessas sequências e, por tabela, desses filmes. A intenção deste artigo poderia facilmente se deter em observar que história nos contam as faíscas produzidas no contato, não somente entre essas duas sequências, como de outros planos do cinema nacional contemporâneo. No entanto, é na “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013), ou seja, naquele espaço aparentemente vazio entre uma imagem e outra, que se pretende aqui buscar qual o princípio ativo que faz com que esses planos ou sequências se atraiam. A intenção da prancha de imagens que introduz este artigo não é buscar nela um significado em sua montagem, tal como faz o cinema sensório-motor no conceito deleuziano da imagem-movimento (DELEUZE, 1983), mas certamente uma sensação, uma energia que as chama para o mesmo campo magnético.

Que outras sequências do cinema brasileiro contemporâneo podem, assim, disparar essa sensação? Eis as imagens tais como elas estão numeradas na prancha (Figura 1).

1. Se escuta o som dessa lata de spray enquanto o plano está fechado no rosto de uma das protagonistas do filme *Tremor Iê* (2019), de Livia de Paiva e Elena Meirelles: ela olha para os lados. Não vem ninguém. O plano se abre. É possível agora ver não apenas a protagonista, como outra mulher presente em cena. Elas estão no canto da imagem. Na periferia da imagem. Atrás delas, um muro velho, desbotado, onde o recado dado é: “I <3 suvaco peludo” e “Fora Cunha”. Ainda na borda do quadro, elas se aproximam e se beijam. Tudo compõe o gesto: a pichação na parede, o gostar de “suvaco peludo” que, neste caso, diz respeito à insubordinação de mulheres que não mais suportam o controle sobre como devem cuidar de seus corpos, o “fora Cunha” que, ainda que seja uma evidente referência a um ex-deputado², serve na imagem como um signo mais amplo de algum poder opressor e, finalmente, o beijo que encerra a sequência: um beijo que vai de encontro aos pressupostos da opressão heteronormativa. É noite e a população da cidade que consegue sair às ruas nesse horário sempre anda com reforços: são duas mulheres escoltadas por suas duas sombras na parede. As sombras, no entanto, se movem, saem de cena assim como os corpos que as criam, o pixo³ não, ele permanece. A natureza dele é o risco insurgente do rebelde que só pode ser anônimo enquanto pratica o ato de pixar, pois que em um momento posterior a autoria desse risco precisa se tornar evidente a partir de uma assinatura muito própria de cada pixador. O risco nessa cidade é o risco de Pompeia, conhecida por ter sido engolida pelo vulcão; também é a cidade onde se pintavam, quase sempre anonimamente, mensagens nas paredes: políticas, eróticas, desaforadas. “I <3 suvaco peludo” persiste ao tempo.

4. Há galpões abandonados na cidade. Em um deles, que mais parece um lixão de estruturas enferrujadas – ferros de um progresso há algum tempo falido, oxidados pela ganância –, encontra-se Dimas. Seria ele Dimas, o bandido bíblico redimido na cruz que estava ao lado daquela outra que crucificou Jesus? Aquele Dimas, que nas palavras de Mano Brown, se torna assim o “primeiro vidaloka da história” (sic)? Sim e não. Sim porque o Dimas do filme é múltiplo, figuram nele todos os Dimas “vidas lokas” da História: presente, passado e futuro não apenas do Brasil,

² Eduardo Cunha, ex-deputado do PMDB, preso em outubro de 2016, por crime de corrupção passiva, lavagem de dinheiro e evasão de divisas.

³ A grafia da palavra é aqui usada tal como é escrita pelo movimento de quem pratica a pichação em centros urbanos.

mas do mundo. Não porque ao incorporar essas outras possibilidades de ser Dimas, inevitavelmente ele se constitui em algo novo: o Dimas Cravalaça, agente enviado do futuro para coletar provas sobre o crime do Estado brasileiro contra populações periféricas. Nesse galpão sujo e vazio de vida, é ele quem, com o punho fechado, atira balas imaginárias em direção aos “paga-pau do progresso”, ao mundo das “225 prestação” (sic), ao “racista que não vai mudar a cara nunca”, à “Europa do inferno”. Em *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, o personagem do ator Dilmar Durães elabora na sua imaginação um campo de guerra. Sua performance simula um embate direto com as forças do Capital e é, na verdade, a estratégia visual possível não apenas para o personagem, mas fundamentalmente para o cinema de Adirley Queirós, interessado essencialmente em jogar com fabulações de um cinema de gênero – ação, ficção científica – mesmo que essas fabulações ocorram a partir da precariedade. A guerra que não vemos, a arma invisível, as balas que não existem: o movimento sorrateiro no corpo de Dimas Cravalaça nos força a preencher as imagens. Se há, no cinema, o eterno jogo entre o que vemos e o que somos levados a ver, há aqui a revelação explícita do truque: o que somos levados a ver a partir da ausência e o que, de fato, vemos na materialidade da presença óptica é, efetivamente, o mote da cena. No primeiro caso, podemos imaginar as balas, os inimigos, as armas, entrar na alucinação do personagem. No segundo, a encenação da guerra deixa posta a própria condição de existência desse personagem: ele só pode se rebelar contra o sistema na invisibilidade de seu gesto. A astúcia de Dimas, escondido atrás de blocos de ferrugem, está em atirar do jeito que dá pra atirar. Tal como Queirós filma como dá para filmar. O diretor que joga para os seus espectadores a possibilidade de elaborações em torno do que não vemos é o mesmo que burla e desobedece a editais de cinema que aprovam seu filme como documentário, quando o que ele irá fazer atende pelo nome de ficção científica. “Eu mordo o que posso”, escrevia Paul Valéry. Dimas usa as armas que pode usar: a raiva que corre seu corpo e a imaginação que o permite atirar e riscar esse espaço com buracos de balas que nunca existiram. Dimas atira de punho fechado. E todo punho que se fecha em protesto deixa um rastro (visível ou não) quando sai de cena.

5. Em *Era uma vez Brasília* (2017), também de Adirley Queirós, já conseguimos ver a materialidade da arma em cena, algo que parece ser feito no remendo de um pedaço de cano, mas novamente somos forçados a imaginar a bala e o estrago que ela provoca. No entanto, aqui a câmera aponta sua lente para a superfície que será imaginariamente riscada: o Congresso Nacional. Para além dos carros e dos prédios, eis o monumento simbólico maior do poder opressor no Brasil.

Eis aquele onde o pixo, o corte ou o buraco de bala dificilmente chegariam, e por isso mesmo, novamente, o diretor nos força a fazer o exercício de projetar esse risco. O personagem que atira, sujeito que também vem de um tempo futuro em que a máquina do tempo disponível é um automóvel velho e remendado, olha desconfiado para o lado e corre logo depois que aciona sua arma em direção ao Congresso, pois sua presença ali não pode ser, de nenhuma forma, vista. Não deixa de ser uma imagem vizinha de uma sequência de fotos do artista chinês Ai Weiwei, chamada por ele de *Estudo de Perspectiva*. Nos registros fotográficos, realizados entre 1995 e 2017, um gesto se repete: o próprio artista estende seu dedo médio em direção a famosos monumentos da humanidade: da Praça Celestial na China à Monalisa no Louvre, da Sagrada Família em Barcelona à Casa Branca nos Estados Unidos. O gesto em si não risca nenhum desses monumentos e, no entanto, toda essa série de Weiwei é, ela mesma, um grande risco sobre esses cartões postais.

6. No ápice dramático de *Era o Hotel Cambridge* (2016), há o registro documental, tão absolutamente concreto e nervoso, de algo que a dramaturgia do filme suavizava até esse momento. Antes dessas imagens surgirem, o filme de Eliane Caffé chega mesmo a amenizar e sugar o difícil real de alguns sujeitos em nome de um enquadramento supostamente poético, deslocando as experiências concretas dessas pessoas, usando a ambas a partir de encenações coreografadas, tanto com dois atores (José Dumont e Suely Franco), quanto com a população bastante diversa de uma ocupação do FLM (Frente de Luta por Moradia). A sequência aqui em questão, de militantes quebrando a parede de um edifício abandonado, não deixa de ser reflexo invertido de uma outra imagem documental exibida no começo do filme: filmados a partir de uma câmera de celular, trabalhadores congolese são vistos marretando túneis por debaixo da terra, em condições de trabalho sub-humanas, porque precisam extrair coltan, minério usado por toda a indústria de celulares, baterias e armamentos. Ao contrário das imagens registradas no Congo, as cenas captadas em São Paulo dizem respeito a um gesto de insurreição, feita na calada da noite, sob o olhar apenas de uma autorizada câmera de cinema. Se para alguns só é possível rasgar um carro e para outros esse rasgo necessariamente precisa ser imaginado, aqui os personagens conseguem rasgar concreto. A polícia nada vê, o cinema, sim.

7. Em um dos momentos finais de *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, o diretor, que é também o ator principal do filme, é filmado sobre uma passarela na cidade de São José dos Campos, onde a narrativa se passa. Ao longo de todo o filme, ele usa seu próprio corpo como catalisador de desejos que a cidade nega, criando situações irônicas que flertam, às vezes, com um imaginário de filmes de

terror que povoaram a infância e adolescência dos personagens em quadro. Há um jogo analógico em todo roteiro, pois que Vinagre enfrenta a verticalização fálica dos horizontes urbanos com o seu próprio pênis enrijecido. O personagem que diz somente se excitar em espaços públicos é visto, nesse momento, se masturbando. A câmera o filma de longe e de perto, ele olha para os lados, não vem ninguém, a passarela está vazia. Onde estão as pessoas nessa cidade? Dentro dos carros que passam por debaixo dessa passarela. O personagem está próximo de gozar. E então a câmera captura o exato momento em que seu esperma jorra para fora de seu corpo. Tal como nos filmes de Queirós, há aqui um exercício de fabulação sugerido pelo diretor. É possível imaginar que esse esperma caia sobre algum carro que passa por baixo da passarela: uma vez caindo e colando sobre os vidros de automóveis, esse sêmen funciona como a assinatura orgânica, pessoal e intransferível de alguém que aciona seu tesão a partir da própria sensação de estar, anonimamente, em um espaço público. Mas não só isso, trata-se de alguém que deseja criar uma contranarrativa à opressão dos corpos urbanos que, como diria Georg Simmel (1973), precisam se manter sempre nesse estado *blasé* como uma estratégia de sobrevivência aos estímulos da cidade moderna. A militância pelo direito à cidade é lida aqui pela luta ao direito de se excitar e gozar na cidade.

8. No filme *Com os punhos cerrados* (2014), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diogenes, a exemplo do que acontece em *Nova Dubai*, os três protagonistas são também os três diretores do filme. No entanto, ao contrário do que ocorre no filme de Vinagre, esses três cineastas criam para si mesmos personagens problemáticos. Juntos, eles interpretam um estereótipo de jovens anarquistas, mimetizando um certo tipo de intelectual europeu cristalizado na figura de homens brancos machistas e misóginos muito preocupados com o discurso de libertação do poder, e pouco atentos às opressões que eles mesmos operam em nome de uma utopia que os livre do mal-estar de viver na cidade. A cidade em questão é Fortaleza, e é onde eles atuam quase sempre a partir de uma rádio pirata, onde transmitem palavras de ordem, mas também em ações presenciais, quando são vistos durante a madrugada, mascarados, com a missão de deixar cartas em residências de luxo da cidade. É nesse momento de sair pelas ruas à noite que os enquadramentos e montagem permitem a construção de um cenário de perseguição e constante vigilância de um sistema de poder sobre as pessoas. Nesse andar clandestino e noturno, nunca vemos seus rostos, escondidos por trás de bandanas, mas vemos suas sombras, vemos seus corpos fugirem da imagem, escapando como podem dos enquadramentos. O filme foi realizado pós-protestos de junho de 2013 no Brasil, e, na contaminação de vibrações ainda não decantadas,

é claramente uma tentativa de responder de forma direta e imediata à estranha sensação que se abateu sobre o país naquele que seria o prenúncio de um eterno retorno do indigesto 7×1 , o placar sintoma da história do país.

Corpos indomáveis

Imagens desobedientes pedem também por uma desobediência epistêmica. Uma que se aproxime mais da intuição poética de um Dionísio embriagado que da contemplação racional e equilibrada de um Apolo oniromante (NIETZSCHE, 2007), ainda que essas duas forças não se eliminem na aproximação com as imagens, mesmo porque a própria disposição em investigá-las estabelece o exercício de uma apreciação minimamente apolínea. Estamos, afinal, contemplando imagens: a questão é como as contemplamos. A partir dos contornos bem estabelecidos que dão limite aos corpos, ou a partir dos ímpetus que atravessam a carne desses corpos por dentro deles?

O gesto nietzschiano de buscar essa pulsão que há em um corpo indomável, carregado de potência, é inegavelmente um ponto de partida fundamental para se aproximar desse jovem guardador de carros e da criança que vive na rua. Primeira impressão ótica? O rasgo. Primeira impressão háptica? A raiva. Como vingança, assinatura, enfrentamento, expressão visual de uma energia represada que precisa ser, de alguma forma, expurgada. Algo vive no inferno da negligência humana. Porque a raiva aqui existe como uma possibilidade desse guardador de carros e desse menino que mora na rua reivindicarem suas existências na História.

O direito à raiva como uma inscrição – um risco? – na narrativa humana, ainda que ela surja de forma camuflada, não deixa de ser legítima quando ela se põe diretamente em oposição às instituições que oprimem e negam essa mesma narrativa. Paulo Freire (2011, p. 74) já falava sobre “a legitimidade da raiva contra a docilidade fatalista diante da negação das gentes”. Que se fale então da raiva:

Tenho o direito de ter raiva, de manifestá-la, de tê-la como motivação para minha briga tal qual tenho o direito de amar, de expressar meu amor ao mundo, de tê-lo como motivação de minha briga porque, histórico, vivo a História como tempo de possibilidade não de determinação. Se a realidade fosse assim porque estivesse dito que assim teria de ser não haveria sequer por que ter raiva. Meu direito à raiva pressupõe que, na experiência histórica da qual participo, o amanhã não é algo “pré-dado”, mas um desafio, um problema. A minha raiva, minha justa ira, se funda na minha revolta em face da negação do direito de “ser mais” inscrito na natureza dos seres humanos [...]. A adaptação a situações negadoras da humanização

só pode ser aceita como consequência da experiência dominadora, ou como exercício de resistência, como tática na luta política. Dou a impressão de que aceito hoje a condição de silenciado para bem lutar, quando puder, contra a negação de mim mesmo. (FREIRE, 1996, p. 30)

O guardador de carros em *O som ao redor* e o menino de rua em *Riocorrente* compartilham da motivação de lutarem contra a negação de si mesmos. Simultaneamente, operam também contra o discurso de que o homem se adapta, de que se curva à condição fatalista da qual não se pode escapar.

Em *O som ao redor*, o ato acontece como uma ação dentro da narrativa, numa lógica de encadeamento de causa e efeito: o personagem é humilhado pela dona do carro em questão e, sem que ela perceba, risca seu carro. A sequência começa no corredor externo de um edifício, onde se vê uma mulher sair de casa segurando uma sacola em um braço enquanto fala com alguém ao telefone. Ela se aproxima da câmera fixa até o ponto em que vemos um *close* em sua orelha, marcada por sementes de acupuntura auricular, alegoria da classe média. Corta para a cena em que um rapaz, cuidador de carros, oferece ajuda a essa mulher que acabou de sair do edifício e ela, que ignora o que ele fala, diz apenas que vai dar o dinheiro para o amigo dele. Ele fala que não está pedindo dinheiro e ela, ainda sem o escutar, faz um gesto pedindo para que ele se cale. O rapaz muda de semblante e vê-se em seu rosto a manifestação de um ódio contido, discreto. A câmera agora passa a acompanhá-lo. Ele anda devagar por trás do carro da mulher e, com a ponta de uma chave, arranha a traseira do automóvel de ponta a ponta. Há aqui um signo sonoro jogado na cena: o barulho da fricção entre a chave e o carro é acentuado. O som amplificado desse gesto se torna o ápice da sequência. O momento da interação entre a desconhecida senhora arrogante e o guardador de carros da rua acontece no primeiro dos três capítulos do longa, e funciona como uma antecipação de outras sequências que trazem igualmente personagens que, acumulando frustrações, cruzam em algum momento a fronteira do esperado deles socialmente.

Em *Riocorrente* a sequência é, na verdade, um prólogo. Acontece logo antes do título do filme surgir na tela e funciona como o primeiro gatilho disparado antes de uma história que ainda será contada. No primeiro plano, vemos um enquadramento fechado entre a cintura e o joelho do personagem, que está de costas. Há um foco em sua mão segurando um prego. Esse plano inicial nos joga imediatamente para imagens repetidas na história do cinema de assassinos, às vezes seriais, que são filmados nessa mesma posição (virado de costas para a câmera) segurando sua arma

de maneira discreta antes de cometerem seus crimes. Corta para um plano aberto da cidade de São Paulo à noite e retorna para um movimento de câmera que acompanha o, ainda em um enquadramento fechado, em que não se vê o seu rosto. Há aí um curto, mas importante movimento de câmera. Trata-se de um *follow shot*, quando a câmera acompanha o personagem por detrás dele, negando seu rosto e, portanto, sua subjetividade e, nesse caso, negando também a motivação de sua subsequente ação. Mais um corte e na sequência, de dentro do carro, vemos esse menino se aproximar. A câmera finalmente mostra seu rosto e, logo depois, o plano fechado dele arranhando o carro. A cena termina com ele se escorando no automóvel como se nada tivesse acontecido. Seu semblante não muda, permanece sempre rígido, circunspecto.

Ao contrário do que acontece em *O som ao redor*, o personagem de *Riocorrente* não age em resposta a qualquer ação prévia. Seu gesto, na verdade, existe para dar o tom de onde o resto do filme inteiro vai falar. Leia-se: o risco no carro na sequência de abertura está, na verdade, espelhada em várias outras sequências ao longo da narrativa: cachorros raivosos que se sufocam em coleiras, o leão que rosna atrás de uma grade, a mulher que corre na esteira (estática) de uma academia de ginástica, motos que giram dentro do Globo da Morte. Tudo em *Riocorrente* fala de uma energia poderosa aprisionada nos espaços cada vez mais claustrofóbicos da cidade, uma energia que precisa ser contida, mas que inevitavelmente irá estourar em algum momento.

Percebe-se com essas duas sequências a repetição de alguns gestos: os corpos dos personagens encostados nos carros, expressões faciais pouco amistosas, punhos fechados. Usando essas imagens como forças centralizadoras, o que se fará é colocá-las em contato com outras, pelas quais se atravessa o *páthos* de uma insubordinação que só pode se manifestar a partir de camuflagens. E que melhor ambiente para exercitar a arte do disfarce que a cidade? No espaço onde rostos servem para criar paisagens desindividualizadas e multidões uniformes de pessoas que vêm e vão, o campo do invisível se alarga. A insubordinação de que se fala aqui tem uma natureza, portanto, urbana, pois é a experiência de viver nesse espaço automatizado, destruidor de subjetividades, que dispara os gestos aglutinados neste artigo. Imagens que tenham a força de uma desobediência que, em si, não pode ser testemunhada. Ela só é vista por alguém que a toma como força expressiva de uma condição humana e, neste caso especificamente, por uma linguagem cinematográfica que toma o gesto para si própria, amplificando não apenas a ação insubordinada, como o resultado dela: os riscos no espaço.

Aposta metodológica

Quando dispomos de sequências cinematográficas, tiradas de filmes com propostas formais bastante distintas que, sem qualquer pacto prévio de seus realizadores, fazem surgir manifestações muito semelhantes de uma insubordinação disfarçada, é possível que a repetição desse gesto seja mais do que uma coincidência. Quando observamos então que outras imagens de longas-metragens brasileiros produzidos no mesmo período ativam um gesto muito semelhante em sua intensidade, se começa a trabalhar com a suspeita de que a noção de sintoma, tão fundamental às experimentações metodológicas de Aby Warburg (2015), se torna crucial para buscarmos do que se fala quando se fala dos pactos estabelecidos entre esses personagens e o ambiente por onde eles circulam – neste caso, a cidade.

Igualmente fundamental às experimentações iconográficas warburguianas é a ideia de que as imagens estão carregadas de energias para muito além de suas respectivas representações, e que, portanto, a aglutinação delas a partir de um *páthos* em comum faz abrir um tempo antropológico de afetos sobreviventes a partir do momento em que essas imagens, ou objetos, são colocados próximos uns aos outros.

De que maneira então buscar imagens que possam potencializar o debate e fazer desvelar essas sobrevivências a partir de duas sequências de pessoas riscando latarias de carros? Seria por aquilo que o gesto representa? Pela expressão facial e poses nos corpos de quem aciona esse gesto? Ou por aquilo que, para além das bordas formais da imagem, esses mesmos corpos transparecem naquilo que pulsa dentro deles? Há aqui uma aposta de que pode ser uma combinação de tudo isso. Aposta, aliás, é uma palavra-chave no empreendimento dessa análise. Aposta-se que os corpos produzem pensamento, aposta-se que Warburg, o homem que conversava com borboletas⁴, conseguiu ter uma intuição metodológica capaz de abrir o tempo das imagens, aposta-se que os espaços vazios entre essas imagens dispostas numa prancha são tudo, menos vazios.

Importante lembrar essas apostas metodológicas de Warburg passam por algumas alterações ao longo de sua vida. Em um primeiro momento, o historiador alemão buscava aquilo que ele chamava de uma *Pathosformel* das imagens, e, já em seus últimos anos de vida, usou como ferramenta de atração de imagens um

⁴ No prefácio que faz ao livro de Michaud (2013) sobre o *Aby Warburg e a imagem em movimento*, Didi-Huberman menciona que Warburg podia passar horas conversando com borboletas, insetos que eram eles mesmos a própria imagem-pulsão, e lembra que a palavra *imago* designa o estado definitivo dos insetos na metamorfose completa. A borboleta é uma metamorfose completa.

“princípio-atlas” (DIDI-HUBERMAN, 2013b). Há, portanto, duas maneiras de se aproximar das sequências cinematográficas em questão, e ambas dizem respeito às intenções (e intuições) metodológicas distintas aplicadas por Warburg (2015), porém imbricadas uma na outra: a primeira está na identificação dessa *Pathosformel*, ou seja, fórmulas do patético, de fisionomias, movimentos e gestos que sobrevivem e se manifestam em imagens que atravessam tempos e espaços; a segunda está ligada a um projeto ambicioso, em que o autor tentava, a partir de uma arqueologia dos saberes, montar pranchas em que as imagens passassem a estabelecer uma contiguidade de forças entre elas.

Para além de todas essas intuições que, paradoxalmente, são científicas, posto que há um rigoroso exercício constelacional – inesgotável, tanto no caso de Warburg com seu inacabado *Atlas Mnemosyne* (2011), quanto no de Walter Benjamin, com o também inconcluso *The Arcades Project* (“*Passagens*”) (2002) – de retrabalhar o conceito de memória em nossa sociedade, há também uma outra aposta em jogo: a de que o pensamento por imagens warburguiano é um pensamento em movimento e, portanto, perfeitamente aplicável ao cinema. Ainda que não tenha em nenhum momento trabalhado com qualquer imagem cinematográfica, Warburg criou um método de montagem das imagens que, segundo Philippe Alain-Michaud, termina por criar um movimento muito semelhante ao do próprio cinema.

Rolagem, comparecimento, corte: as imagens reunidas por Warburg nas pranchas *Mnemosyne* funcionam à maneira de sequências descontínuas, que só manifestam sua significação expressiva sob a condição de serem tomadas numa disposição de encadeamento: os painéis funcionam não como quadros, mas como telas onde são reproduzidos, na simultaneidade, fenômenos que o cinema produz na sucessão. (MICHAUD, 2013, p. 300)

Centrando a atenção naquilo que é sentido e narrado a partir da disposição de imagens da prancha aqui apresentada, seria importante (mas, segundo a metodologia warburguiana, não exatamente imprescindível) descrever de onde elas surgem e o que cada uma delas traz para a cena. Isso será feito a partir de uma perspectiva de que o *páthos* que aglutina essas imagens parte de três perspectivas diferentes. Abordagens que, segundo Didi-Huberman, já estavam dadas quando Warburg começou a aplicar a *Pathosformel* em suas pesquisas:

O desvelamento das “fórmulas de páthos” não é evidente. Não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo

de “marca corporal de tempo sobrevivente”. As fontes e bases teóricas da *Pathosformel* são numerosas. Pressupõem, no mínimo, uma articulação significativa de três pontos de vista, eu diria até que de três tomadas de posição: filosófica (para problematizar o próprio termo “páthos” e “fórmula”), histórica (para fazer emergir a genealogia dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem). (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 177)

Do ponto de vista filosófico, precisamos, pois, entender que o *páthos* do qual trata Warburg é lido como uma capacidade de ser afetado, uma potência ou, nas palavras de Nietzsche (2007), uma “vontade de potência” que não separa paixão de ação, quando forças inconscientes se tornam, elas mesmas, produtoras de formas. “[...] a vontade de potência manifesta-se como a capacidade de ser afetado, capacidade determinada pela força, por ela mesma ser afetada” (DELEUZE, 1972, p. 70 apud DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 183). Todas as imagens acima carregam essa vontade de potência não apenas sobre seus personagens (todos eles têm uma profunda capacidade de serem afetados), como particularmente pela audiência que assiste às sequências. De certa forma, funcionam na diegese de seus respectivos filmes como momentos-síntese dessa potência que está dada no argumento de cada uma dessas histórias.

Do ponto de vista histórico e antropológico, essas sequências foram retiradas de filmes brasileiros exibidos entre 2012 e 2017, portanto, há de largada duas condições em comum entre todas elas: espaço e tempo, pressupondo tanto a partilha de uma situação sócio-política quanto a de repertórios simbólicos. Contrariando a ideia central da *Pathosformel* warburguiana, que expandia cada imagem para tempos e espaços não correlatos, existe aqui uma deliberada tentativa de aplicar a metodologia do princípio-atlas como uma maneira de identificar sobrevivências de gestos e símbolos em um corpo temporariamente e geograficamente coeso, justamente porque a questão central desta pesquisa parte de uma preocupação em identificar as estratégias, calculadas ou intuitivas, que revelam como um conjunto particular de longas-metragens de ficção, ou que criam dispositivos fictícios em estruturas documentais, dão a ver condições de existência das pessoas que vivem em espaços urbanos, num contexto histórico em que o debate sobre o direito à cidade havia se tornado central no país.

Em outras palavras, estou fazendo um uso desobediente dos pressupostos que agregam as imagens tais como elas foram usadas originalmente a partir do conceito de *Pathosformel*. Me aproximo, nesse sentido, muito mais das pulsões que moveram as imagens sobre a tela escura do *Atlas Mnemosyne*, reunidas sob a condição de partilharem

uma mesma potência, do que a pesquisa original de Warburg (2015) que, mais atenta a aspectos formais, podia tanto identificar sobrevivências antropológicas entre as linhas dos vestidos das ninfas da Antiguidades e as musas de Sandro Botticelli, como entre o grito de desespero da escultura helênica do Laocoonte e o registro fotográfico de um índio hopi no ritual da serpente, em uma América do Norte dos anos 1920.

Me movo dentro de uma inegável passionalidade investida por Warburg em suas pranchas organizadas e reorganizadas segundo intuições que, embora direcionadas à possibilidade de um pensamento científico, nasciam de inquietações de alguém que precisava das imagens para se curar de uma diagnosticada esquizofrenia. Essa prancha surge de inquietações pessoais a partir da identificação de uma recorrência dos já citados gestos e símbolos em uma cinematografia esteticamente diversa. Se o princípio-dicionário apresenta palavras cujo sentido denotativo busca mensagens, o princípio-atlas dispõe sobre uma mesa imagens cujo sentido conotativo, em lugar de mensagens, busca uma montagem que possa ler o mundo. E neste caso, o mundo é o Brasil dos anos 2010.

Imaginemos, por um momento, todas as sequências da prancha, aqui com suas imagens estáticas, na duração de seus movimentos, numa sala fechada e escura, onde por todos os lados o que veríamos seriam essas imagens de insurgência. O que, reunidas em suas diferenças e semelhanças, elas têm a nos dizer?

Um levante acionado pelo cinema

Em 2016, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman assinou pela curadoria de uma exposição no museu Jeu de Paume, em Paris, que, a partir do princípio-atlas warburguiano, organizava imagens de levantes ao longo da história. No Brasil, a mesma exposição aconteceu no Sesc Pinheiros entre outubro de 2017 e janeiro de 2018. Junto com a mostra, surge o catálogo da mesma, em que não apenas Didi-Huberman, como vários autores convidados, discutem sobre os conceitos que cercam a palavra “levante”. Em um desses textos, o filósofo Antonio Negri (2017) escreve sobre a ontologia negativa e positiva do termo. A negativa estaria fincada na ideia de que o sentimento de nostalgia pode facilmente eliminar o desejo de sublevação, desdobrando-se em uma espécie de covardia e apatia coletiva justificada a partir de discursos utópicos que mais anestesiam que provocam. Na ontologia positiva, haveria dois momentos: o primeiro guiado pelo desejo, uma vontade que parte do corpo em não suportar as condições dadas pelo mundo externo, e um segundo momento de produção subjetividade desse corpo. “A ontologia positiva liga os dois momentos, planta na terra o que se levanta no céu” (NEGRI, 2017, p. 41).

Ao fim do texto, Negri retoma essa relação entre a materialidade do corpo (terra) e o que ele, a partir de um desejo indomado, cria no imaginário (céu). O levante surge então de uma diferença entre a voz de um sistema e a recusa em atender a essa voz. A diferença, para Negri, equivale à resistência que, por sua vez, equivale à levante. E o que, no mundo, pode se manifestar como diferença? Um sorriso, talvez.

Alexis de Tocqueville evoca em *Souvenirs* [Lembranças de 1848] um dia de junho de 1848. É hoje do jantar em um belo apartamento à margem esquerda do rio Sena, no 7º *arrondissement*. A família Tocqueville está reunida. Nessa calma noite soam de repente tiros de canhão, disparados pela burguesia contra a gentinha operária insurgida – é uma barulheira distante, do outro lado do rio. Um calafrio percorre os convivas, surge um silêncio tenso, inquieto. Uma jovem criada que serve à mesa e acaba de chegar do *faubourg* Saint-Antoine insurgido deixa escapar um sorriso, o verdadeiro sinal do levante? É o mesmo sorriso que aterrorizava o czar, o papa e o senhor de Tocqueville. Não há nele o “sopro” da alegria que constitui a centelha da libertação? (NEGRI, 2017, p. 46)

Há uma natureza similar entre o sorriso desobediente da trabalhadora da família Tocqueville e os gestos aglutinados na prancha aqui exposta. Todos eles nascem de uma resistência ora poética, ora impulsiva, ora orgasmática, ora tudo ao mesmo tempo. Mas sempre, em todos os casos, é uma resistência que nasce de um disfarce e é criada no ponto cego do panóptico social. Em razão disso, como poderiam as imagens dessa prancha serem tomadas como levantes se elas negam dois princípios fundamentais da natureza conceitual de um levante? Segundo Judith Butler (2017), nesse mesmo catálogo organizado por Didi-Huberman, todo levante é, por essência, coletivo e, além disso, carrega sempre um valor simbólico justamente porque se faz público, ou seja, precisa ser visto por um grande número de pessoas. “O levante é um pôr-se de pé junto a outros contra uma forma de poder, é se mostrar e se fazer ouvir em situações nas quais, justamente, não é permitido se pôr de pé” (BUTLER, 2017, p. 25).

Surge, portanto, uma questão inevitável: isoladas em si mesmas, muitas dessas sequências não poderiam ser lidas como um levante. Mas se acionarmos todas ao mesmo tempo, num mesmo espaço, não poderíamos visualizar um levante, de natureza pública e coletiva, operado pelo próprio cinema nacional? E que tipo de levante seria esse que age quase sempre à espreita do olhar? Que marcas e fissuras ele deixa no caminho? Trabalha-se aqui, naturalmente, com a hipótese de que, uma vez juntas, em um exercício de montagem simultaneamente warburgiano e cinematográfico de atrito entre imagens que carregam um afeto em comum, essas

cenar fabulam uma outra narrativa que extrapola as respectivas diegeses em que se encontram originalmente. Uma que diz respeito a um gesto de levante promovido a partir dessa montagem.

No cenário sócio-político do Brasil dos anos 2010, o cinema nacional se alimenta de um imaginário do mal-estar dos tempos, de um desconforto latente em se viver nas grandes cidades e, particularmente pós-2013, se alimenta também de um gradual pessimismo diante das perspectivas políticas do país. Ao colocar as sequências aqui selecionadas juntas, percebe-se um campo energético que oscila entre a contenção de energia e o corpo que se levanta, mas que, mesmo quando o faz, precisa de alguma forma se esconder. É possível identificar que, quando mergulhamos nos intervalos entre essas sequências, nos encontramos no espaço de um cinema que, absorvendo e retroalimentando o ambiente onde nasce, produz um grito abafado.

É possível, aliás, estabelecer um paralelo entre o grito abafado que se manifesta em pessoas riscando carros, atirando na moita contra inimigos invisíveis, pichando e quebrando paredes e enviando cartas anônimas com aquilo que Ismail Xavier (2018) vai chamar de “figuras do ressentimento” que ele observa se repetir em alguns personagens do cinema brasileiro dos anos 1990. Em seu texto, Xavier traz a ideia do ressentimento a partir de dois eixos: tal como ele é dado na segunda dissertação de *Genealogia da moral*, “em que Nietzsche comenta as formas de buscar a justiça no terreno do ressentimento” (XAVIER, 2018, p. 314) e no primeiro capítulo de *L’homme du ressentiment*, de Max Scheler, quando se faz uma releitura de Nietzsche para descrever o ressentimento enquanto uma:

Disposição psicológica, de certa permanência, que, pela repressão sistemática, libera determinadas emoções e sentimentos, em si normais e inerentes aos fundamentos da natureza humana, e tende a provocar uma deformação mais ou menos permanente do senso de valores, tanto quanto da capacidade de julgar. Tais emoções e sentimentos incluem, acima de tudo: o rancor e o desejo de vingança, o ódio, a maldade, o ciúme, a inveja, a malícia. (SCHELER apud XAVIER, 2018, p. 315)

Importante notar que tanto em Nietzsche quanto em Scheler o ressentimento se manifesta sobretudo a partir de uma vontade de vingança, ou seja, é algo que demanda por uma reação. O ressentimento, portanto, não tem uma natureza passiva, ele inevitavelmente transborda para além do corpo. Xavier faz aí um exercício de mobilizar esse conceito usando como exemplos alguns personagens em uma produção cinematográfica que, não à toa, e isso é frisado no artigo, acontece em um momento histórico brasileiro de desilusões com o projeto de país tomado

então pela política neoliberal dos governos Fernando Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. Esses personagens, sejam protagonistas ou coadjuvantes, são com frequência homens abandonados, rejeitados, enciumados.

Pensar o ressentimento como uma energia historicamente localizada que sobrevoa um corpo de filmes tem aproximações com a análise da prancha empreendida aqui. Mas há também algumas diferenças. A começar que os personagens por Xavier descritos são capturados dentro de um arco de roteiro que os acompanha nos respectivos filmes. No caso das imagens acionadas pela prancha que faz vizinhas sequências do cinema brasileiro dos anos 2010, o ressentimento e o rancor se reúnem a partir de gestos bem específicos. Alguns dos personagens que empreendem esses gestos têm sequer um desenvolvimento psicológico no filme que preceda ao gesto em si. A outra diferença é que, ao contrário das imagens acionadas pelos filmes que Xavier analisa, a vingança aqui se manifesta sempre usando o código do disfarce. O jogo entre o gesto e a sua invisibilidade é central.

Mesmo o sujeito que se masturba em um espaço público da cidade, de todos os gestos o mais nitidamente explosivo e exposto, só consegue gozar com a certeza de não ser visto no ato do gozo. O personagem de Gustavo Vinagre em *Nova Dubai* tem potência para se transformar em um *Jesúvio*, o Jesus-Vesúvio de Bataille (1985) que entra em erupção para escandalizar o mundo e salvá-lo a partir e com o movimento erótico. A frustração, no entanto, converte tudo em melancolia. Antes e depois do gozo, só há espaço para a desesperança de uma tormenta anunciada. Um dos personagens, namorado de Vinagre no filme, canta desolado a música de Miley Cyrus: “Você me demoliu”⁵. Atrás dele, numa parada de ônibus, o anúncio de mais um empreendimento imobiliário na cidade de São José dos Campos. E logo após a sequência da masturbação, outro personagem do filme consegue, por fim, ser bem-sucedido em seu tão desejado suicídio, cujas fracassadas tentativas anteriores eram sempre narradas por ele mesmo com o mais absoluto tédio e apatia.

Olhando pelo retrovisor, ainda com as imagens muito próximas para se estabelecer um distanciamento histórico, uma questão central sobrevoa essas imagens: o que pôde o cinema nacional nesse período? Uma das respostas é sinalizada pela troca de ideias entre um francês e um alemão que pensaram o mundo no intervalo entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. No texto *La*

⁵A música em questão chama-se *Wrecking ball*, em que no refrão, cantado pelo personagem do filme, se escuta: “*I came in like a wrecking ball, I never hit so hard in love, all I wanted was to break your walls, all you ever did was break me, yeah you, you wreck me*” (“Cheguei como uma bola de demolição, o amor nunca me bateu tão forte, tudo que eu queria era quebrar suas paredes, tudo que você fez foi me quebrar, sim, você me demoliu”).

révolution et les intellectuels, publicado em 1926, Pierre Naville, sociólogo e escritor surrealista, clama por um pessimismo ativo, que consiga fugir das armadilhas de esperanças ingênuas e medíocres: “é preciso organizar o pessimismo, ou melhor, já que não se trata de submeter-se a um chamado, é preciso deixar que ele se organize” (NAVILLE, 1965, p. 76). Três anos depois, essas palavras se tornaram conhecidas a partir da leitura que Walter Benjamin (1987) fez de Naville, no ensaio *O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia*, nele, Benjamin afirma que o tesouro dos poetas da socialdemocracia (aqui a representação da ideia de progresso) é o otimismo. Já o pessimismo integral invocado pelos surrealistas poderia, a partir de uma mútua desconfiança com tudo e com todos, mover o mundo.

Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa. Se a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda tarefa, pois esta não pôde mais ser realizada contemplativamente. (BENJAMIN, 1987, p. 34)

É bem possível que, contaminados por um inevitável desconforto que se respirava no ar, esse cinema nacional, visto quase sempre por uma elite intelectual que o assistia ora em festivais, ora em salas com janelas de exibição para filmes fora do circuito comercial, tenha tentando de alguma forma organizar ativamente nossa reprimida vontade de insurgência. É como se, durante um período de tempo, essa produção cinematográfica estivesse operando sempre a partir da sensação de acordar subitamente de um pesadelo no momento que sua casa é invadida por estranhos, como em uma das sequências mais assustadoras de *O som ao redor*. Agir depois desse susto é estar sempre com o corpo à beira de respostas explosivas.

Referências

BATAILLE, G. *O ânus solar*. Lisboa: Hiena, 1985.

BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 21-35. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *The arcades project*. Cambridge: First Harvard University Press, 2002.

BUTLER, J. “Levante”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 23-36.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Tradução: Renata Coelho Botelho, Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, G. “Através dos desejos”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 289-382.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MICHAUD, P. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NAVILLE, P. *La revolution et les intellectuels*. Paris: Gallimard, 1965.

NEGRI, A. “O acontecimento ‘levante’”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 38-46.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, O. G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 11-25.

WARBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande*. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

XAVIER, I. “Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990”. *Aniki*, Lisboa, v. 5, n. 2, p. 311-332, 2018.

Referências audiovisuais

BRANCO sai, preto fica. Adirley Queirós, Brasil, 2014.

COM os punhos cerrados. Luiz Pretti; Pedro Diogenes; Ricardo Pretti, Brasil, 2014.



ERA o hotel Cambridge. Eliane Caffé, Brasil, 2016.

ERA uma vez em Brasília. Adirley Queirós, Brasil, 2017.

NOVA Dubai. Gustavo Vinagre, Brasil, 2014.

O SOM ao redor. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2013.

RIOCORRENTE. Paulo Sacramento, Brasil, 2013.

TREMOR Iê. Elena Meirelles; Lívia Paiva, Brasil, 2019.

Submetido em: 31 jul. 2019 | Aprovado em: 02 mar. 2020



**Relações de classe
em documentários
brasileiros
contemporâneos**
*Class relations in
contemporary Brazilian
documentaries*



Mariana Souto¹

¹ Professora na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). E-mail: mariana.souto@unb.br

Resumo: Este artigo propõe investigar como as relações de classe extra fílmicas informam e modulam obras documentais, além de promover uma discussão atualizada sobre a noção de “outro de classe” nas situações em que patrões filmam seus empregados domésticos. São analisados filmes do contexto brasileiro contemporâneo como *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Babás* (Consuelo Lins, 2010) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012).

Palavras-chave: classes sociais; documentário; emprego doméstico; cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract: This paper investigates the way extra-filmic class relations inform and modulate documentaries, as well as discusses the notion of “outro de classe” in situations where bosses film their domestic servants. We analyze films of the contemporary Brazilian context such as *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Babás* (Consuelo Lins, 2010) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012).

Keywords: social classes; documentary; domestic employees; contemporary Brazilian cinema.

No cinema documentário, além dos temas e sujeitos tornados imagem, imprime-se também as marcas da relação entre documentaristas e documentados, relação esta permeada por ingredientes de poder. Muitas vezes, entre essas duas pontas da câmera se interpõe um importante elemento: a diferença de classe social. Esse modulador das relações pode ser encontrado em diversos cinemas – desde *A saída dos operários da fábrica* (Louis Lumière, 1895), feito pelos donos da indústria Lumière registrando seus próprios empregados, o cinema se funda nessa relação em que quem detém a câmera geralmente também detém maior poder econômico e social. Isso se faz especialmente relevante no Brasil, país de acentuada desigualdade de renda e com diversos conflitos, ora agudos ora velados, entre as diferentes classes. Jean-Louis Comolli (2010) discorre sobre essa relação no âmbito do documentário apontando que, para entender as coordenadas de um plano, é preciso levar em conta não apenas suas condições espaço-temporais e político-históricas, mas o que acontece entre quem filma e quem é filmado. “Eu diria que, se algo é documentado, é essa relação” (COMOLLI, 2010, p. 339).

Este artigo pretende questionar o que acontece quando a essa relação cinematográfica de poder se justapõe uma relação social de poder ou, inversamente, o que acontece quando a uma relação social de poder preexistente se soma uma relação cinematográfica de poder.

Essas questões são despertadas quando da aproximação dos filmes *Babás* (2010), curta-metragem de Consuelo Lins, sobre profissionais que cuidaram da cineasta, de seus filhos e amigos; *Santiago* (2007), longa de João Moreira Salles, recebe o nome do ex-mordomo da família do diretor; e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), a respeito de empregadas domésticas filmadas pelos filhos adolescentes de seus empregadores. Os dois primeiros compartilham características como a forte inflexão subjetiva, o caráter ensaístico, a narração confessional em primeira pessoa e a coincidência entre patrão e cineasta e serão analisados em maior profundidade, enquanto o terceiro virá somar com participações mais pontuais. Apesar de muitas diferenças, os três filmes trazem o olhar dos patrões para os trabalhadores domésticos. Busca-se investigar em que medida relações de classe extrafílmicas informam e modulam tais obras documentais, além de promover uma discussão atualizada sobre a noção de “outro de classe” (BERNARDET, 2003).

Patrões e empregados, filmantes e filmados

As relações entre patrões e empregados domésticos parecem ter se constituído como um dos principais redutos das relações de classe no cinema brasileiro hoje². Se os documentários atuais tratam em menor proporção de operários de chão de fábrica, sindicalistas ou grevistas em relação aos burgueses capitalistas, ou de imigrantes nordestinos, sertanejos miseráveis e analfabetos em relação a fazendeiros ou empregadores da construção civil em cidades grandes – como em *Viramundo* (1965), *Maioria absoluta* (1964), *ABC da greve* (1979-90), *Linha de montagem* (1982), *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), entre outros –, as profissões domésticas têm sido especialmente presentes. *Babás*, *Santiago* e *Doméstica* abordam funcionários que trabalham dentro dos apartamentos, casas ou prédios de patrões de classes médias e altas, configurando relações que embaçam as fronteiras entre espaço público e privado, vida profissional e pessoal, formalidade e intimidade. Se, como aponta Carla Barros, “a intimidade age, de certo modo, ‘diluindo’ a aridez das relações de poder” (BARROS, 2007, p. 123), de outro é capaz de embaralhar expectativas, deixando os sujeitos em lugares instáveis, confusos a respeito de direitos e deveres – “ela é quase da família”, diz a velha frase. Ao mesmo tempo em que amacia ordens, a proximidade afetiva mascara hierarquias e disfarça abusos de autoridade.

Babás e *Santiago* partem de imagens retiradas de arquivos, tanto pessoais quanto alheias (sejam fotografias de crianças e suas amas de leite, filmagens caseiras ou o material bruto de um documentário filmado há treze anos) para tecer um ensaio, uma investigação errante, povoada de incertezas e derivas (BRASIL, 2010). Nos dois filmes, os cineastas espreitam, investigam e analisam, por meio das vivências pessoais, relações de poder que os extrapolam.

Observamos assim, no trato de histórias íntimas, a possibilidade de mobilização dos contrastes, distâncias e proximidades entre, de um lado, elites e camadas médias e, do outro, as classes baixas. Os filmes, que assumem uma visão em *plongée* da pirâmide social brasileira, trazem a marca da má consciência de classe. Nesse sentido, talvez sejam obras mobilizadas por um desejo de indenizar uma dívida histórica. Não podemos deixar de notar que eles figuram como certa novidade no cinema brasileiro não exatamente por se calcarem nas perspectivas da elite, mas por sua explicitação – a desigualdade é confessa e a dívida, dramatizada.

² Em ficções como *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* e *Que horas ela volta?*, relações entre patrões e empregados domésticos também são problematizadas, em relações de alteridade que figuram um intenso sentimento de desconforto, medo ou paranoia – a ameaça do *outro de classe* dentro de casa (SOUTO, 2019).

Tanto Consuelo Lins quanto João Salles buscam compensar uma invisibilidade prévia produzindo retratos de seus entrevistados, dedicando-lhes uma escuta, ao mesmo tempo em que revisitam seus próprios enganos e limites. Na narração, Salles expressa um *mea culpa* ao dizer que, no momento da feitura das imagens, tratou Santiago de maneira autoritária, não lhe deu atenção quando este quis compartilhar um segredo. Sobre uma antiga babá de seu filho, Lins discorre: “Eu não podia imaginar um trabalho que me obrigasse a ficar seis dias longe do meu filho. Preferi não pensar na situação dela nessa época”.

Vemos que, no trabalho com imagens de arquivo, a retomada evoca o momento da tomada (LINDEPERG; COMOLLI, 2010), tornando nítida uma distância entre os dois tempos que aqui se pauta por uma espécie de evolução (EDUARDO, 2007). Antes não escutei, agora ouço. Antes neguei, agora vejo. Ainda assim, certas tentativas de reparo carregam uma ambiguidade: até que ponto as posições de patrão/empregado se aproximam ou se distanciam das de documentarista/documentado? Em que medida a relação de trabalho e a pertença a classes opostas se imprimem nos filmes? Ainda que os empregados sejam os protagonistas e até mesmo batizem as obras, qual é sua verdadeira possibilidade de expressão?

Nesse sentido, interessa-nos investigar, em *Babás* e *Santiago*, as relações entre os sujeitos filmantes e filmados sobretudo por meio da observação da *mise-en-scène*, o momento crucial de interação entre as partes mediada pela câmera e por meio da montagem. Essa última tem um papel decisivo nos filmes, que se valem de imagens de outras épocas, articulando passado (seja o pessoal ou o nacional) e presente e ainda adicionando a camada do comentário em voz *over*. Buscamos considerar, ainda, as singularidades da forma ensaística/reflexiva no cinema documental.

Babás e *Santiago*, na condição de documentários reflexivos, que pensam sua própria forma e expõem traços de sua feitura, acabam por convocar para a análise elementos do *fora de quadro*³, daquilo que participa do processo de produção do filme, mas que geralmente não é visível e nem se faz presente na cena. Não pensamos o fora de quadro somente no sentido mais prático dos bastidores, como tudo aquilo que se coloca no *set* e acaba por constranger a filmagem, mas também, de modo ampliado, como os atravessamentos, na imagem, de macrodimensões como as relações de poder extrafilmicas, o modo capitalista de produção, as relações materiais que guiam todo o processo.

³ Esse conceito é diferenciado do de “fora de campo”, que embora não seja visto, prolonga o campo, estando integrado ao imaginário do filme, ainda imerso em sua ilusão.

Babás

Ao longo de *Babás*, Consuelo Lins observa, descreve, especula e constata a invisibilidade histórica das babás no contexto brasileiro, analisando algumas de suas poucas aparições. Para essa análise, transita entre dados de macro e microdimensões, investigando tanto arquivos nacionais como sua própria vida e a de seus próximos. A cineasta passa de suas experiências pessoais – a exemplo de sua infância, quando era cuidada por babás, como a atual patroa cujo filho é assistido por elas – a entrevistas com babás de amigos, observação das profissionais em atividade, análise de anúncios de jornais, fotos e filmes de arquivo espalhados ao longo do século XX. Observações e entrevistas com uma variedade de mulheres no presente são vinculadas ao ofício da ama de leite no período colonial, fazendo emergir dessa conexão a perenidade das estruturas sociais no Brasil, com sua imensa desigualdade e os abusos no trato de um segmento social sobre outro.

Uma voz, em tom doce, reflexivo e confessional, organiza e costura esse material extremamente heterogêneo. É interessante notar que, tanto em *Babás* como em *Santiago*, a narração fala em primeira pessoa, mas não é do próprio diretor: *Babás* é narrado por Flávia Castro, cineasta amiga da diretora, ao passo que a voz emprestada ao filme de João Salles é a de Fernando, seu irmão. Trata-se de uma “primeira pessoa terceirizada”, conforme apontamento de Ilana Feldman (2013) a respeito de *Santiago*, mas que se aplica também para *Babás*.

Ainda que variado, o material utilizado no filme caminha no mesmo sentido de atestar a invisibilidade das babás na produção de imagens familiares. O documentário parece ter sua existência motivada pelo desejo de compensar essa falha histórica, desejo esse que parece impulsionado por um sentimento de culpa e pela tentativa de ressarcimento de um prejuízo infringido.

Consuelo Lins descreve relações de maneira crítica, interpreta imagens com perspicácia. Com a força de todo o seu método, confirma uma injustiça; nesse sentido, envolve-se na tentativa de minimizá-la. Em sua reflexão, no entanto, pouco notamos uma busca pelos motivos da dita invisibilidade. Sabemos apenas tratar-se de um fenômeno de raízes antigas, históricas, que se repete até a contemporaneidade, embora com atualizações e transformações.

Diante dessa complexa relação, Lins mais lamenta do que interroga em profundidade – reveladas as anomalias de um *status quo*, agora podemos fazer algumas compensações. Há momentos em que a diretora expõe, de maneira franca, suas limitações, suas recusas, como no relato sobre Denise, que ficava seis dias sem ver a filha para cuidar do filho da diretora.

Constatado o desnível entre o tratamento que as babás deveriam receber e aquele que de fato recebem, Consuelo Lins parece mobilizada em produzir, ela mesma, os retratos (em movimento) que essas mulheres possivelmente nunca tiveram. Em determinada sequência (Figura 1), a diretora filma cinco babás que trabalharam com ela ao longo dos anos. Elas são colocadas lado a lado, viradas de frente para a câmera, em enquadramento que as toma de corpo inteiro, enquanto narra-se em *off*: “Vera Lúcia, Denise, Vera, Creuza, Andrea. Não conseguiria dizer aqui o quanto essas moças me ajudaram em muitos momentos da minha vida”. Após essa frase, há um corte. As babás, que estavam em roupas próprias, coloridas e diferentes entre si, agora vestem branco, ocupando ainda a mesma disposição no espaço. A voz continua: “Com meu filho e meus sobrinhos, com a casa, com a comida, com as compras, com as idas e vindas das crianças”. Essa passagem de certa forma mimetiza o processo de transformação de *moças*, que têm nomes próprios, subjetividades, individualidades e preferências pessoais, em *babás* uniformizadas (não apenas no vestuário), que têm funções e responsabilidades quando ingressam nas casas dos patrões.



Figura 1: Fotogramas de *Babás*.

Por mais que Consuelo Lins tenha tentado oferecer atenção e gratidão às moças que foram excluídas das imagens da família em anos anteriores, buscando assim restabelecer um equilíbrio nas desiguais relações de poder, seus retratos no presente filme talvez prolonguem uma *mise-en-scène* pautada pela relação de obediência, a designação de um corpo a um determinado espaço, um pedido de postura, de uma vestimenta, de um olhar. A posição de patroa aqui parece se confundir com a de diretora. Em dado momento, a narração profere: “Não me senti à vontade para entrevistar quem ainda trabalha comigo. Achei que essas conversas poderiam ser comprometidas pela situação patroa-empregada. Mas conversei com as babás dos amigos e conhecidos”. É certo que as entrevistas com os próprios contratados poderiam ser comprometidas pelos papéis sociais, mas a conversa com as babás de amigos não está isenta de atravessamentos semelhantes. A diretora não

é patroa apenas de sua babá, mas porta uma espécie de condição social de patroa, carregando consigo as marcas de uma classe social em vantagem sobre outra.

Esse processo de “branqueamento” das roupas, de homogeneização e “aspetização” das funcionárias muitas vezes é acompanhado de um apagamento dos traços de personalidade, das diferenças, da esfera das relações pessoais exteriores ao ambiente de trabalho, sobretudo para as que dormem no serviço. É como se essas mulheres existissem apenas em função do emprego, tendo usurpadas algumas esferas de sua vida, como a possibilidade de uma relação amorosa ou o desenvolvimento de uma família própria. Nos anúncios, são procuradas babás “sem compromisso”; algumas relatam os protestos das patroas quando se inteiram dos seus planos de casamento.

Tais escolhas, limites e dificuldades são, a bem da verdade, sintomáticos de um filme mergulhado na cultura brasileira. Se, de um lado, o envolvimento direto no assunto do documentário traz uma riqueza de reflexões, uma autêntica visão de dentro, por outro, pode também atuar como dificultador na problematização de certas questões. Embora seja corajoso o fato de que a culpa e a má consciência se tornem manifestas, elas, de algum modo, acabam por comprometer um enfrentamento de causas e de incômodos. Sem uma reflexão mais interrogativa, mais propensa a deslocar sujeitos e saberes de seus lugares, alguns traços culturais, de tão arraigados, acabam se repetindo talvez de maneira inconsciente, mantendo hierarquias e distâncias quando o propósito era justamente rompê-las.

Santiago

Em 1992, João Moreira Salles filmou *Santiago*, o mordomo que trabalhou muitos anos na mansão de sua família no Rio de Janeiro. Excêntrico, com uma memória extraordinária e um gosto pela aristocracia, Santiago era um senhor argentino, aposentado, que tinha cerca de 80 anos de idade. À época, Salles ficou insatisfeito com a montagem e abandonou o projeto sem finalizá-lo. Treze anos depois, revisitou o material e repensou todo o processo, debruçando-se especialmente sobre a maneira pela qual tratou o mordomo e sobre a confusão entre os papéis de patrão/documentarista e personagem/empregado. Lançou, em 2007, *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto*.

Santiago é, portanto, um filme em dois tempos. A montagem parte de uma visão perspectivada do presente para perscrutar o passado. As imagens de treze anos atrás são questionadas, examinadas, analisadas em si e em seus bastidores, já que tempos mortos, silêncios, instruções, equívocos e repetições do primeiro são dados a conhecer nesse segundo filme. Salles pretende revelar aquilo que permaneceria oculto,

escondido do juízo do espectador, que teria acesso só ao “produto bem-acabado”, com arestas aparadas. Os fios invisíveis da direção de atores, que o espectador comum muitas vezes considera como inexistente no documentário, são trazidos à baila por essa decisão. Na narração: “Minha mãe dizia: ‘Santiago faz os mais lindos arranjos de flor que conheço’. Hoje já não sei por que, mas pedi a Santiago que me falasse de flores de pé e olhando para a parede”. Ao personagem real foram solicitados uma postura corporal, um discurso, um olhar. Em outro momento: “Fica nessa posição, pensa um pouco na sua avó, na minha mãe... agora volta àquela posição”. Mais uma solicitação muito direta, dessa vez incluindo um pedido de interiorização, como se a introspecção e a lembrança da mãe e da avó facilitassem a chegada de um sentimento esperado para aquela cena, efeito de uma técnica de interpretação ficcional.

Na revisão do material bruto, ficam nítidos as escolhas calculadas e o forte controle do diretor sobre a atuação do retratado, deixando pouca margem à espontânea expressão do personagem. Não houve espaço para descobertas, para um encontro real e aberto com o ex-mordomo. Na confluência entre relações de classe e relações de cinema, o narrar a si mesmo orientado, dirigido, enquadrado, tolhido e interrompido pode ter privado o ex-empregado do gesto de revelar-se para lançar luz sobre um recorte delimitado pelo ex-patrão; manifesta-se para a câmera quase que somente aquilo que este já conhecia e considerava interessante. Subsiste uma sensação de que as imagens não renderam em 1992 porque João Salles considerou que o personagem não seria suficiente pra sustentar um filme. Em sua visão, foi preciso que o filme fosse também sobre si mesmo (João) e sobre o próprio cinema para que se garantisse o interesse e se justificasse um documentário. A obra, afinal, recebeu o subtítulo de *uma reflexão sobre o material bruto* – não uma reflexão sobre a pessoa.

Logo no princípio, o narrador diz: “Santiago morreu poucos anos depois dessa filmagem. Dele restaram 30 mil páginas e 9 horas de material filmado, além de minha memória e da memória de meus irmãos”. Essa é uma narração feita no presente, tempo que é apresentado como se toda a negligência e o menosprezo que pesaram sobre Santiago tivessem sido superados. Contudo, a formulação sugere a existência de Santiago em função da família Moreira Salles, como se sua vida pudesse ser apreendida quantitativamente, em páginas, horas e nas memórias dos contratantes. Santiago não teria restado também na memória de outras pessoas? Não teria deixado outras marcas que o diretor nem cogitou procurar?

As bordas do filme de 1992, os fragmentos que seriam dispensados na montagem, transmutam-se no mote do filme de 2007. Acontece uma espécie de inversão em que a atenção de João Salles se volta agora para os bastidores, para o fora

de quadro, deixando o próprio personagem e suas histórias, antes centrais, quase que relegados à margem; o centro vira margem, a margem vira o centro. Não deixa de ser uma contradição na qual, para atribuir a devida importância a Santiago, seja preciso tirar um pouco da importância de Santiago. Essa acaba sendo a contrapartida para que se possa desvelar um engano, expor uma injustiça, fazer uma retratação.

Um dos restos da imagem, que não é tematizado diretamente por João Salles, mas que se mantém nos dois filmes, é a melancolia de Santiago. Por duas vezes o ex-mordomo diz, ao comentar momentos de grande satisfação pessoal, que não poderia afirmar que estava feliz, “*pero muy contento*”. Suas expressões faciais, sua solidão, o segredo que guardava, tudo isso nos leva a pensar em sua infelicidade, que não foi investigada pelo cineasta na filmagem (mas parcialmente na montagem, quando ele se detém sobre os poemas, por exemplo).

Noutra cena, Santiago relata que foi chamado a um brinde pelo seu aniversário, em meio a uma festa dos patrões: “isso foi para mim o prêmio mais grande. Festejei meu aniversário com champanhe francês”, sendo que estava ali trabalhando durante suas férias, convocado pela patroa, numa festa alheia. Santiago demonstra um enorme orgulho ao ser cumprimentado por pessoas importantes, frequentadores da mansão dos Moreira Salles. Por mais que expresse contentamento, fica claro ali o caráter de exceção desses “pequenos reconhecimentos”, o que revela o tamanho da desigualdade.

Santiago tinha certo fascínio pela nobreza. Apreciava a cultura erudita, as belas artes, a cerimônia, o luxo e a pompa. Escreve páginas infundáveis narrando a história da aristocracia universal, focando-se na biografia de reis, príncipes, marqueses e condes. Mas mesmo em suas fantasias e delírios de grandeza, ainda se vê como empregado – de gente rica, mas empregado. Tem todo um interesse pelos serviços de outrora, aqueles que serviram às grandes figuras e personalidades. Foi criado pela avó, que havia sido “dama de companhia de uma marquesa piemontesa”, revelando uma linhagem que o precedeu, explicitando as permanências históricas da divisão entre senhores e criados.

Próximo ao fim do filme, João apresenta uma reflexão crucial que provoca o espectador a reler o filme sob outra chave. Diz o narrador, em primeira pessoa:

Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. Não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica

o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo. (SANTIAGO, 2007)

Essa reflexão é adiada pelo filme, atrasada para os últimos momentos como que para coroá-lo. Há, nela, um teor de *insight*, de revelação final – a descoberta de algo que tem o poder da explicação retroativa. Salles condensa um pensamento sobre as relações de poder extrafilmicas e a maneira como atravessam a linguagem cinematográfica, modulando enquadramentos, por exemplo. Podemos perceber que as composições que envolvem Santiago de fato o colocam à distância, sempre com diversos objetos como obstáculos entre ele e a câmera (Figura 2). Somado ao fato de que o filme é em preto e branco, tem-se a impressão de que Santiago está como que camuflado dentre os demais objetos, quase como se se misturasse ao cenário. Instigante também é a escolha da cozinha como espaço principal do filme. Se fosse na casa dos patrões isso faria mais sentido, mas dentro de sua própria casa? Distâncias sociais, distâncias do cinema.



Figura 2: Fotograma de *Santiago*.

Os antepassados

A rede que conecta *Babás a Santiago* vem de longe. Quiçá tenha começado com os operários filmados pelos patrões Lumière, no que é considerado o primeiro filme projetado na história do cinema – *A saída dos operários da fábrica* funciona,

aqui, como uma referência quase arquetípica. Imaginamos que os três fazem parte de uma constelação de filmes, que atravessam épocas e países, em que padrões filmam empregados, apresentando imagens cindidas por relações de poder⁴.

A *saída dos operários da fábrica* (1895) foi filmado em três versões, com diferenciação nas vestimentas e no fechamento dos portões, que não se completa em algumas delas. Por conta dessa repetição de planos, da coreografia dos personagens que saem harmoniosamente para a direita e para a esquerda, e também pelos poucos olhares para a câmera, entendemos que se trata de uma ação ensaiada, até certo ponto dirigida. Houve a tentativa de que a ação fosse completada (tivesse início, meio e fim, arrematada pelo fechamento dos portões) dentro da duração do plano, isto é, provavelmente os operários foram instruídos a se apressarem. O que entendemos por fora de quadro é emblematizado pelas operárias da fábrica Lumière que precisam correr para “caber” em um só rolo de película.

Em *Operários saindo da fábrica* (1995), Harun Farocki examina um conjunto de imagens de arquivo, de diversas origens, que trazem imagens de trabalhadores deixando a indústria. Na narração, sua voz perscruta esse motivo visual tão repetido na iconografia. Sobre as imagens dos Lumière, Farocki comenta: “Desta primeira projeção, fica na memória a pressa dos trabalhadores à saída, como se algo os puxasse. Ninguém fica no recinto da fábrica”. Logo o documentarista avança para três outros contextos de imagens, dizendo:

1975 em Emden, à saída da Volkswagen. Os trabalhadores correm como se algo os puxasse dali para fora.

1926 em Detroit: trabalhadores correm como se já tivessem perdido muito tempo.

De novo em Lyon, 1957. Correm como se soubessem onde tudo é melhor. (ARBEITER..., 1995)

A velocidade pode ser entendida em dois sentidos: seja a infligida pelo patrão em busca de uma maior produtividade em menos tempo, seja a que vem do próprio operário, ansioso pela liberdade e pela compensação do tempo perdido dedicado à geração de uma riqueza que não será sua. Terminadas as longas horas de trabalho, é preciso correr para aproveitar o curto tempo próprio.

⁴ No *Intenso Agora* (2017), filme mais recente de João Moreira Salles, poderia se juntar a essa constelação. O documentário retoma e tematiza o curta dos Lumière, antes apenas um fantasma em *Santiago*. Além disso, começa com uma discussão sobre a imagem de arquivo de uma babá.

Um século depois dos Lumière, a pressa é também um ponto recorrente na filmagem do mordomo Santiago. João Salles e sua equipe, nos idos de 1992, constantemente apressavam o personagem, faziam-no contar suas histórias e memórias com velocidade, quando não era interrompido sem cerimônia alguma. Em uma cena, Santiago precisa recitar uma oração em latim em disparada, por força do tempo corrido da equipe e da economia da filmagem, posto que rodavam em película, um material caro. Em outra, recebe a seguinte instrução de João Salles: “Fala aquela história dos quadros, que você fechava os olhos e o Monet virava Piero della Francesca... mas conta isso rápido pra gente”. Mais adiante, quando, em meio ao seu discurso, Santiago faz uma menção a João – “Joãozinho, maravilhoso, João Moreira Salles” –, o diretor o interrompe e diz, retificando: “Fala de novo sem citar meu nome, vai! Vai lá. Conta a história logo que a gente tá com um pouco de pressa. Não, pode ir, vai!”. Santiago conta com tanta velocidade que quase tropeça nas palavras. Com certa frequência, escutamos as vozes dos dois sobrepostas, como se João não esperasse Santiago terminar de falar e desse ordens por cima de seus depoimentos, cortando e “corrigindo” sua fala enquanto ela transcorria, para conformá-la aos seus desígnios⁵.

Poderiam as interrupções e a pressão que o cineasta exerce pelo encurtamento dos tempos de fala dos personagens ser tributadas à especificidade do encontro entre diretores e personagens unidos por relações de trabalho prévias à realização do filme? O relacionamento, o trato entre as partes, seria diferente se não houvesse esse vínculo?

Tanto o espectador como o próprio personagem são levados a imaginar que o preço/duração da película ou a agenda do cineasta são mais importantes do que sua fala, ainda que seja o protagonista. Numa demonstração clássica do modo de operação do capitalismo – e que aqui se mescla com a operação do dispositivo cinematográfico –, o tempo do patrão vale mais do que o tempo do trabalhador.

Consta que a primeira versão de *A saída da fábrica* foi filmada em março. Das outras, para além da suposição do verão europeu, não se sabe a data. Pelas vestimentas dos operários, possivelmente mais formais do que as usadas no trabalho, supõe-se que eles foram chamados à fábrica (para não dizer “convidados” ou “convocados”) em um dia de junho, no domingo depois da missa. Se foram remunerados por essa “atividade” ou mesmo se tiveram a escolha de não comparecer, apenas podemos especular. Na narração em tom livre e inventivo de *Os primeiros*

⁵ Interrupções e o menosprezo ao tempo do empregado são vistos também em *Doméstica*: em meio a uma entrevista delicada em que a empregada Dilma compartilha episódios dolorosos de sua vida pessoal e conjugal, o telefone toca e a garota Perla sai para atender, interrompendo o momento e deixando a entrevistada solitária a esperar. Nesse filme, no entanto, a interrupção é feita por adolescentes, sujeitos menos conscientes da postura esperada de um documentarista profissional em situação de entrevista.

filmes dos irmãos Lumière (1996), o historiador e cineasta Bertrand Tavernier comenta sobre as imagens: “*Lumière coloca sua câmera em frente à sua fábrica e pede, implora, ordena que seus empregados saiam*” (ressaltamos a repetição tripla do pronome possessivo: *sua* câmera, *sua* fábrica, *seus* empregados).

Em *Santiago* e *Babás* (mas também em *Doméstica*), temos relações de classe não mais num ambiente fabril, mas doméstico – o que é mesmo sintomático de uma passagem histórica, do foco das relações de trabalho do contexto industrial para um pós-industrial. Mudam os cenários, no entanto permanece algo da indefinição dos limites e fronteiras nas relações de classe, uma apropriação da mais-valia pelo capitalista que extrapola o tempo e o espaço devido ao trabalho.

Tanto *Sáida dos operários* quanto *Santiago* e *Doméstica* (e *Babás*, em partes) são realizados não exatamente pelo patrão, mas pelo filho do patrão, o “sinhozinho”, o “herdeiro”, uma figura emblemática. Ao personagem do “filho do dono”, no imaginário popular, geralmente se atribui a pecha de caprichoso, aquele que nasce em berço de ouro, não trabalha e a quem os empregados devem obediência e satisfação das vontades. Ao mesmo tempo, pode ser uma figura simpática, por vezes criado mais pelos empregados do que pelos próprios pais e com quem os empregados tecem relações mais afetuosas e menos distantes do que com os senhores, os contratadores de fato.

Poderia advir daí um entendimento, por parte dos empregados, do próprio filme como capricho do filho do dono a que se deve ceder e obedecer. A questão da anuência do personagem, um tema importante do âmbito da ética do documentário, coloca-se em relevo. É bastante provável que os personagens/empregados não se sintam livres para negar a participação nos filmes, entendendo essa atividade como mais uma dentre suas atribuições por contrato, uma hora extra não remunerada. Seu corpo é do patrão, sua imagem não lhe pertence. Se o filme é um encargo, atuar é mais um trabalho. Em *Doméstica*, Gabriel Mascaro expõe na montagem o momento em que um dos adolescentes aborda a empregada Lucimar, pergunta se pode filmá-la, ao que a moça simplesmente responde que sim e assina o termo de cessão de imagem sem sequer ler, com as mãos ainda molhadas da louça.

Contudo, algumas brechas revelam possibilidades de resistência diante desse poder que soa inescapável: imagens dos personagens com expressões de enfado, cansaço ou constrangimento povoam esses filmes, assim como respostas esquivas ou silêncios, o que denuncia ao espectador uma condição de insatisfação ou contragosto. E resta ao espectador o mal-estar, quem sabe uma sensação inquietante de conivência, por ser o destinatário de um filme sobre um personagem que talvez não quisesse ser filmado, em primeiro lugar. É o caso, por exemplo,

do empregado Sérgio⁶, em *Doméstica*, claramente incomodado com a filmagem, que parece sentir como invasão. Santiago diversas vezes expressa aborrecimento e tristeza diante das negativas às suas perguntas e sugestões, das ordens duras e dos cortes súbitos de João Salles. Há uma diferença significativa entre eles: no caso de Santiago, foi opção de Salles manter essas “resistências” na montagem – e é só por essa decisão que essa discussão é possível; no caso de *Doméstica*, é Mascaro quem as trabalha, à revelia dos padrões adolescentes. É uma instância de distanciamento que permite que o desagrado dos empregados seja visto e tematizado no filme acabado: no caso de João Salles, um tempo de maturação após as filmagens, no caso de *Doméstica*, a intervenção de Mascaro sobre as imagens filmadas pelos adolescentes. Caso contrário, tudo seria facilmente ocultado e não chegaria ao espectador. É a má consciência dos diretores que permite sua emersão.

São filmes marcados por uma grande contradição. De um lado, os empregados são alçados à condição de homenageados. Ainda que não seja intencional, de alguma maneira os operários da fábrica Lumière foram imortalizados pelo cinema. Santiago foi “embalsamado” (termo usado pelo próprio filme) por João Salles. Consuelo Lins promove retratos, antes raros, de mulheres tão ignoradas ao longo de séculos. Tem-se, portanto, a homenagem, o interesse, a reverência aos personagens, supostamente salvos – pelo cinema – de uma injustiça social e do apagamento. No entanto, a despeito das intenções, são obras em que se prolonga uma situação de dominação, que repetem no cinema uma *mise-en-scène* social pautada pela relação de obediência, a designação de um corpo a um determinado espaço, um pedido de imobilidade, de uma pose, de um figurino. A posição de cineasta diante desses sujeitos filmados parece não ser tão diferente da de patrão, afinal.

Assim, tais filmes não são apenas sobre os operários da fábrica Lumière, sobre Santiago, sobre as sete domésticas ou sobre as babás. São documentos, registros de relações de poder, da submissão de seres por outros, de diferentes formas de exploração, de violências mascaradas. Nesse sentido, ver tantos pontos se repetindo nessa trajetória de mais de um século do cinema, desde o cinematógrafo dos Lumière até os filmes-dispositivo em digital, ajuda a entrever a complexidade da questão e a entender um pouco mais as formas pelas quais o cinema é atravessado pelas relações de classe. Merece atenção o fato de que, em todos esses casos, mesmo com a câmera em mãos do polo que detém mais poder, os filmes possibilitam que se inscrevam assimetrias e hierarquias, às vezes até mesmo a despeito de sua tematização e de seu reconhecimento pelos participantes.

⁶ Sérgio e Santiago representam uma exceção no Brasil: empregados domésticos do sexo masculino.

O outro de classe?

Em *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet (2003) alude ao “outro de classe” para se referir ao tipo de alteridade tratada nos filmes dos anos 1960 que ali aborda. Proletários e camponeses constituíam “o outro” em relação a cineastas e público, que compartilhavam raízes nos estratos médios. Não um outro qualquer, portanto; a diferença de classe era o principal atravessamento em questão.

Para Bernardet (2003), a passagem para os filmes que visavam a classe média dificultava a constituição desse outro porque a ela pertenciam cineasta e público. Não havia mais a mesma distância, a mesma possibilidade de objetividade. “Esse voltar-se sobre si mesmo faz oscilar o filme entre a postura científica, que institui o outro, e a identificação. Olhar no espelho perturba o método” (BERNARDET, 2003, p. 60). Daí que, em momento bastante posterior, nos deparamos com *Babás*, *Santiago* e *Doméstica*, filmes que miram um outro de classe no âmbito doméstico. De alguma forma, também há ali algum espelho a perturbar o processo, pois esse outro vincula diretamente quem filma: ao registrar o empregado num filme que de alguma maneira aborda o trabalho, o patrão é inevitavelmente convocado, para não dizer sugado para dentro. Seu lugar acaba sendo também questionado e problematizado, abrindo-se um campo propício para a autorreflexão e a tomada de posição. Na conclusão de *Cineastas e imagens do povo*, cuja primeira publicação data de 1985, Bernardet fala dos desdobramentos do modelo sociológico, sua crise e a transição para outras formas. Surgem filmes que posicionam mais centralmente o intelectual, suas angústias e interrogações. A esse respeito, pontua:

Esse movimento apresenta dois efeitos, pois, por um lado, contribui para relativizar o discurso do documentarista e, por outro, o coloca em primeiro plano. Esse primeiro plano, que pode passar por vontade de narcisismo (.....), é ao mesmo tempo a indicação dos limites desse discurso. Trabalhando sobre seu discurso, o documentarista coloca-se no palco, sob os refletores, em vez de puxar os barbantes nos bastidores, e por isso mesmo nos convida a perceber e a refletir sobre sua posição de classe. (BERNARDET, 2003, p. 219)

Claro que Bernardet não tinha em mente os filmes que aqui discutimos, mas é interessante ver como sua fala adquire o tom de uma predição, atento a alguns dos encaminhamentos que o cinema vinha paulatinamente tomando. Em meados dos anos 1970, passa-se de filmes mais expositivos, de linguagem mais formatada e rigorosa, para obras mais fragmentadas, ambíguas, reflexivas. Por outro lado,

em sua opinião, alguns deles não tinham o caráter radical, o espírito de pesquisa e de busca que apresentavam os filmes de sua análise. Se os primeiros davam pouca voz ao outro, encaixando-o em um discurso já previamente estabelecido, os segundos tampouco garantiam seu aparecimento. A linguagem mais livre acabava por cair também numa fórmula, numa rotina que pouca coisa revelava. Em nenhum caso o outro tomava a palavra, que lhe era apenas emprestada. Embora surgissem filmes menos ancorados em um saber unívoco, menos centralizadores, com possibilidade de fazer aparecer um pluricentrismo, Bernardet nota, categórico: “Derrubaram o pedestal do documentarista. Faziam, portanto, surgir o outro? Respondo: não” (BERNARDET, 2003, p. 217).

Mas se trata de um “outro de classe” muito específico, este que depende financeiramente do cineasta. Como lidar com essa alteridade fílmica com quem às vezes se divide o teto? As prévias relações de trabalho doméstico muitas vezes dificultam a constituição dos sujeitos filmados como interlocutores de fato. Se entendemos o “outro” como par, é difícil aceitar sem incômodo a expressão “outro de classe” para esses casos. Cerceados em sua expressão, interrompidos, com frequência eles não chegam a se constituir como um outro dotado de fala, numa relação de reciprocidade. Não há o estabelecimento de igualdade nem paridade. Não há um diálogo em mesmo patamar.

Nos estudos sobre alteridade, seja no bojo da antropologia ou da comunicação, o outro aparece como aquele a partir do qual eu me defino, aquele de quem preciso para saber quem sou. O outro é um elemento constitutivo do eu, posto que identidade e alteridade são pares indissociáveis (FRANÇA, 2002; LANDOWSKI, 2002). Alteridade e identidade se forjam em conjunto. Não se trata de processo simples e harmonioso; a maneira como nos relacionamos com o outro não passa inteiramente pela consciência. Perpassam, aí, afetos ocultos, reações mistas entre assimilação e exclusão, identificações, projeções.

Como acolher o outro na imagem? Embora nem sempre pacíficas, as relações de alteridade são entendidas frequentemente como positivadas e edificantes, concebidas de maneira romantizada, como parte de um processo de paridade em que as duas pontas se beneficiam de uma troca recíproca. Nem sempre é o caso.

O próprio João Moreira Salles (2001), em texto à Folha de São Paulo anterior a *Santiago*, ao falar da delicada situação do documentarista brasileiro de “alguém favorecido filmando quem não é”, entende que algum grau de culpa social acaba por se fazer ingrediente da relação: “o resultado é que, na maioria das vezes, o documentarista já parte para gostar, o que significa ser condescendente,

ou para ter pena, o que é pior, porque transforma as pessoas em vítimas” e, ainda segundo o diretor, vítimas dificilmente são interlocutores. Uma grande disparidade na relação muitas vezes faz com que as figurações desse outro de classe sejam atravessadas por elementos diversos: má consciência, paternalismo, comiseração, autoritarismo, rispidez, negligência.

Em *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivak alerta para a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro, mas que, afinal, reproduz estruturas de poder e opressão ao mantê-lo silenciado. Sem lhe ter sido oferecida uma posição de fala, um espaço de onde possa falar e no qual possa ser ouvido, o outro acaba sendo apenas objeto de conhecimento de um intelectual que deseja falar por ele. A posição da autora fica explícita no prefácio de Sandra Almeida (2010, p. 16) ao dizer que o processo de fala se caracteriza por uma transação entre falante e ouvinte e que Spivak conclui que “esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar”. “Fala”, aqui, não deve ser tomada em sua literalidade, como mera vocalização, pois a questão que se coloca é da possibilidade real de interlocução, de alternância de escutas, de uma fala que vem por livre expressão e desejo, e não inteiramente submetida a uma demanda de outrem.

Este trabalho não é uma defesa do abandono da expressão “outro de classe”, que dispõe tanto de pertinência quanto potência analítica, mas um desejo de destacar suas nuances e tensioná-la, demonstrando como ela, a depender de como for balizada, às vezes não alcança a descrição do que se passa. O outro de classe nos filmes em que padrões filmam seus empregados domésticos é dotado de algumas singularidades, ora marcado por certo silenciamento, ora pelo prolongamento da relação de obediência. Animados por sentimentos de justiça, gratidão e reconhecimento mesclados a um pouco de narcisismo, mas também pela possibilidade de elaboração e reinvenção da linguagem documental, são filmes que têm sua força, o mérito de abordar questões pouco ditas e uma capacidade de sedução cinematográfica, mas que aqui são alvo de nossa desconfiança – suspeitos no que tange à real interlocução, à situação de paridade e à construção da verdadeira escuta.

Referências

ALMEIDA, S. “Apresentação”. In: SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7-21.

BARROS, C. *Trocas, hierarquias e mediação: as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas domésticas*. 2007. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, J. C. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, J. L. “O desvio pelo direto”. In: FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO, 14, 2010, Belo Horizonte. *Catálogo* [...]. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.

EDUARDO, C. “Santiago, de João Moreira Sales (Brasil, 2007): subjetividade mediada: entre a classe social e a família universal”. *Cinética*, [s. l.], 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2yxZ9Sb>. Acesso em: 2 set. 2012.

FELDMAN, I. “Discurso sobre o método: aproximações entre os ensaios Santiago e Jogo de Cena”. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 18. 2009, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: PUC-MG, 2009. p. 1-13.

FELDMAN, I. “Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 50-65, 2012.

FRANÇA, V. “Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro”. In: GUIMARÃES, C. et al (org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 27-43.

LANDOWSKI, E. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LINDEPERG, S. “Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli”. In: FESTIVAL DO FILME E DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO, 14., 2010, Belo Horizonte. *Catálogo* [...]. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010. p. 318-345.

SALLES, J. M. “3 questões sobre o documentário”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 mar. 2001. Caderno Mais. Disponível em: <https://bit.ly/3dQkt5u>. Acesso em: 2 set. 2014.

SOUTO, M. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2019.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Referências Audiovisuais

ARBEITER Verlassen die Fabrik (*A saída dos operários da fábrica*), Harun Farocki, Alemanha, 1995.

BABÁS, Consuelo Lins, Brasil, 2010.

DOMÉSTICA, Gabriel Mascaro, Brasil, 2012.

LA SORTIE de l'usine Lumière à Lyon (*A saída dos operários da fábrica Lumière*), Louis Lumière, França, 1895.

SANTIAGO, João Moreira Sales, Brasil, 2007

submetido em: 8 ago. 2019 | aprovado em: 1º abr. 2020



**Mil e uma noites na
cidade industrial: o
realismo em *Arábia***
*One thousand and one
nights in the industrial
town: realism in Araby*



Luís Flores¹

¹ Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Cinema pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas-Artes (EBA-UFMG). Ensaísta, curador e pesquisador de cinema. Poeta+. Atua também como tradutor. Foi professor do curso de Pós-Graduação em Produção Audiovisual: Documentário, no Centro Universitário Uma, da Escola Livre de Cinema, e do curso de Análise de Filmes e Crítica Cinematográfica no Núcleo de Produção Digital da Prefeitura de Belo Horizonte. Organizou as retrospectivas de Rithy Panh (2013) e Trinh T. Minh-ha (2015) no Brasil. Curador do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte em 2015, 2016 e 2017. Curador do forumdoc.bh.2015, Curador do Cine Cipó desde 2019. E-mail: luisfdf@gmail.com

Resumo: *Arábia* (2017) pode ser situado no âmbito de uma série de incursões cinematográficas aos substratos da realidade, tanto pelo prisma do documentário quanto pelos caminhos da ficção. À primeira vista, a obra parece responder às aparições históricas da figura do trabalhador no cinema brasileiro. Mas há uma região menos nítida de repercussões, com artistas que adaptaram as categorias do realismo a seus propósitos particulares. É o caso, por exemplo, de John Ford e John Huston. Neste artigo, olharemos para as imagens de *Arábia* no limiar dessas duas zonas de construção estética.

Palavras-chave: cinema; Arábia; trabalhador; realismo; anticapitalismo.

Abstract: *Araby* (2017) can be considered one of many films that investigate reality. At first glance, it responds to the multiple historical appearances of workers in Brazilian cinema. However, there is a less definite zone of exchanges inhabited by artists who adapted the categories of realism for their particular purposes. This is the case of John Ford and John Huston, for example. In this paper, we analyze the images of *Araby*, placing them on the threshold between these two fields of aesthetic work.

Keywords: cinema; Araby; workers; realism; anticapitalism.

Introdução

*Um deus pode. Mas como erguer do solo,
na estreita lira, o canto de uma vida?*

Rainer Maria Rilke

No filme *Sullivan's travel* (*Contrastes humanos*, 1941), realizado durante a Segunda Guerra Mundial, o diretor norte-americano Preston Sturges conta a história de um célebre cineasta de nome John L. Sullivan (interpretado por Joel McCrea), especializado no gênero da comédia. Desolado pela miséria e pela maldade do mundo humano, ele decide se aventurar no filão do realismo social, tendência artística bastante presente no período entreguerras (cf. BODNAR, 2003, p. 46). Seu sonho é realizar, a partir da adaptação cinematográfica de um romance politicamente consciente, uma obra capaz de retratar as vidas das pessoas que habitam nas margens da sociedade. Não desejosos de renunciar ao sucesso garantido das comédias de Sullivan, os produtores questionam a viabilidade do novo projeto, alegando que o diretor, devido à sua classe de pertencimento, não poderia conhecer o sofrimento social verdadeiro, fator que impossibilitaria uma representação fidedigna. O tiro, porém, sai pela culatra: em resposta à provocação dos empresários, Sullivan decide se disfarçar de indigente e sair pelo mundo em busca da experiência que lhe falta.

Bazin (1975, p. 52-53, tradução nossa), que considerava a comédia “o gênero mais sério de Hollywood, no sentido de refletir, sob o modo cômico, as crenças morais e sociais mais profundas da vida americana”, atribuía a Sturges a proeza de ter renovado essa categoria fílmica. Não é de se admirar, portanto, que ele visse em *Sullivan's travel* um caso refinado de sátira social elaborada com os recursos próprios do cinema. No filme, Sturges dilacera o gênero por dentro, sem zombar, contudo, de seus pressupostos estéticos. Assumindo uma verve fortemente realista, em sintonia com a trajetória do protagonista, ele atinge as leis da comédia de maneira retrospectiva, fazendo com que explodam a partir do interior. “Se ele [Sturges] as justifica, finalmente, é só após tomar consciência da mentira delas, e porque essa mentira é considerada finalmente como um mal menor” (BAZIN, 1975, p. 55, tradução nossa). Uma vez transformado subjetivamente pela experiência dos miseráveis que buscava mostrar objetivamente, Sullivan se convence de que vale mais apostar na alegria, mesmo que ela dure apenas os noventa minutos da sessão.

Aparentemente remoto no tempo e no espaço, o filme de Sturges coloca uma questão fundamental para todo cinema que se propõe a fazer, no seio da

realidade, incursões de consciência social. Questão essa que repercute, com seus devidos deslocamentos, em um filme brasileiro recente, realizado em paisagens ouropretanas. *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, apresenta uma tentativa peculiar de estabelecer contato com a complexa realidade do trabalhador brasileiro. Nele, testemunhamos a aparição de uma outra vida delineada na tela, a do operário “nômade” Cristiano em sua contínua jornada pela estrada.

Ao elaborar essa vida fictícia, *Arábia* confere a ela um impulso poético, ao mesmo tempo em que preserva algo da experiência do sujeito filmado. Dotado de alto potencial de alteridade, tanto pela sua posição social quanto por uma espécie de persistência fantasmática, espectral, Cristiano acumula imagens de outras épocas, instaurando uma brecha na história – do mundo e do cinema. Ele subsiste, de maneira paradoxal, por meio de um trabalho de fabulação no cerne do desaparecimento. Nesse sentido, temos em mente não apenas o âmbito nacional, com um cinema e uma história particulares, mas também a modernidade mais ampla que atravessa o cinema, em uma história que não cessa de se misturar às injustiças do progresso e às tiranias silenciosas do capitalismo sobre as vidas dos sujeitos.

Realismo(s)

O realismo não consiste em reproduzir a realidade, mas em mostrar as coisas como elas realmente são.

Bertolt Brecht

A trajetória singular do trabalhador em *Arábia* oferece uma construção discursiva específica, capaz de intervir, enquanto obra de arte, no fluxo de imagens, mensagens e códigos que constituem o terreno simbólico da sociedade brasileira. Em um primeiro nível, o filme acarreta uma reflexão da realidade do país ao tomar a arte como ferramenta específica para pensar e ver o mundo, dotada de inteligência própria. É o cinema enquanto máquina epistêmica, como quiseram alguns de seus inventores, de Eisenstein e Vertov a Jean-Luc Godard. Uma máquina de visão, de imagens e sons móveis, capaz de criar formas originais para representar ou revelar a realidade. Nesse sentido, a proposta de *Arábia* não pretende impor uma condição externa ou uma tese sobre a figura do trabalhador, tenta antes se misturar a ela, olhar de perto para o homem comum com seu esforço colossal pela sobrevivência. Permite, assim, que o espectador submerja em uma vida diversa pela via de uma sensibilidade ímpar, bastante distinta das formas predominantes nos jornais, programas televisivos e filmes comerciais em geral.

Em certo sentido, essa via consiste em um retorno à experiência do trabalhador, da sua realidade vivida e sonhada, disputada com a força do corpo e da alma. Mas como restituir essa experiência do real em forma de imagens cinematográficas quando as mídias de massa erigem, todos os dias, camadas de blindagem, em um bombardeamento incessante da nossa percepção? Como perfurar, em alguma medida, a barreira de uma visualidade manipulada – e manipuladora –, quando toda imagem, palavra ou potência de vida parece ser rapidamente absorvida pelas fronteiras das mídias? A resposta do filme, a princípio, é assumir a opacidade inexaurível da narrativa, colocando em evidência as dificuldades de existência do trabalhador com sua dose de melancolia, perda, incompletude. É assumir, ainda, o anseio do sujeito por uma vida livre, desprovida da exploração capitalista e forjada, se assim quisermos, em um momento insurreto de interrupção.

É verdade que cada filme particular, de cada época distinta, deve encontrar o seu próprio realismo, sua maneira singular de lidar com o mundo no seu estado vivo, caótico, brutal. Mesmo porque “o que conta como ‘realista’, o que parece possível em qualquer ponto do campo social, é definido por uma série de determinações políticas” (FISHER, 2009, p. 16, tradução nossa). O realismo de *Arábia*, atento à atualidade sociopolítica brasileira, faz-se no diálogo incontornável com filmes nacionais, como os de Leon Hirszman, mas também no contato difuso com outras tradições, formadas por cineastas que souberam se posicionar, no devido momento, por meio da elaboração ficcional, disputando os sentidos do *real* e do *humano*. É o caso, por exemplo, de John Ford, John Huston, Preston Sturges, Chantal Akerman, Straub-Huillet, Pedro Costa, entre outros.

Podemos definir o realismo, provisoriamente, como um engajamento vivo com o mundo, que não se reduz ao nível da narrativa ou da representação. Nos filmes neorealistas, por exemplo, a história contada importa menos do que o tipo de contato estabelecido com os espaços e sujeitos concretos, de modo a acolher no interior da narrativa elementos significativos da realidade observada. Tag Gallagher (1988, p. 70), em seu livro sobre John Ford, propõe a categorização de dois tipos gerais de realismo, um social, destinado a *promover mudanças* no mundo filmado, e um estético, cujo foco seria a *experiência elaborada de maneira ficcional*. No campo social, teríamos diretores como Fritz Lang, Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, Vittorio De Sica, enquanto no campo estético teríamos, além do próprio Ford, nomes como F. W. Murnau, Joseph von Sternberg e Roberto Rossellini.

O fantasma do trabalhador

Se isso, aprender a viver, é uma tarefa por realizar, ela só pode acontecer entre a vida e a morte.

Derrida

Arábia contém traços ligados a ambas as categorias de Gallagher (1988, p. 70), estando fincado mais fortemente na tradição do realismo estético, marcada pela proximidade com os indivíduos representados. Há um foco na construção dos personagens, dotados de trajetórias únicas e ações particulares. Embora o tom de realismo social subsista, de maneira sutil, ao longo do filme, especialmente no que diz respeito ao artifício teatral e ao investimento simbólico, é o realismo estético, conforme descrito por Gallagher, que se manifesta com maior intensidade em *Arábia*. A julgar, por exemplo, pelo formato de *travelogue*, pelo rigor da caracterização, pela dimensão passional do drama (personagens tomados pela consciência de um dilema), pela valorização dos gestos, pela construção das cenas em profundidade (de campo), pelo investimento na tonalidade realista (em contraste com a estilização excessiva) e pela organicidade da montagem.

À maneira de determinados diretores do realismo estético, Dumans e Uchoa conseguem restituir dignidade humana e autonomia narrativa a figuras relegadas à marginalidade social. John Ford, em especial, o cineasta por excelência do isolamento cristão, da errância estoica, do sacrifício individual, parece encontrar forte ressonância na figura de Cristiano, com sua trajetória nômade e marginal. Mas *Arábia* apresenta reflexos mais gerais do cinema de Ford, se tomarmos como base, por exemplo, *The Grapes of Wrath* (*Vinhas da ira*, 1940) e *How Green Was My Valley* (*Como era verde o meu vale*, 1941). Há afinidades em pelo menos três aspectos: o caráter mais documental do realismo, presente na escolha das locações e no modo de filmar com ênfase nos corpos e gestos, além da utilização recorrente dos planos-sequência; as vinhetas humorísticas (como a piada do cimento e o diálogo com o carregador), comuns nos filmes de Ford e sempre balanceadas com elementos de tom mais trágico; e a intensa estilização poética da realidade, algo que *Arábia* deve, sobretudo, ao fluxo da narração em *off* que remete a uma dupla experiência interior, do sujeito que narra e age ao mesmo tempo.

Não falamos de uma cópia fiel do trabalho de Ford, da reprodução direta de um substrato sensível, mesmo porque cada filme resulta de encontros e vibrações distintos. Ao mesmo tempo, seria empobrecedor desconsiderar que as imagens podem atravessar ativamente o espaço-tempo ou produzir, entre si, interferências

imprevistas, adquirindo comportamentos correspondentes. A física moderna, aliás, formula isso cientificamente com o impressionante fenômeno do emaranhamento quântico, por exemplo, que Albert Einstein definiu como “ações fantasmagóricas à distância” (BORN, 1971, p. 158-159, tradução nossa). É à distância, portanto, que observamos vestígios importantes do cinema de Ford no imaginário de *Arábia*, como se algo da esfera afetiva ou visual do diretor estadunidense ressurgisse de maneira transformada, repercutindo um engajamento intenso com as bases da tradição, com o ritmo de apropriação e perda das possibilidades de arquitetar imagens – no caso, cinematográficas.

Com efeito, *Arábia* estabelece relações próprias com elementos sensíveis da arte e da história, aproximando-se de figuras presentes no cinema de Ford, como os trabalhadores rurais. Quase toda a narrativa de *Arábia* está marcada pela presença fantasmática do líder camponês Barreto, uma figura parente, se assim quisermos, do padre rebelde de *Vinhas da ira*. A morte de um ecoa na resistência do outro: “Deram uns tiros lá embaixo, no rio, mas o povo não arredou o pé não”. Na primeira vez que Cristiano o encontra, Barreto está parado em um casebre à beira da estrada, ao som da viola caipira do músico Pedro Flores (o nome da canção é “Céu azul”). Mais tarde, na plantação de mexerica – que rima com os laranjais de *Vinhas da ira*, reforçando as perspectivas poéticas e paisagens sensíveis afins –, ele fica sabendo da história de Barreto, que remete a todo um imaginário perdido de luta e organização dos trabalhadores no campo, com a posterior ida para São Bernardo, a greve de fome, a conexão com Lula (“Ele falou que conheceu até o Lula, acredita?”). E descobre, também, que a terra gostava dele, pois “foi depois do Barreto que a mexerica mudou o gosto, ficou mais doce”.

O fantasma da luta campesina, portanto, da luta pela terra, pela propriedade rural, passa a rondar o filme e espreitar, a partir do extracampo, as imagens que vemos, algo que se entrelaça ao fator fantasmático de *Vinhas da ira*. São figuras que só podem ser tensionadas sob a forma de fantasias, de imagens fugidias; os sonhos em comum (e os sonhos comuns) que se projetam entre um cinema e outro, um imaginário e outro, de John Ford a *Arábia*. Sonho de liberdade, sonho de dignidade, sonhos das pessoas ordinárias, comuns. Além disso, tanto *Vinhas da ira* quanto *Arábia* seguem um formato próximo do *road trip*, gênero marcado pela errância, pela deriva, pelo deslocamento, até que em determinado momento do trajeto ambos fazem transbordar, dialeticamente, tudo aquilo se acumulou ao longo do caminho, aquilo se encontrava retido na escuridão.

Esse ponto de transbordamento, no caso de *Vinhas da ira*, é o discurso final de Tom Joad. Sem dúvida, ele ultrapassa em muito o que seria sua função dramaturgical usual para os padrões do cinema clássico-narrativo, um deslocamento recorrente nos filmes de Ford. Muitas vezes ele introduz, no encadeamento da ação, um momento de suspensão no qual os personagens parecem encarnar um pensamento ou ideia – um fantasma – que não era previsível na tonalidade do registro. São momentos de beleza e esplendor, ressaltados pelo modo de construção dos planos, pelo posicionamento da câmera, pela distribuição da luz no quadro. Veiculam valores ou figuras que se articulam, normalmente, a textos da tradição cristã, mesmo que ligeiramente flexionados em prol de uma perspectiva democrática primária da liberdade, igualdade, fraternidade. É o caso, por exemplo, de *The Sun Shines Bright* (*O sol brilha na imensidão*, 1953) ou *3 Godfathers* (*O céu mandou alguém*, 1948).

Em *Vinhas da ira*, contudo, o procedimento traz um elemento renovado: as palavras de Henry Fonda constituem um dos discursos mais diretos de inspiração comunista já colocados na boca de um personagem do cinema comercial. Após as desventuras da família na migração de Oklahoma para a Califórnia, após confrontarem de perto a morte, a miséria, a injustiça, a expropriação, o enérgico Tom Joad, perseguido pela polícia, precisa fugir do campo de agricultura no qual se encontram. Então, ao despedir-se da mãe, diante da fogueira, ele diz: “Onde houver uma briga para que os famintos comam, estarei lá. Onde houver um policial batendo em alguém, estarei lá”. E diz, ainda: “Estarei em cada canto escuro. Estarei em todo lugar. Onde você conseguir olhar”. E desaparece na escuridão, para virar um fantasma, uma ideia invisível, uma entidade imaginária, capaz de assombrar o mundo errado com sua sede de justiça e liberdade. Tom Joad atravessa a fronteira da tela para se transformar em energia imaterial, espectral, como na canção imortalizada por Bruce Springsteen, um dos maiores cantores populares da música estadunidense: “The Ghost of Tom Joad”.

Em *Arábia*, por sua vez, há um momento análogo a esse, no qual a narrativa de toda uma vida, de toda uma jornada, é como que suspensa para que Cristiano possa expressar suas palavras definitivas. Desta vez, vêm em forma de pensamento, uma voz interior (em *off*), mas trazem um teor consonante ao do filme de Ford, uma vez que apontam para a consciência crítica da estrutura social e do trabalho, delineando o sonho de uma vida mais justa para ele e seus colegas de fábrica. Na fornalha, ele dirá:

Desde que o Cascão foi demitido, eu tava perdendo o gosto de ir trabalhar. Mas aqui eu fui diferente. Eu senti o meu ouvido

fechando e fiquei um pouco surdo por alguns segundos. Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha: o barulho da fábrica sumiu e eu ouvi meu próprio coração. E, pela primeira vez, parei pra ver a fábrica e senti uma tristeza de estar ali. E percebi que, na verdade, eu não conhecia ninguém, que tudo aquilo não significava nada pra mim. Foi como acordar de um pesadelo.

Me sinto como um cavalo velho, cansado, meus olhos doem, a cabeça dói, não tenho força pra trabalhar. Respiro rapidamente. Meu coração é uma bomba de sangue. Queria puxar meus colegas pelo braço e dizer pra eles que eu acordei, que enganaram a gente a vida toda. Estou cansado, quero ir pra casa. Queria que todo mundo fosse pra casa. Queria que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonados, a esteira desligada, a lava quente derramando e inundando tudo. Queimando as máquinas, a terra, a brita... E a fumaça subindo. Preta igual a noite. Tampando o céu e jogando o dinheiro fora. E a gente ia estar em casa, tomando água, dormindo à tarde. A gente ia tossir a fumaça preta, ia cuspir fora os pedaços de ferro do nosso pulmão, o nosso sangue ia deixar de ser um rio de minério, de bauxita, de alumínio e ia voltar a ser vermelho, igual quando a gente é novo. E é por isso que eu queria chamar todo mundo. Chamar os forneiros, os eletricitas, os soldadores e os encarregados, os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: “Vamos pra casa. Nós somos só um bando de cavalos velhos”. Mas eu sei que ninguém ia me ouvir, porque ninguém gosta de ouvir essas coisas. Mas eu queria falar no ouvido de cada um deles: “A nossa vida é um engano, e a gente vai sempre ser isso. E tudo que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo”.

Em seguida, à maneira de Tom Joad, também ele desaparece na escuridão, esvaindo-se no fundo sombrio da fogueira a crepitar. Também ele leva consigo a força refratária de um fantasma, capaz de perfurar as barreiras espessas erguidas em torno das coisas e das pessoas pelo acordo velado de um realismo opressor, pelo pacto imperceptível da realidade capitalista. Ele se transforma, enfim, no espectro do trabalhador que sonhou, talvez pela última vez – no fundo, uma vez a mais –, com a libertação irrealizável da sua classe, do povo marginalizado do qual faz parte. Ao comentar um texto do “filósofo plebeu” Gabriel Gauny, que descreve o dia de trabalho de um marceneiro na casa de uma pessoa rica, Rancièr (2011, p. 10) afirma:

A dissociação entre a atividade manual do trabalhador, determinada por constrangimentos sociais, e a atividade do seu olhar, que se auto-emancipa, chegando a apropriar-se da forma de poder inerente ao olhar perspectivo [...] contraria

a distribuição policial dos modos de sentir considerados adequados ao lugar, à função e à identidade do trabalhador.

Podemos traçar um paralelo entre esse momento de suspensão e a cena de Cristiano na fornalha, na medida em que ambos os casos apresentam uma tomada de posição do trabalhador em um espaço saturado pela lógica “do trabalho árduo e da propriedade” (RANCIÈRE, 2011, p. 10). A dinâmica do poder industrial-capitalista é contestada por meio de uma brecha da sensibilidade (“pela primeira vez, parei pra ver a fábrica”). A sensibilidade “normal”, instituída pelas dinâmicas repressivas da modernidade, é deslocada para uma sensibilidade “suspensa”, na qual a figura do trabalhador adquire maior autonomia e pode afirmar, mesmo que provisoriamente, uma existência insubmissa ao circuito hegemônico do poder.

Em outras palavras, a interrupção de um fluxo de tempo capitalista, regido pela lógica da eficiência e da consecução, é inseparável da invenção de um tempo outro, que valoriza a possibilidade de uma vida não-eficiente. Essa atitude do olhar, refletida também em outros momentos do filme, nas conversas de amizade, nas pausas, nos encontros afetivos de Cristiano, acaba por se desdobrar na invenção de “um novo corpo, um corpo destinado a algo que não a exploração” (RANCIÈRE, 2011, p. 11). É algo desse aspecto de invenção, de uma nova destinação para a voz, para o braço, para o corpo, que o pesquisador Fábio Andrade (2019) capta em seu texto sobre o filme, ao afirmar que “o moribundo é aquele que ainda não morreu”, mas em cuja situação limítrofe, fantasmática, entre a vida e a morte, reside a possibilidade do despertar de uma nova força.

Os mortos

O homem vive e morre por suas imagens.

L. Daudet

O discurso final de Cristiano pode ser aproximado, ainda, de um filme bastante atípico de John Huston. Em *The Dead* (*Os vivos e os mortos*, 1987), adaptação do conto homônimo de Joyce¹, Huston mostra os acontecimentos de um jantar de Epifania, em um ambiente de classe média-alta na cidade de Dublin. Esse microcosmo irlandês recebe na versão cinematográfica uma representação pormenorizada, pautada pelo mergulho na afeição humana, pela valorização dos laços, dos vínculos e dos hábitos e, sobretudo, pela construção de personagens

¹ Cabe lembrar que o projeto original de *Arábia* consistia na adaptação do conto “Araby”, também de Joyce.

vivos, dotados de força dramaturgica própria, de um espírito manifesto nas imagens. Além disso, por trás da aparência de banalidade, da ordem costumeira do jantar, repetido todos os anos com os mesmos convivas, existe o pressentimento de um segredo oculto ou, pelo menos, uma sensação de estranhamento. Ao final da narrativa, recheada de histórias, diálogos e canções, descobrimos que o espaço do filme estava habitado, a todo instante, pelo fantasma de uma paixão inalcançável, elemento que desestabiliza, retrospectivamente, a suposta estabilidade que nos fora mostrada até então.

De volta para casa, Gabriel e Gretta Conroy, um casal de burgueses da família irlandesa que acompanhamos no jantar, parece sofrer de uma distância incomum. Não obstante os esforços do homem para se aproximar, eles conversam com palavras vazias, sem se encontrarem em um nível mais profundo. A mulher logo revela o motivo da distância: uma música que tocou no jantar a fez lembrar do seu primeiro amante, figura que agora é fulgurante em sua memória, e que a morte eternizou com a beleza insuperável da juventude. Ela se joga na cama, enquanto o homem vai para a janela contemplar a paisagem (interior e exterior), até que começamos a ouvir, em *off*, sua voz interior. Um fluxo penetrante de reflexões sobre a vida e o tempo ganha corpo, mesclando-se às imagens da neve sobre a cidade, sobre o cemitério e sobre o rosto do próprio homem em primeiro plano.

Há duas semelhanças importantes entre os monólogos interiores ao final de *Arábia* e de *The Dead*, que complementam, a nosso ver, a via apresentada em *Vinhas da ira*. A primeira diz respeito às operações de montagem que, como no filme de Ford, suspendem subitamente um fluxo condensado de pensamento em relação ao transcórre normal da narrativa. Em *The Dead*, isso é feito com o recurso da voz em *off* que, por não ter sido utilizado até esse momento, cria um momento de nítido contraste para o discurso fílmico. Mas é feito, também, com a condensação poética da montagem, na combinação poderosa dos pensamentos de Gabriel com as imagens precisas escolhidas por Huston, fragmentos visuais de cores mais frias, sob o fundo silencioso, e a neve caindo sobre a Irlanda. Tudo resulta em uma sequência verdadeiramente epifânica, para rimar com o jantar natalino, destoando da tonalidade frontal de *Vinhas da ira*.

A neve, de fato, presente também no conto original, constitui uma espécie de figura da dissolução ao longo do relato, tanto no nível da história quanto no nível da emoção (BRILL, 1997). Na camada fria que se acumula sobre o mundo vislumbramos, com certa melancolia, os traços do tempo que passa, fazendo correr os ciclos da vida e da morte, do isolamento e do convívio, da lembrança e do esquecimento. De certa maneira, para ecoar nas reflexões do trabalhador em *Arábia*, podemos entender a neve como uma zona limítrofe do pertencimento e da solidão.

Afinal, quantos mortos se ocultam ali, sob aquele terreno embranquecido, mortos que a nós dirigem um apelo, que tocam os nossos rostos com o vento? Quantos fantasmas, enfim, levantam-se na memória, se pensarmos nas gerações vivas e mortas? Quantos ecos, nas vozes que escutamos, de vozes que emudeceram (BENJAMIN, 1994)?

Arábia também recorre a uma figuração poética, embora distinta da neve de *The Dead*, para marcar os sentidos da trajetória transformadora de Cristiano. O fogo simboliza a iluminação do espírito, mas também a regeneração ou o renascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988). Assim, o discurso final vem à tona junto a uma sequência de imagens ígneas captadas na fornalha da fábrica. É um breve momento de tomada de consciência que mescla a frontalidade política do discurso de despedida de Tom Joad com o primor poético das palavras de Joyce filmadas por Huston. Essas imagens da fornalha são pautadas, ainda, por certo grau de estilização composicional, produzindo uma energia visual que se conjuga poderosamente à expressividade das palavras. Enquanto ouvimos Cristiano refletir, contar sobre o seu sonho, falar sobre os companheiros de fábrica, vemos as centelhas desencadeadas pelo trabalho, quando o fogo luminoso começa a se espalhar.

Além disso, *Arábia* compartilha com *The Dead* o caráter fantasmático da narrativa, como se ela fosse, desde o início, assombrada por uma figura inacessível, um sopro vindo do passado. No filme de Huston, essa figura é o amante da juventude da mulher, Michael Furey, cuja intensidade de emoção inacessível, revivida na memória de Gretta, coloca em xeque todo o universo burguês observado até então, cujos mortos se multiplicam sob o chão. Os indícios desse fantasma, no caso, estão inscritos na própria *mise en scène* da obra, com seu lado de sombra, ao menos em dois momentos distintos. Primeiro, quando o balconista leva Gabriel e Gretta para o quarto do hotel. A câmera se detém nas escadas, vários segundos após eles terem desaparecido de vista, e vemos, então, três sombras que caminham na escadaria vazia, como os espíritos dos mortos vagando pelos espaços de outrora. Depois, dentro do quarto, a sombra de Michael Furey está claramente presente quando Gretta revela a sua história de amor e morte. E, ainda, quando ouvimos a música de noivado da Tia Julia, o movimento da câmera, que faz uma deriva autônoma antes de retornar à cantora, parece o de um fantasma atravessando o mundo, como se um observador invisível presenciasse o desenrolar da cena. Com efeito, “esse momento intensamente lírico cria uma tensão sutil e fornece pistas visuais para o tema dominante: a influência duradoura dos mortos sobre os vivos” (MEYERS, 2011, p. 405, tradução nossa).

Em *Arábia*, esse fantasma está representado pelo líder camponês, pelo trabalhador, pelo operário, pelas figuras que apontam, ao mesmo tempo, para a

libertação individual e a união coletiva, isto é, para a luta anticapitalista em um sentido mais amplo. Além disso, ainda que de modo mais ambíguo, podemos entender que há uma dose de existência espectral na figura de Cristiano também. Afinal, é só no seu discurso final que ele consegue romper, por alguns momentos, as fronteiras entre pertencimento e solidão, entre presença e ausência. É só nesse monólogo interior, guardado dentro de si ao longo de toda uma vida – e de toda uma narrativa –, que ele trespassa de vez os limites do real, operando a convocação imaginária dos companheiros de trabalho para o ócio, para a interrupção das máquinas, para a greve. Esse fantasma, se assim quisermos, é o fantasma da revolução, esse espectro há muito esquecido, cujo nome de tão distante já mal sabemos como pronunciar. Pois havemos de reaprender.

O trabalhador brasileiro

Não acredito em nenhuma técnica.

Murilo Mendes

No ensaio fílmico *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*A saída dos operários da fábrica*, 1995), Harun Farocki reflete sobre o quanto é difícil para o cinema acessar o espaço velado da fábrica. Segundo ele, mesmo no campo da ficção a maioria dos filmes começa quando acaba o expediente. Naquele mundo fechado no qual os personagens se encontram isolados durante metade do dia, cercados por muros e vigias, a câmera tem dificuldade de adentrar. E, caso consiga, será difícil compreender a natureza de um trabalho cujas atividades foram encobertas por emaranhados tecnológicos, restando uma discrepância abissal entre aparência e função, como sugere Farocki em *Industrie und fotografie* (*Indústria e fotografia*, 1979), outro ensaio fílmico. A reflexão de Farocki remete, sobretudo, à crescente estruturação desses espaços, sob a tutela do poder capitalista, como um tipo de cárcere privado em que os gestos de homens, acoplados a máquinas, são policiados incessantemente por câmeras de vídeo ou forças particulares de segurança, sem estarem destinados à visibilidade pública.

Além disso, a ideia de visibilidade pública traz problemas, uma vez que tudo no mundo capitalista – arquitetura urbana, máquinas de visão, parafernália industrial – funciona para esconder ou naturalizar a exploração. Como dizia Brecht (2000, p. 165, tradução nossa), “a realidade como tal deslizou para o domínio do funcional. Com a reificação das relações humanas, a fábrica por exemplo não mais desvela essas relações”. Em tal contexto, *Arábia* realiza uma importante incursão no universo da fábrica, tentando dar a ver, entre outras coisas, aquilo que já não pode ser visto, tarefa

que demanda também novos modos de mostrar. O filme retoma, sob a chave da representação fictícia, a possibilidade de insurreição dentro de um espaço concreto cuja verdade para a sociedade foi negada. Não há, nesse caso, uma representação realista do trabalho, o que ocorre em uma ficção de verve mais marxista como *La classe operária va in paradiso* (*A classe operária vai ao paraíso*, 1971), de Elio Petri. Antes de qualquer coisa, *Arábia* assume a impossibilidade de acesso, passando a fabular cinematograficamente a vida do trabalhador e a produzir, como dissemos, um engajamento imaginário com o universo do trabalho.

Nesse sentido, a reflexão de Farocki tem um sentido mais profundo. Em seu filme, que assume a forma de um inventário geral do trabalho ao longo da história, a começar pela primeira câmera apontada para uma fábrica pelos irmãos Lumière, ele constata a desapareção da classe operária diante da intensificação das técnicas de controle e das atividades mecanizadas. Essa desapareção, ou essa fantasmagoria, torna-se evidente no cinema brasileiro, que permaneceu por vários anos sem apresentar filmes importantes para lidar com a figura do operário.

Arábia parece encontrar um caminho singular para lidar com certo estado de mundo a partir da jornada de um trabalhador, sobretudo se tomarmos a paisagem específica da sociedade brasileira. A figura de Cristiano, do modo como é construída, apresenta uma elaboração fundamental de sua posição no mundo e na história. Seus atributos não surgem como um esquema fixo, tipificado, mas no constante movimento de uma vida que congrega elementos significativos da história e da realidade do país. Além disso, como dissemos, a jornada desse personagem remete a diferentes representações da classe trabalhadora na arte e no cinema, confluindo com determinadas chaves de apreensão estética e de inscrição sensível do operário no registro narrativo. Esses dois elementos, contudo, a construção de uma figura de cinema e sua inscrição em uma esfera mais ampla, devem ser entendidos de maneira entrecruzada, com a capacidade de se flexionarem e repercutirem dinamicamente um no outro.

Se nos concentrarmos no cinema brasileiro moderno, estabelecido predominantemente a partir dos anos 1960, podemos observar uma série de variações no modo como o trabalhador é representado. No Cinema Novo, as abordagens privilegiam a tomada de consciência política e de classe, o que se reflete em filmes como *Pedreira de São Diogo* (1962), de Leon Hirszman, e *Esse mundo é meu* (1964), de Sergio Ricardo. Em 1970, com a produção audiovisual censurada pelas restrições autoritárias da Ditadura Militar, a produção principal é *A queda* (1976), de Ruy Guerra. Nele, vemos claramente o isolamento do operário, com sua derrocada dentro das condições repressoras do regime ditatorial. Vemos, também, a

necessidade de se resgatar um projeto político em prol do povo e dos trabalhadores. Em 1980, tempo de aberturas e greves, os filmes que registram a classe trabalhadora se multiplicam, com destaque para aqueles que se associam aos movimentos operários de maneira mais direta, como é o caso do ABC paulista. Finalmente, a partir da década de 1990, a figura do trabalhador perde a força das décadas anteriores, aparecendo diluída em outras questões de ordem estética ou temática.

Grosso modo, passamos de filmes que marcam fortemente uma *utopia da pertença*, com a necessidade de conexão do trabalhador a um núcleo político-social mais amplo, para filmes que abandonam os laços construídos em torno do trabalho, talvez por não conseguirem mais encontrá-los, e que colocam em voga, prioritariamente, trajetórias subjetivas de outra natureza, normalmente mais individualizadas ou transitórias. A tensão previamente existente, entre uma vida pessoal e os sujeitos que a atravessam, perde proeminência para dar lugar a filmes marcados por vínculos políticos mais soltos, menos evidentes.

Um primeiro ponto que merece menção, nesse sentido, é a relação que *Arábia* estabelece com o cinema de Leon Hirszman, vínculo que Affonso Uchoa faz questão de lembrar constantemente em suas declarações públicas (cf. ABC DA GREVE – DEBATE..., 2018). Em *São Bernardo* (1972), a busca incessante do capital é justamente o que provoca a derrocada espiritual do patrão, fadado, no final, à mais completa solidão. *ABC da greve* (1990), por sua vez, tenta investigar um corpo político que orbita, de maneira mais ou menos orgânica, em torno da figura de Lula. Em determinado momento, o sindicalista reconhece a falha do movimento em obter todas as demandas dos trabalhadores, mas essa falha não constitui uma derrota efetiva, pois a grande vitória, a conquista irrevogável da luta, é o fato de os corpos estarem unidos em um mesmo pertencimento comum. Em *Eles não usam black-tie* (1981), espécie de contraparte ficcional do ABC, o fracasso da greve e a ruptura familiar, ao final, só podem ser superados pela ação conjunta no nível mais elementar: o pai e a mãe recolhem, lado a lado, o feijão que vão cozinhar.

A forma da solidão

Eis aqui o animal inexistente.

Rainer Maria Rilke

Arábia retoma de maneira ambígua a herança do pertencimento de classe explorada por Hirszman, Tapajós e outros. Sua inflexão narrativa é bastante distinta, dado que o horizonte de emancipação política e econômica elaborado pelos cineastas

anteriores se perdeu. O trabalhador, agora, responde a acontecimentos de outra ordem, diferentes do Cinema Novo e dos filmes da abertura. Não mais o autoritarismo atroz da Ditadura Militar, com sua ideologia neoliberal, sua violência explícita, mas a euforia passageira do desenvolvimento e do trabalho, também com sua essência neoliberal, seguida do desmonte avassalador das garantias econômicas, bem como da colonização brutal do tecido social pelo dinheiro. Nesse contexto, os laços identitários se tornam mais escassos, enquanto o comprometimento dos sujeitos com o trabalho, com o dinheiro, com o modo de vida capitalista, desencadeia transformações em suas percepções do mundo, suas experiências solitárias ou coletivas, seus modos de engajamento político. É a era do empreendedor individual, das *startups*, do enfraquecimento dos sindicatos, do isolamento humano, da desarticulação das pautas anticapitalistas.

O trabalhador, figura fundamental das lutas históricas do passado, parece esvanecer-se ou, antes, ser suprimido por uma dinâmica mais perversa. Em entrevista concedida a Peppe Salvà, Agamben (2012) afirma, sempre na esteira de Walter Benjamin: “Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro”. Este é, de fato, a entidade que organiza um culto ininterrupto do trabalho e da moeda, na religião mais feroz, implacável e irracional que jamais existiu, pois não conhece a redenção nem a tregua. É a religião do capitalismo, cujo culto velado se impõe em quase todos os espaços de circulação da vida contemporânea, concretos ou simbólicos: mídias de massas, ambientes corporativos, locais de consumo, instituições democráticas, avenidas urbanas, galerias de arte, casas de família etc. Instala-se, assim, um pacto realista nefasto, uma “*atmosfera*” pervasiva, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação, agindo como uma espécie de barreira invisível que restringe o pensamento e a ação” (FISHER, 2009, p. 16, tradução nossa, grifo do autor).

Em tal contexto de normatização contínua, de condicionamento ininterrupto do corpo e do espírito, a figura do trabalhador não consegue mais dissociar o trabalho e a vida. “O capital nos persegue em nossos sonhos. O tempo [...] se torna caótico, fragmentado em divisões puntiformes” (FISHER, 2009, p. 34, tradução nossa). Contudo não são apenas os sujeitos ou súditos que se tornaram entidades esfaceladas sob o capitalismo tardio. Há um amplo processo de mitigação do conjunto social e político, de modo que mesmo quando o operário aparece ele traz consigo um inevitável fator de alheamento de si mesmo e do mundo. A urgência que se encontrava, antes, em espaços concretos e simbólicos como a fábrica, a rua,

a periferia, o jornal, é como que dissipada pela cortina midiático-corporativa altamente tecnológica que se apropria, cada vez mais, dos sentidos possíveis da realidade.

Se diante dessa homogeneização sensível da vida capitalista, desse apagamento de certas figuras políticas do tecido social e da história, retomar diretamente a tradição de Hirszman e outros cineastas da sua época tornou-se algo quase irrealizável, é possível, ao menos, refundar poeticamente um engajamento concreto do cinema com o presente, a fim de arrancar uma forma específica à realidade das vidas ordinárias. É fundamental, nesse ponto, a vinculação estética, consciente ou não, com as formas expressivas de Ford ou Joyce, artistas que souberam em várias das suas obras, erigidas nas fronteiras do realismo e do lirismo, fraturar os circuitos hegemônicos de visibilidade para conferir uma dignidade (sensível, fílmica, literária) a figuras do povo marginalizadas. *Arábia* não perde de vista os resíduos de uma certa melancolia, do desaparecimento de uma realidade sensível determinada, mas prefere responder a esse cenário de maneira ativa, com um nítido desejo de fabulação, de resistência subjetiva contra a opressão (GUIMARÃES, 2017).

Um dos aspectos fundamentais da construção de *Arábia*, portanto, é sua capacidade singular de organizar a vida do trabalhador para dar a ver, de uma maneira nova, algo da sua experiência sensível, mostrando também o lado de exploração e marginalidade usualmente mascarado pelas dinâmicas midiáticas capitalistas. A solidão, nesse contexto, está sempre acompanhada de uma contraparte de pertencimento, ainda que precário, ao ritmo dos encontros e das experiências que reconfiguram, minimamente, a posição simbólica do trabalhador ao longo da jornada. Embora, politicamente falando, a dimensão utópica do encontro não chegue a se realizar de fato, persiste uma vontade imperecível de busca, de transformação, uma dinâmica que mobiliza toda uma série de ações e palavras, todo um drama cinematográfico e um ritmo de invenção.

Tudo somado, a herança de Hirszman, de vocação claramente socialista, encontra outras especificidades no cinema de Uchoa e Dumans, a fim de privilegiar um formato ficcional menos duro, por assim dizer, menos rígido. Acompanhamos, assim, um protagonista que não se identifica a nenhum coletivo político, que não é convocado diretamente a uma tomada de consciência, mas que alcançará, de modo bastante peculiar, uma iluminação provisória sobre a sua condição. Diferentemente dos filmes de verve mais utilitária ou panfletária, a enunciação da existência subjetiva e a construção da identidade pessoal encontram suas principais vias de manifestação nas vibrações moleculares do corpo, da voz, do olhar. Desconectado, mas não isolado do entorno – como era o caso de *A queda* – Cristiano é capaz de articular laços provisórios

com os lugares e as pessoas que cruza, engendrando imagens pujantes nos encontros ao longo da jornada. É justamente nesse movimento de atualização imagética que *Arábia* empenha seu gesto fundamental de resistência e de renovação artística: a afirmação poética e corpórea, real e imaginária, da existência de um fantasma.

Referências

ABC DA GREVE – DEBATE com Affonso Uchoa, Luiz Dulci e Luiza Dulci - Mostra 68 e Depois. [S. l.: s. n.]. 2018. 1 vídeo (70 min). Publicado pelo canal Pedro Rena. Disponível em: <https://bit.ly/2xDZLW0>. Acesso em: 1º abr. 2020.

AGAMBEN, G. “Deus não morreu, ele tornou-se dinheiro: entrevista a Peppe Salvà”. *Revista IHU Online*, São Leopoldo, n. 537, 30 ago. 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2x1G89X>. Acesso em: 12 jun. 2019.

ANDRADE, F. “O canto inaudito”. *NYU Publishing*, New York, 31 jan. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2QnJLxB>. Acesso em: 13 jun. 2019.

BAZIN, A. “Les voyages de Sullivan”. In: BAZIN, A. *Le cinema de la cruauté*. Paris: Flammarion, 1975. p. 51-56.

BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BENJAMIN, W. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BODNAR, J. *Blue-collar Hollywood: liberalism, democracy and working people in American film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.

BORN, M. *The Born-Einstein letters*. London: Macmillan, 1971.

BRECHT, B. *Brecht on film and radio*. London: Bloomsbury, 2000.

BRILL, L. *John Huston's Filmmaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

FISHER, M. *Capitalist realism: is there no alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.

GALLAGHER, T. *John Ford: the man and his movies*. Berkeley: University of California Press, 1988.

GAUNY, G. “Le travail à la tâche”. In: GAUNY, G. *Le philosophe plébéien*. Paris: La Découverte; Saint-Denis: PUV, 1983. p. 44-49.

GUIMARÃES, C. “Desolação capitalista e resistência subjetiva em Arábia, de Affonso Uchoa e João Dumans”. In: *CATÁLOGO do 21º festival do filme documentário e etnográfico fórum de antropologia e cinema*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2017.

JOYCE, J. *Dubliners*. New York: Oxford University Press, 2000.

MEYERS, J. *John Huston: courage and art*. New York: Crown Archetype, 2011.

RANCIÈRE, J. “O que significa ‘Estética’”. Tradução: R. P. Cabral. *Projeto Imago*, [s. l.], out. 2011. Disponível em: <http://bit.ly/3a46k2c>. Acesso em: 13 jun. 2019.

Referências audiovisuais

3 GODFATHERS (*O céu mandou alguém*). John Ford, Estados Unidos, 1948.

A QUEDA. Ruy Guerra, Brasil, 1976.

ABC da greve. Leon Hirszman, Brasil, 1990.

ARÁBIA. Affonso Uchoa e João Dumans, Brasil, 2017.

ARBEITER verlassen die Fabrik (*A saída dos operários da fábrica*). Harun Farocki, Alemanha, 1995.

ELES não usam black-tie. Leon Hirszman, Brasil, 1981.

ESSE mundo é meu. Sergio Ricardo, Brasil, 1964.

HOW Green Was My Valley (*Como era verde o meu vale*). John Ford, Estados Unidos, 1941.

INDUSTRIE und fotografie (*Indústria e fotografia*). Harun Farocki, Alemanha, 1979.

LA CLASSE operaia va in paradiso (*A classe operária vai ao paraíso*). Elio Petri, Itália, 1971.

PEDREIRA de São Diogo. Leon Hirszman, Brasil, 1962.

SÃO Bernardo. Leon Hirszman, Brasil, 1972.

SULLIVAN’S travel (*Contrastes humanos*). Preston Sturges, Estados Unidos, 1941.



THE DEAD (*Os vivos e os mortos*). John Huston, Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda, 1987.

THE GRAPES of Wrath (*As vinhas da ira*). John Ford, Estados Unidos, 1940.

THE SUN Shines Bright (*O sol brilha na imensidão*). John Ford, Estados Unidos, 1953.

Submetido em: 11 set. 2019 | Aprovado em: 16 mar. 2020



Cosmopoéticas do espectador selvagem

*Cosmopoetics of the
savage spectator*



Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro¹

¹Professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Coordenador do grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível e membro do Laboratório de Análise Fílmica. Desenvolve e orienta pesquisas sobre imagem, história e direitos humanos. Tem experiência de pesquisa, ensino e extensão em cinema, fotografia, artes, cultura visual, comunicação, antropologia, antropologia audiovisual e estudos da imagem. E-mail: marcelorsr@ufba.br

Resumo: Com base na análise das formas cinematográficas de reconstituição da história em *Serras da desordem*, *Corumbiara* e *Taego Áwa*, identifico a importância da figura dos espectadores indígenas para a compreensão das imagens que os filmes criam e mobilizam. Argumento que o contracampo efetivo, virtual ou espectral dos espectadores indígenas constitui uma figura discursiva operante nos filmes e nas relações que estabelecem com o arquivo da história. A figura do espectador selvagem desencadeia o que denomino montagem anarquívica, perturbando o ordenamento do arquivo histórico produzido pela violência do genocídio e insinuando possibilidades de criação de um mundo comum.

Palavras-chave: cinema; história; genocídios indígenas; arquivo; montagem.

Abstract: Based on the analysis of the cinematographic forms of reconstituting history in *Serras da desordem*, *Corumbiara* and *Taego Áwa*, I identify the importance of the figure of indigenous spectators for understanding the images that the films create and mobilize. I argue that the effective, virtual or spectral reverse-shot of indigenous spectators constitutes a discursive device operating in the films and in the relationships they establish with the archive of history. The device of the savage spectator triggers what I call anarchivic montage, disturbing the arrangement of the historical archive produced by the violence of genocide and suggesting possibilities of creating a common world.

Keywords: film; history; indigenous genocides; archive; montage.

Um dos motivos recorrentes das mais recentes abordagens cinematográficas da história dos povos indígenas no Brasil são os *espectadores indígenas*. Diante de imagens que participam de um diversificado arquivo multimidiático, constituído no decorrer dos processos de contato com os brancos, os espectadores indígenas se encontram com traços das histórias de seus povos e do mundo, e os efeitos desse encontro mediado por imagens se irradiam sobre elas e sobre as possibilidades de montagem que as acolhem em diferentes filmes. Neste artigo, discuto como os filmes *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, e *Taego Āwa* (2015), de Henrique e Marcela Borela, abordam diferentes experiências históricas de genocídios indígenas. Nesses filmes, os cotidianos de diferentes povos e as evidências, vestígios e sentidos de violações de direitos humanos e genocídios em andamento emergem de procedimentos de registro direto, (re)encenação e fabulação, assim como de retomada, apropriação e deslocamento de imagens, que devem ser compreendidas em relação à aparição dos espectadores indígenas e ao modo como os cineastas brancos participam dessa *cena espectral* e da partilha do olhar e da escuta que ela torna possível¹.

Considerando que a figura dos espectadores indígenas opera como instância estrutural de mediação entre as perspectivas de reconstituição da história mobilizadas por cada obra, argumento que essa operação de mediação os converte em uma figura retórica, que projeta sobre os filmes sua ambivalência discursiva: o *espectador selvagem*. Por meio da inscrição da figura dos espectadores indígenas nas imagens fílmicas, como contracampo efetivo de outras imagens, e por meio de sua denegação para fora de campo, como contracampo virtual de todas as imagens, a figura do espectador selvagem perturba a ordem do discurso insinuada pela montagem de cada filme, transforma suas relações com o arquivo da história, com as imagens que restam, que se tornam objetos de uma *montagem anarquívica* e da bricolagem que a define, e com as imagens que faltam, que reclamam um contracampo espectral, na medida em que conjuram os fantasmas dos desaparecidos. O que se insinua entre a aparição dos *espectadores indígenas* na *cena espectral*, de partilha do olhar e da escuta diante do

¹ Este artigo é um dos resultados do projeto de pesquisa “Imagem e direitos humanos”, desenvolvido e coordenado por mim na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) (2017-2019), e de estudos anteriores que realizei em estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (2016-2017). As ideias nele contidas foram apresentadas e discutidas em diferentes ocasiões: no I Intermedia Conference/II Encontro Cinemídia (UFSCar, São Carlos, 2016); no I Colóquio de Fotografia da Bahia (Instituto Goethe, Salvador, 2017), que publicou em seus anais uma versão inicial do texto; em atividades promovidas pelos grupos de pesquisa Projeto Núcleo de Estudos da Crítica (Instituto de Letras - UFBA, Salvador, 2018) e Arqueologia do Sensível (Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, 2019). Agradeço a cada participante dos eventos mencionados, pela escuta atenta, pelas críticas e sugestões.

arquivo da história, e a emergência do *espectador selvagem* no *discurso cinematográfico da montagem anarquívica* são as *cosmopoéticas do espectador selvagem*: as formas de invenção (*poiesis*) do mundo como mundo comum (*cosmos*), associadas à experiência histórica do contato intercultural, da intraduzibilidade e da opacidade.

Formas da hospitalidade, tecelagens do tempo

Um dos momentos mais complexos da tecelagem temporal de *Serras da desordem* é aquele em que assistimos ao reencontro entre Carapiru e um grupo de camponeses que o acolheu, no passado, mediado por fotografias do convívio que os reuniu no final da década de 1980. A primeira parte do filme tinha sido dedicada à apresentação de Carapiru, ainda como personagem não nomeado, e à reconstituição em *flashback* de sua história, sem datas explícitas, por meio da encenação da vida com outros índios em condição de isolamento, do massacre de seu grupo, atacado por fazendeiros, e de sua sobrevivência. Em linhas gerais, o Awá-Guajá, que fugira de um massacre cometido por fazendeiros no interior do Maranhão, em 1977, teve seu primeiro encontro com os camponeses em 1988, no interior da Bahia, depois de escapar do massacre e de atravessar um longo périplo solitário (TONACCI, 2008, p. 107).

A reconstituição do passado por meio da encenação chega ao fim no momento do primeiro encontro entre Carapiru e o grupo de camponeses, que se converterá no reencontro mediado por fotografias. No filme, a encenação recorda a violência do contato, sobretudo por meio da expectativa sugerida pela música percussiva, e termina com o acolhimento de Carapiru e com uma expressão ambivalente de hospitalidade: sua nudez é recoberta pela roupa que recebe dos camponeses. Quando as imagens em preto e branco que abrigam a encenação do primeiro encontro com os camponeses cedem lugar às imagens coloridas que registram o reencontro, vemos Carapiru e os camponeses se abraçando e conversando, apesar da incomunicabilidade linguística que os separa. Na ausência de uma língua comum, são gestos e expressões faciais, em meio à música das vozes, que tornam possível alguma comunicação, mesmo que precária, e as imagens fotográficas vêm condensar, visualmente, a rememoração do encontro e do convívio: uma mulher, que se senta ao lado de Carapiru, traz fotos de quando estiveram juntos, no passado.

Entre a incomunicabilidade linguística, a comunicabilidade precária dos corpos e a inscrição do tempo nas fotografias, a cena espetacular da partilha do olhar desdobra a multiplicidade de tempos que se entrelaçam na trama do filme. Nesse momento, *Serras da desordem* revela seu jogo, os termos de sua poética e as condições de sua estética, implicando os diversos tempos de sua narrativa em uma

constelação de perspectivas e sensibilidades. Além de tornar possível reconstituir uma narrativa que envolve o encadeamento de eventos – em linhas gerais: o massacre, a fuga, a sobrevivência, o encontro de Carapiru com os camponeses e a série de encontros que o sucedem, com agentes governamentais e antropólogos, com outros índios, com seu filho (que descobriremos ter sido o outro sobrevivente do mesmo massacre) e com o cineasta Andrea Tonacci e sua equipe – o filme entrelaça, funde e confunde os tempos dos eventos em sua própria tecelagem.

O tempo do massacre e da sobrevivência de Carapiru assombra seu reencontro com os camponeses como uma memória incontornável. O encontro inicial e o convívio que o sucedeu aparecem, agora, sob a forma de fotografias, enquanto o reencontro se inscreve no presente das filmagens. Carapiru e os camponeses tornam-se espectadores das fotos – que são evidências da hospitalidade com que o acolheram, no passado – diante da câmera que registra o reencontro e as lembranças que desencadeia, e o filme convida seu espectador a ver junto com eles. Para compreender o que está em jogo nesse convite, será preciso reconhecer e interrogar os sentidos do ato de ver junto e os efeitos da possibilidade de estar com espectadores indígenas diante das imagens e do mundo, diante do arquivo da história, para cineastas brancos e os espectadores supostos por seus filmes.

Tempos da imagem, configurações do comum

Nas décadas de 1970 e 1980, a difusão dos primeiros aparelhos portáteis de vídeo para uso doméstico ampliou as possibilidades do ato de ver e ouvir juntos, especificamente em contextos indígenas. Uma das características técnicas mais importantes do vídeo, nesse sentido, é a abreviação do intervalo de tempo necessário entre os momentos de captura e de visualização das imagens (até o extremo das transmissões em circuito fechado e ao vivo). Essa redução do tempo necessário para que seja possível ver e ouvir as imagens gravadas facilitou, sobretudo a partir do surgimento do VHS, o que já vinha se consolidando como uma das práticas mais importantes da antropologia visual, do documentário engajado e do vídeo comunitário: a devolução das imagens aos sujeitos representados.

Nos contextos indígenas, essa difusão do ato de ver e ouvir juntos, que decorre da maior facilidade de devolução das imagens após o advento do vídeo, desencadeia dois efeitos fundamentais. Por um lado, a demanda de devolução das imagens se estende ao material que constitui o arquivo heterogêneo da história da dominação colonial dos povos indígenas. Por outro, o contato com as imagens se desdobra na reivindicação de que os próprios indígenas se tornem criadores e sujeitos

da representação, além de representados (isto é, objetos da representação, conforme a estrutura colonial) e espectadores (a partir da devolução das imagens). Em meio às ressonâncias desses efeitos, adivinha-se a emergência dos cinemas indígenas, mas suas reverberações se inscrevem, de modo paradigmático, na linhagem do que Clarisse Alvarenga (2017) denomina “filmes de contato”.

É nesse contexto que deve ser compreendida a emergência de projetos como o Vídeo nas Aldeias, fundado pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli em 1986, ao retomar uma ideia do diretor de *Serras da desordem*: “Ainda na década de 1970”, escreve Carelli (2011, p. 46), “o cineasta Andrea Tonacci procurou o CTI [Centro de Trabalho Indigenista, organização não governamental na qual Carelli atuava], com a proposta do ‘Inter Povos’, um projeto de comunicação intertribal através do vídeo”. Referindo-se às filmagens entre os Nambiquara que resultariam no filme *A festa da moça* (1987), Carelli (2011, p. 46) enfatiza uma das consequências da temporalidade dessa mídia: “O que interessava no vídeo era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelos índios”.

Entre os Nambiquara, o ato de ver e ouvir juntos desencadeia um desejo inquieto e um processo intenso de retomada e reinvenção da identidade indígena:

ao cabo de várias performances para ajustar a sua imagem, resolveram realizar a cerimônia de furação de nariz e lábios, prática abandonada há mais de vinte anos. Foi uma experiência catártica, muito além das expectativas iniciais, que nos demonstrou o poder da ferramenta e do dispositivo. (CARELLI, 2011, p. 46)

A partir dessa experiência inaugural, rapidamente se estabelece “uma rotina de registro e exibição que se tornaria a metodologia central do projeto: o *feedback* imediato das filmagens e a autorreflexão sobre as imagens de si, que acompanhariam todas as produções posteriores” (MARIN; MORGADO, 2016, p. 91).

No contato entre brancos e indígenas que marca filmes como *Serras da desordem* e projetos como o Vídeo nas Aldeias, o ato de ver e ouvir juntos não encerra a produção de um “nós” na cena espectral, mas abre um espaço em que se articulam diferentes configurações do comum. Se, de modo geral, como argumenta Jean-Toussaint Desanti² (2003, p. 31, tradução nossa), “‘ver junto’ consiste em se inserir, mais frequentemente pela fala, às vezes pelo simples gesto, às vezes pelo simples ‘olhar comum’ (sem dizer nada), em um espaço sempre em via de constituição”,

² Agradeço a Henrique Codato pela indicação de Desanti, em outro contexto de debate.

nos filmes de contato e nas relações interculturais que os constituem, o ato de ver e ouvir as imagens de si e do mundo, partilhado por sujeitos de diferentes culturas no processo de realização dos filmes, e pelos espectadores, no processo de disseminação, deve ser compreendido em relação a diferentes níveis de pertinência, associados a modalidades de pertencimento que configuram distintas experiências do comum, sem convergência plena, sem “nós” definitivo.

Primeiro, é preciso circunscrever o comum do reconhecimento indígena, que está relacionado à construção, atribuição e reivindicação de identidades indígenas singulares. Aqui, a figura dos espectadores indígenas aparece diante de imagens fixas e em movimento que representam, de alguma forma, sua própria imagem, devolvendo-a a eles enquanto a reinventam como a imagem de uma coletividade, de uma comunidade. Ver junto é se ver junto a si e aos seus, como diante de um espelho; ouvir junto é se ouvir entre as vozes dos seus, os ruídos dos corpos, ambientes e paisagens habitados, as músicas dos ritos performados. Os espectadores indígenas se tornam sujeitos de si, por assim dizer, reivindicando agência social e histórica, na medida em que veem e ouvem juntos suas imagens, sejam elas feitas por outros, sejam elas feitas por eles mesmos.

Efetivamente, as produções do Vídeo nas Aldeias e de iniciativas similares encontram seu impulso no posicionamento dos espectadores indígenas como espectadores de suas próprias imagens, mas o movimento que se desdobra a partir desse impulso exige seu reconhecimento como espectadores do mundo. Nesse sentido, é preciso circunscrever o comum do pertencimento histórico a uma mesma época, que está relacionado a um movimento suplementar de inscrição da identidade (o comum do reconhecimento indígena e a “apropriação da imagem pelos índios” como “autorreflexão sobre as imagens de si”) em uma teia de diferenças (o comum do pertencimento histórico). O que está em jogo nessa outra configuração do comum é o processo diferencial de aparição das comunidades indígenas em meio a outras comunidades, com as quais partilham, entretanto, uma época. Aqui, o espectador indígena aparece como espectador do mundo, isto é, de imagens fixas e em movimento que representam o espaço intermediário da coabitação das comunidades e das alteridades. Ver junto é ver-se junto a outros e ver a incomensurabilidade dos outros; ouvir junto é ouvir-se entre vozes em línguas estrangeiras, ruídos de outras paragens, músicas de outros ritos.

A relação entre o ato de ver e ouvir juntos como fundamento da experiência do comum associada ao reconhecimento da identidade indígena, de um lado, e como fundamento da experiência do comum associada ao pertencimento histórico a uma

mesma época, de outro, é uma relação dialética, e os dois sentidos do ato convivem e concorrem, alternando-se em sua predominância, a cada caso, a cada imagem, a cada montagem. Entre os tempos da imagem e as configurações do comum, a partilha sempre parcial do olhar e da escuta alcança seus efeitos mais profundos quando desloca as perspectivas estabelecidas e perturba as ordens dominantes. Quando desencadeia a reinvenção da identidade indígena, entre os Nambiquara, por exemplo, a experiência de se tornarem espectadores de si mesmos conduz os índios a um deslocamento de sua perspectiva coletiva em relação às práticas que definem sua identidade, perturbando a tendência dominante, naquele momento, de abandono da prática de furação de nariz e lábios. Quando se desencadeia o reconhecimento do pertencimento histórico a uma mesma época, e os espectadores indígenas se tornam espectadores do mundo, está em jogo a possibilidade de deslocamento das perspectivas de reconstituição da história, no passado, e de reconstrução da existência, no porvir. Nesse jogo, cada espectador é convidado a participar de uma configuração do comum aberta, irreduzível à identidade cultural e ao pertencimento de época, que insinua um mundo comum ainda por inventar e faz apelo, como toda obra de arte, segundo Gilles Deleuze (1999, p. 5), “a um povo que ainda não existe”.

Potências da falta, opacidades da história

Qualquer tentativa de reconstituir a história dos oprimidos, de “escovar a história a contrapelo”, como escreve Walter Benjamin (1985, p. 225), permanece assombrada por imagens que faltam. Quando Tonacci reconstitui, em *Serras da desordem*, a trajetória do índio Carapiru depois do massacre que o separou de seu grupo da etnia Awá-Guajá, no final da década de 1970, o cineasta aborda a sobrevivência do índio por meio de imagens que preenchem as lacunas, sem, contudo, completá-las. Essas imagens suplementares decorrem, no filme de Tonacci, de três procedimentos fundamentais – a encenação, a apropriação de imagens de arquivo e o registro direto – cujos efeitos de sentido distribuem-se entre o passado e o presente de maneira instável e eventualmente indecidível.

Na trama do filme, a encenação predomina no trecho inicial da narrativa, que reconstitui, sucessivamente, os momentos anteriores ao ataque, a execução do massacre, a captura de uma das crianças indígenas, a fuga e a sobrevivência solitária de Carapiru. A encenação instaura um regime de fabulação ficcional e cria um sentido de fechamento diegético, convertendo imagens filmadas no presente (as filmagens começaram em 2001) em representações do passado (os eventos encenados ocorreram a partir do final da década de 1970). Alguns restos do presente

permanecem visíveis, contudo, impedindo o fechamento da diegese no passado encenado: olhares na direção da câmera, que recordam a presença do aparelho diante das pessoas filmadas; pequenos gestos paralelos, que confundem a intencionalidade ficcional da fabulação por meio da insinuação de fragmentos de espaço e de tempo que lhe escapam; sorrisos e posturas discrepantes, que interrompem o sentido dramático dominante na encenação.

Em sua singularidade, o massacre do grupo de Carapiru e sua trajetória como sobrevivente isolado, que permaneceria inimaginável sem o suplemento da encenação, fazem parte de um processo histórico mais amplo, que a montagem de *Serras da desordem* procura condensar, depois da sequência inicial em que predomina o regime ficcional de fabulação, por meio da articulação disjuntiva e descontínua de imagens de arquivo retiradas de filmes e gravações em vídeo, ao som de músicas que codificam alguns dos discursos e dos sentidos da construção da identidade nacional brasileira. Em parte, esse “inventário das imagens que forjaram a identidade (ou as identidades) do país”, como escreve Luís Alberto Rocha Melo (2008, p. 34), reúne “imagens-clichê que condensam uma época”, como argumenta Ismail Xavier (2008, p. 14): em suas superfícies, as imagens de arquivo tornam visíveis traços de uma narrativa nacional persistente, que remonta à articulação da identidade brasileira no período dos governos militares (1964-1985), e operam a contextualização da época diegética dos eventos narrados, antes delas, pelas imagens da encenação do massacre.

Ao mesmo tempo que as imagens de arquivo representam aspectos visíveis do processo de expansão da chamada sociedade nacional durante os governos militares, a montagem parece aspirar à proposição de uma interpretação crítica de seu conteúdo. Dessa forma, a relação que se estabelece com as imagens da encenação do massacre não é apenas a de uma contextualização de sua época diegética, por meio da rememoração de alguns de seus clichês mais usuais e da visibilidade saturada que os caracteriza. A montagem que articula as imagens de arquivo perturba os clichês de época, deslocando seus sentidos habituais, tanto em sua relação entre si (num eixo de associações temáticas e conceituais que justapõe, com densidade e ironia, signos da expansão da fronteira agrícola, vislumbres da história política do Estado nacional, símbolos da identidade nacional, entre outras imagens de cinema e de vídeo) quanto em sua relação com as imagens registradas no presente, entre a encenação e o registro direto (num eixo que inscreve os sentidos do arquivo no deslocamento que os desestabiliza no presente).

Se *Serras da desordem* decorre da busca de imagens que suplementam as lacunas das imagens que faltam da história de Carapiru e da história de genocídios

indígenas em andamento no Brasil, a escolha de não traduzir suas falas registradas – e, portanto, de não explorar seus possíveis sentidos, assim como o que ele poderia ter a dizer, talvez, se fosse instigado a isso – evidencia um dos limites dessa busca, a opacidade constitutiva que delimita seus efeitos. A opacidade de Carapiru e de suas falas reproduz, na trama de *Serras da desordem*, um limite do modo de produção do filme e do processo de construção da narrativa, que Tonacci reconhece ao afirmar, em entrevista (2008, p. 117), que não houve discussão do roteiro com Carapiru, e o índio não participou da construção da narrativa, “só contou as coisas que aconteceram com ele” e se dedicou às filmagens, tendo sido “a fonte e o ator” do enredo (TONACCI, 2008, p. 120).

A escolha de não traduzir Carapiru evidencia a opacidade constitutiva do olhar do filme e é coerente com o investimento de *Serras da desordem* no sentido de alteridade radical a que associa o sujeito indígena, condensado na frase do indigenista Sydney Possuelo, que assombra o filme de Tonacci: “o índio é uma outra humanidade”. Do limite a que esse sentido de alteridade radical está relacionado o filme retira seu impulso, fazendo da falta – a das imagens, que o filme suplementa parcialmente, mas também a da linguagem e comunicabilidade, que o filme não confronta diretamente, mas intensifica – o combustível de sua interrogação da história.

Como espectador de si e dos seus, Carapiru permanece opaco, e o filme amplifica e desloca essa opacidade ao representá-lo como espectador do mundo, enquanto caminha por Brasília e, de modo contundente, quando assiste televisão na casa de Possuelo. Diante das imagens do mundo, o contracampo de Carapiru é perturbador, e sua opacidade se converte em abertura. O jogo da tecelagem temporal que entrelaça passado e presente se articula com a inscrição de Carapiru como “outra humanidade”: na constelação de perspectivas e sensibilidades que o filme mobiliza, ele condensa a opacidade do discurso que não é traduzido e a potência reveladora do que permanece fora do discurso, intraduzível na medida de sua *selvageria*. Carapiru emerge como instância paradigmática do *espectador selvagem*, pois seu contracampo é irredutível à ordem da narrativa, cuja montagem ele impulsiona. Inassimilável ao arquivo da história, anárquico diante do ordenamento dos traços do mundo que define o cinema como documento, introduzindo no filme uma abertura inventiva diante da qual Tonacci reconhece que deve parar, como se estivesse diante de um abismo que, contudo, seu filme torna possível imaginar e reimaginar, interminavelmente, o espectador selvagem é uma mediação ambivalente. Sua opacidade reveladora condensa o inimaginável como potência da imagem vista pelo avesso.

Montagem anarquívica, ontologia política

Nas abordagens cinematográficas mais recentes, a figura dos espectadores indígenas pode ser definida como o contracampo das imagens que arquivam a história. Eventualmente, como na sequência inicial de *Corumbiara* (2009), que recapitula o começo do projeto Vídeo nas Aldeias, os rostos indígenas sucedem as imagens que ocupam as telas de aparelhos de televisão, inscrevendo, no plano, ou encadeando, na montagem, campo e contracampo. Entretanto, a condição de contracampo da figura dos espectadores indígenas se desdobra em um sentido metafórico, definindo um princípio formal da poética cinematográfica e dos processos de construção dos filmes: os rostos indígenas operam, nesse sentido, como um contracampo virtual de todas as imagens, mesmo que não apareçam como contracampo efetivo na montagem ou no enquadramento.

Como contracampo virtual, a figura dos espectadores indígenas desloca as perspectivas de relação com o arquivo da história de seus povos e da época que compartilhamos. Em *Serras da desordem*, efetivamente, Carapiru, como metonímia do contracampo indígena, instiga as formas de montagem do filme, sua relação de tensão interrogativa e de desestabilização projetiva com o arquivo da história. Além da encenação que suplementa o inimaginável do massacre e do genocídio com imagens inventadas, o filme explora formas do que venho denominando *montagem anarquívica*³, reinventando as imagens existentes da história, perturbando o princípio de organização que as arquivava (que as assimila à narrativa nacional), buscando deslocar seus sentidos e rasgar o véu de opacidade que estendem sobre a história do genocídio indígena. Em suma, *Serras da desordem* articula encenação e montagem para suplementar as imagens que faltam do genocídio indígena com imagens inventadas, que tornam imaginável o que teria permanecido inimaginável, e reinventadas, que perturbam a herança da opacidade constitutiva da imaginação da comunidade nacional brasileira diante dos povos indígenas.

A produção da opacidade da imaginação nacional diante dos povos indígenas constitui um processo performativo que opera por meio da atualização e reiteração cotidianas de uma violência fundacional. A fabricação do inimaginável articula o genocídio e seu esquecimento, os massacres e a destruição de seus rastros, vestígios e evidências. Nesse sentido, *Corumbiara* (2009) constitui uma contranarrativa da identidade nacional brasileira e decorre da busca das imagens que faltam do massacre

³ Para uma discussão inicial do campo conceitual em torno da noção de *anarquívico*, ver Ribeiro (2019, p. 135-177).

de índios isolados que ocorreu na gleba homônima, situada em Rondônia, que foi denunciado pelo indigenista Marcelo Santos, em 1985. A reunião de evidências do massacre e, sobretudo, da sobrevivência de índios isolados na região é fundamental para o atendimento das reivindicações de proteção jurídica, o que impediria a continuidade dos atos de genocídio. Na década seguinte, é em torno do que Vincent Carelli denomina “impasse do índio do buraco” que se desdobra um dos momentos mais complexos da contranarrativa de *Corumbiara*, conduzindo a seu limite a busca das imagens que faltam.

No filme, ouvimos e vemos parte da conversa entre Vincent Carelli e Marcelo Santos, em 2006, e assistimos à tentativa de contato com o “índio do buraco”, ocorrida na década anterior. A recusa do contato é evidente, decidida e inegável, ao mesmo tempo em que a busca de imagens em vídeo da existência do índio exige que Vincent, Marcelo e o indigenista Altair Algayer (“o Alemão”) continuem insistindo, uma vez que, como diz a voz *off* de Vincent: “o índio só passará a existir legalmente se conseguirmos uma imagem dele”. A tentativa de registrar imagens de sua existência opera como uma forma de inscrever o “índio do buraco” na narrativa nacional brasileira, tal como esta é atualizada pelo aparato jurídico do Estado, e depende de um desrespeito ativo à recusa do contato. O paradoxo se aprofunda quando o índio tenta atacar Vincent. “Ele só tentou me flechar por causa da câmera”, diz Carelli, que, logo depois, observa a ironia: “é a câmera que fez ele existir perante a Justiça”.

A relação da imagem de vídeo com o que ela representa é investida, aqui, com o sentido indiciário que define a ontologia da imagem fotográfica (BAZIN, 2014), entendida como um dos fundamentos técnicos e como um dos componentes matriciais do cinema e do vídeo, permitindo que o registro opere como uma comprovação de existência de seus referentes (DUBOIS, 1993). Ao mesmo tempo, em outros momentos de *Corumbiara*, a reconstituição das condições conflituosas do contato com os índios isolados envolve o recurso a imagens fotográficas e videográficas, cuja relação indiciária com seus referentes se distorce e se rarefaz em função do reconhecimento de sua situação de produção e de aparição, de um lado, e de seus modos de exposição e de circulação, de outro. As imagens do primeiro contato com os Kanoê – produzidas com base no respeito ético pela decisão dos índios de fazerem o contato, conforme deliberação de Vincent, Marcelo, Altair e dois jornalistas que os acompanhavam – circulam, em seguida, no programa de televisão Fantástico e em jornais – nos quais são expostas de modo exotizante. O sentido indiciário parece prevalecer: “Diante das imagens, prova da existência dos índios [...]”, afirma a voz *off* de Vincent, “a Justiça Federal decreta a interdição da área”. Entretanto, desdobra-se

uma guerra de imagens, baseada na exploração da relação indiciária entre imagem e referente e na manipulação do modo de aparição (no registro direto) e de exposição (na montagem) dos índios como sujeitos fotografados. Vincent continua:

Os fazendeiros, com seus advogados e deputados, montaram uma verdadeira operação para vender a versão dos “índios plantados pelo Marcelo”. Um ex-funcionário da Funai e três índios Cinta Larga vão até a aldeia, encontram a índia e sua mãe. Eles vestem as duas, posam para a foto que seria a prova da farsa. O jornal *O Estado de São Paulo*, que tinha dado o furo do primeiro contato, divulga a versão dos fazendeiros, e nunca nos deu direito à resposta.

A associação entre a manutenção do investimento ontológico na relação indiciária entre imagem e referente e as intervenções sobre o modo de aparição dos sujeitos representados e sobre o modo de exposição de suas imagens que circulam nos meios jornalísticos exige o reconhecimento de que a relação indiciária aparece dentro de uma situação relacional que a ultrapassa, e as imagens são expostas em contextos de circulação que as ressignificam. Além da ontologia indiciária das imagens (que pode ser distorcida), é preciso reconhecer o que Ariella Azoulay vem descrevendo, com base no estudo da fotografia, como sua ontologia política: “a ontologia do estar-junto, de um encontro, cujos traços a foto [e, por extensão, toda imagem baseada na matriz indiciária] carrega e torna presentes” (2012, p. 119, tradução nossa), no “espaço político civil” (2008, p. 12, tradução nossa) que se configura entre as pessoas e instâncias envolvidas no ato de registro: o aparelho, a pessoa que o aciona, os sujeitos registrados, a imagem e os espectadores.

Ao remontar as imagens que ele mesmo produziu e as intervenções a que elas e os sujeitos nelas representados estiveram submetidos nas imagens promovidas pelos fazendeiros, Carelli revela o caráter disputado do arquivo. Para que as imagens do cineasta irradiem sua potência de perturbação e possam, dessa forma, operar como provas da presença indígena na área em disputa, no município de Corumbiara, não basta que apareçam como índices com base no respeito ético aos indígenas nela representados, é preciso que sua exposição e, portanto, sua montagem, seja realizada em tensão com sua captura arquivada. É preciso que *Corumbiara* as retire ativamente dessa captura arquivada, que favorece a reprodução da versão dos fazendeiros, devolvendo às imagens registradas por Vincent, por meio da montagem anarquívica que as articula no filme, não apenas a contundência de seu sentido indiciário (conforme a matriz foto-ontológica de que o vídeo é devedor), mas também sua pertinência situacional (conforme o “contrato civil”, que nos termos de Azoulay

é o vínculo político que toda imagem estabelece entre os sujeitos envolvidos em sua produção e em sua circulação) e sua potência de perturbação do arquivo.

A montagem anarquívica de *Corumbiara*, que revela o transbordamento do índice pela situação (no contexto de aparição da imagem) e pela montagem (no contexto de exposição da imagem), conduz, entretanto, a um paradoxo que corresponde ao limite mesmo do vínculo político que está em jogo em imagens do contato, em geral, e em imagens produzidas em situação de contato recusado, em especial. É este o lugar que o “impasse do índio do buraco” ocupa na trama do filme: a recusa do contato, na situação e no tempo da filmagem, ainda na década de 1990, delimita e restringe o alcance do olhar, convertendo a tentativa de construção de vínculo político em violência, enquanto o modo de exposição e montagem das imagens do “índio do buraco”, no filme, procura interrogar a violência que as produziu.

Esse impasse decorre da cegueira estrutural de todo olhar estrangeiro à experiência indígena. A recusa do contato inscreve a opacidade da história indígena para a perspectiva estabelecida da história nacional sob a forma de uma disputa em torno da própria visibilidade: o “índio do buraco” recusa a visibilidade e reivindica o que se pode reconhecer como um direito fundamental dos índios isolados, de modo geral, e potencialmente de qualquer sujeito indígena: o direito à opacidade, à invisibilidade e à não participação na narrativa nacional. Embora juridicamente impossível, irreconhecível e impensável da perspectiva do Estado, esse direito encontra um espaço civil e político de pertinência que *Corumbiara* é capaz de circunscrever apenas na medida em que o define negativamente, como um núcleo de opacidade que esburaca o arquivo da história, cujas lacunas incluem, além das imagens que faltam em decorrência da fabricação do inimaginável realizada por meio de atos de genocídio e do apagamento de seus rastros, as imagens que faltam em decorrência da eventual recusa indígena.

Se, de modo geral, o contracampo virtual dos espectadores indígenas desloca os sentidos das imagens existentes e as reinventa, por meio de procedimentos de montagem anarquívica, o contracampo paradoxal do “índio do buraco” parece reivindicar o fim de todo arquivo e da própria possibilidade de arquivamento da história, recordando que, como escreve Benjamin (1985, p. 225), “[n]unca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. O “índio do buraco” consiste em uma instância do índio como “outra humanidade” em *Corumbiara*, como Carapiru em *Serras da desordem*, e sua opacidade reveladora resguarda uma potência cosmopoética. Ao perturbar a organização transparente do arquivo (na qual a reivindicação jurídica baseada nas imagens capturadas por Vincent

permanece capturada), o “índio do buraco” insinua a experiência selvagem e abismal da criação de outros mundos. Diante do abismo que esburaca o discurso filmico e permanece impossível de apreender, Vincent para de filmar, e o que nos resta é imaginar e reimaginar a alteridade que escapa.

Ontologia dos fantasmas, contracampo espectral

Nos filmes recentes sobre a história dos povos indígenas e os atos de genocídio perpetrados no Brasil contra eles, a ontologia da imagem fotográfica e das imagens derivadas de sua matriz indiciária, como o cinema e o vídeo, é indissociável de uma relação fantasmagórica com os desaparecidos e os ausentes, que Derrida (1994) talvez nos conduzisse a pensar como parte do que ele denominava, de modo intraduzível, *hantologie*. A ontologia dos fantasmas suplementa, nos filmes, a ontologia da relação indiciária, que se desdobra em dois níveis: por um lado, em sua relação com a realidade, as imagens fotográficas, cinematográficas e videográficas mobilizadas pelos filmes constituem índices daquilo que representam; por outro, em sua relação com as outras imagens que compõem o arquivo da história, as imagens dos filmes constituem instâncias do que Jay David Bolter e Richard Grusin (2000, p. 45, tradução nossa) denominam “remediação”, definida como “a representação de uma mídia em outra”.

O estabelecimento de relações entre imagens de diferentes mídias permite que cineastas como Tonacci e Carelli investiguem a história do genocídio das sociedades indígenas, o que os conduz a procedimentos de apropriação e de ressignificação de imagens previamente existentes. Assim, a remediação define uma parte crucial da relação ontológica dos filmes com a realidade e o mundo, além do realismo atribuído à fotografia, ao filme e ao vídeo como mídias representacionais. À representação da realidade se acrescenta a representação de imagens de outras mídias. É significativo que as imagens que desencadeiam o processo de realização de *Taego Āwa* operem também nesse registro duplo, dentro da trama do filme de Henrique e Marcela Borela: são imagens concretas devolvidas aos Āwa (Avá-canoeiros) do Araguaia e imagens partilhadas com o espectador do filme, por meio de diversos movimentos de remediação.

Além de fotografias e de documentos, o arquivo devolvido inclui registros em vídeo guardados em fitas VHS. O processo de realização do filme expandirá o arquivo com o acréscimo de outras imagens fotográficas, assim como de notícias de jornal e de revista, que visam à abordagem da história dos Āwa do Araguaia, desde a violência do primeiro contato, em 1973, até a reivindicação de demarcação de terra,

que continuava em aberto quando o filme foi lançado, em 2015. Assim, em meio aos registros que ancoram a exposição da história dos *Ãwa*, tal como é reconstituída com base nas vozes indígenas, o filme insere as imagens de arquivo, por meio de uma montagem anarquívica que se intensifica até inscrever as imagens, efetivamente, numa relação de campo-contracampo com o olhar indígena. A essa altura do filme, os espectadores *Ãwa* assistem a uma projeção, e o que se revela como conteúdo é uma sequência que reúne imagens de autoridades políticas e religiosas intercaladas com imagens de índios retiradas de filmes de faroeste, sob uma trilha sonora de ruídos e música que reenvia ao gênero, conhecido por suas relações com a violência genocida da expansão colonial sobre os povos indígenas.

A montagem anarquívica da sequência do faroeste em *Taego Ãwa* deve ser compreendida em relação ao problema da relação entre ontologia do índice, ontologia política e ontologia dos fantasmas. De fato, a relação ontológica indiciária com a realidade explica parcialmente a importância da fotografia e dos aparelhos de produção de imagens técnicas que derivam do aparelho fotográfico, como o cinema e o vídeo, para a denúncia e para o trabalho de memória em torno de genocídios, crimes contra a humanidade e outros tipos de violações de direitos humanos que atravessam a história dos povos indígenas. É por comprovarem a existência de evidências de violação de direitos que, em diferentes contextos, as imagens fotográficas, cinematográficas e videográficas podem operar como parte de processos de reivindicação de direitos, como os direitos territoriais originários dos povos indígenas, que a Constituição de 1988 procura assegurar. Ao mesmo tempo, como mostra a sequência do faroeste, diante das imagens que faltam dos mortos e dos desaparecidos, isto é, diante da impossibilidade do índice, a reinvenção de imagens pela montagem anarquívica busca tornar possível imaginar o inimaginável, dar forma imagética ao que teria permanecido esquecido. A ontologia política que suplementa a ontologia indiciária das imagens depende da conjuração dos fantasmas dos desaparecidos, que opera como contracampo espectral.

Se Carapiru, como sobrevivente de um massacre, cuja voz permanece inacessível, uma vez que não é traduzida, representa a opacidade reveladora que opera no cerne de *Serras da desordem* e de sua relação com o arquivo da história; se o “índio do buraco”, com sua recusa à ordem da visualidade em que a reivindicação de direitos indígenas pode ser ancorada, representa a opacidade reveladora que assombra *Corumbiara* e assinala o limite de todo arquivo; se, em suma, a figura do espectador selvagem instiga a montagem anarquívica das imagens existentes, os índios Awá-Guajá assassinados a que se refere a sequência do faroeste em *Taego Ãwa* delimitam a

nódoa de inimaginável que resta além da própria opacidade dos sobreviventes, o contracampo impossível que nenhuma tradução seria capaz de tornar acessível e que, entretanto, assombra a experiência do filme. Em *Corumbiara*, o contracampo virtual a que pertence a figura dos espectadores indígenas interpela cada espectador a partir do limite demarcado pela recusa do “índio do buraco”, enquanto os mortos do massacre da gleba de Corumbiara pertencem ao contracampo espectral a que a narração de Carelli e a trama fílmica que ele compõe buscam fazer justiça. Em *Taego Áwa*, o contracampo virtual do olhar indígena dá abrigo e impulso, ao mesmo tempo, à montagem anarquívica que permite imaginar, com as imagens que restam, o sentido das imagens que faltam, que permanecem, contudo, invisíveis, destinadas ao contracampo espectral dos desaparecidos.

Anarqueologia selvagem, potência cosmopoética

O contracampo efetivo, virtual ou espectral dos espectadores indígenas pode ser concebido como origem de uma irrupção do “pensamento selvagem”, como reconhecido por Claude Lévi-Strauss (1989), diante das imagens do arquivo multimidiático que os filmes acessam. Os espectadores indígenas continuam a operar como figura de alteridade e não se tornam em nenhum dos filmes sujeitos da representação, permanecendo enquadrados como sujeitos representados que, ao mesmo tempo, afetam os sujeitos da representação, os cineastas brancos que assinam a direção das obras. Diante das imagens da história, os filmes propõem uma “ciência do concreto” que atua, como escreve Lévi-Strauss (1989, p. 31), “a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível”. A montagem anarquívica é, nesse sentido, uma forma de bricolagem:

uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de ‘primeira’ que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*. [...] Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 32)

Assim como o *bricoleur* diante dos objetos que tem ao seu dispor, o que define o primeiro movimento dos filmes analisados diante das imagens que restam é seu

caráter retrospectivo. Ali onde o *bricoleur*, como escreve Lévi-Strauss (1989, p. 34), “deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais”, a montagem anarquívica se volta para um conjunto previamente existente de imagens, que são vistas e ouvidas com os espectadores indígenas, na cena espetacular de partilha do olhar e da escuta diante do arquivo da história. Se o *bricoleur* deve, diante do conjunto já constituído de que dispõe, “fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 34), a montagem anarquívica faz e refaz o inventário das imagens que restam para, em diálogo com elas, com as violências que as fundam e com as sobrevivências que nelas encontram abrigo, encontrar as respostas possíveis que essas imagens sugerem para o problema da reescrita da história a contrapelo.

A figura retórica do espectador selvagem desencadeia a montagem anarquívica como fundamento de um discurso cinematográfico heteróclito, que *Serras da desordem*, *Corumbiara* e *Taego Æwa* elaboram para deslocar as perspectivas de reconstituição da história, no passado, e de reconstrução da existência, no porvir, endereçando-se à imprevisibilidade abismal do futuro. Esse discurso não pertence, ao menos não necessariamente, aos espectadores indígenas efetivos que encontramos nos filmes e que, em algum lugar, podem ter encontrado ou virão a encontrar as imagens, mas à figura difusa do espectador selvagem, uma ficção do contato, que as assombra com seu olhar perturbador, capaz de olhar com outros olhos, com sua escuta inconcebível, capaz de decifrar as línguas, reconhecer as vozes e os cantos, lastrear os ruídos. O espectador selvagem é uma ficção do contato, e a relação inquieta que instaura entre as imagens e com as imagens, nos filmes discutidos, é uma relação inventiva aberta. A ficção do espectador selvagem e a opacidade reveladora que o caracteriza condensam uma potência cosmopoética, insinuando, por meio da perturbação e da desordem constitutivas de toda invenção (a *poiesis* da montagem anarquívica), formas de criação de um mundo comum (o *cosmos* como partilha), que terá permanecido inimaginável em meio aos genocídios.

Referências

ALVARENGA, C. M. C. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. Salvador: Edufba, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/337pVLH>. Acesso em: 30 jul. 2019.

AZOULAY, A. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.

AZOULAY, A. *Civil imagination: a political ontology of photography*. Tradução de Louise Bethlehem. London: Verso, 2012.

BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 27-34.

BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e ciência: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232, v. 1.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

CARELLI, V. “Um novo olhar, uma nova imagem”. In: ARAÚJO, A. (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 Anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011, p. 42-51.

DELEUZE, G. “O ato de criação”. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de junho de 1999. Caderno Mais!, p. 4-5. Disponível em: <http://bit.ly/339IU87>. Acesso em: 30 jul. 2019.

DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DESANTI, J.-T. “Voir ensemble”. In: MONDZAIN, M.-J. (org.). *Voir ensemble*. Paris: Gallimard, 2003, p. 17-34.

DUBOIS, P. “O ato fotográfico: pragmática do índice e efeitos de ausência”. In: DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993, p. 57-107.

LÉVI-STRAUSS, C. “A ciência do concreto”. In: LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989, p. 15-50.

MARIN, N.; MORGADO, P. “Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes”. In: BARBOSA, A. et al. (org.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016, p. 87-108.

MELO, L. A. R. “O lugar das imagens”. In: CAETANO, D. (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue/Sapho, 2008, p. 25-42.

RIBEIRO, M. R. S. *Do inimaginável*. Goiânia: Editora da UFG, 2019.

TONACCI, A. “Entrevista com Andrea Tonacci (por Daniel Caetano)”. In: CAETANO, D. (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue/Sapho, 2008, p. 97-138.

XAVIER, I. “As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério”.
In: CAETANO, D. (org.). Serras da desordem. Rio de Janeiro: Beco do Azougue/
Sapho, 2008, p. 11-24.

Referências audiovisuais

CORUMBIARA. Vincent Carelli, Mari Corrêa. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2009.

SERRAS da desordem. Andrea Tonacci, Sydney Possuelo, Wellington Figueiredo,
Aloysio Raulino, Fernando Coster, Alziro Barbosa, René Brasil, Valéria Martins Ferro,
Cristina Amaral. São Paulo: Extrema Produção Artística, 2006.

TAEGO ãwa. Henrique Borela, Marcela Borela, Vinicius Berger, Belém Oliveira,
Guile Martins. Goiânia: F64 Produções Audiovisuais, 2015.

submetido em: 30 jul. 2019 | aprovado em: 31 out. 2019



Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no cinema contemporâneo

*Audiovisual repertoires
and media imagination in
contemporary cinema*



Fabio Allan Mendes Ramalho¹

¹ Professor adjunto da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2014), vinculado à linha de pesquisa em Estéticas e Culturas da Imagem e do Som. Realizou estágio de doutoramento (doutorado sanduíche) na McGill University, Montréal, Canadá, com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Membro fundador do coletivo independente de realização audiovisual Surto & Deslumbramento. E-mail: fabioallanm@gmail.com

Resumo: Neste artigo, buscamos discutir um conjunto de filmes brasileiros contemporâneos – *Batguano* (2014) de Tavinho Teixeira, *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, e *Estudo em vermelho* (2013), de Chico Lacerda, – que fazem uso de fragmentos de filmes e vídeos, assim como de referências e citações a repertórios do cinema, da cultura midiática e das culturas digitais, a fim de constituir suas sensibilidades e universos diegéticos. Tais elementos se tornam disponíveis para os cineastas por meio de procedimentos de alusão e apropriação, bem como mediante a disseminação do audiovisual propiciada pela “reprodutibilidade digital” como uma prática pervasiva na cultura contemporânea.

Palavras-chave: repertórios audiovisuais; imaginação midiática; sensibilidades; reprodutibilidade digital; cinema brasileiro.

Abstract: This article seeks to discuss a set of contemporary Brazilian films – *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), *Nova Dubai* (*New Dubai*, Gustavo Vinagre, 2014) and *Estudo em vermelho* (*A study in red*, Chico Lacerda, 2013) – that use film and video fragments in their composition, as well as references and citations to repertoires of cinema, media culture and digital cultures, to thus constitute their sensibilities and diegetic worlds. Such elements become available for filmmakers through procedures of allusion and appropriation, and through the dissemination of audiovisual elements provided by “digital reproducibility” as a pervasive practice in contemporary culture.

Keywords: audiovisual repertoires; media imagination; sensibilities; digital reproducibility; Brazilian cinema.

Práticas de produção, circulação e consumo cultural

Este texto² propõe analisar três filmes brasileiros contemporâneos que recorrem à apropriação e ao deslocamento de repertórios audiovisuais mediante uso direto de fragmentos de filmes e vídeos, bem como de referências, citações e alusões aos universos do cinema, da cultura midiática e das culturas digitais. São eles: *Batguano* (2014) de Tavinho Teixeira, *Nova Dubai* (2014) de Gustavo Vinagre e *Estudo em vermelho* (2013) de Chico Lacerda. Ao enfatizar tais procedimentos, busco pensar o cinema pela interpenetração entre as instâncias da criação, circulação, consumo cultural e reflexão crítica. Sob essa perspectiva, os filmes são tomados não apenas pelas suas características formais e elementos narrativos, mas também como artefatos que produzem relações e as tornam visíveis. O foco, portanto, recai sobre obras que elaboram formas de espetatorialidade vinculadas a comunidades minoritárias, respondendo algumas de suas demandas históricas.

Antes de discutir especificamente as obras produzidas por cineastas vinculados a comunidades LGBTQ no Brasil contemporâneo, proponho olhar para o passado, a fim de identificarmos em que medida certos procedimentos estéticos podem nos ajudar a delinear uma história das sensibilidades vinculadas a tais comunidades. Refiro-me, mais especificamente, àquilo que Roger Hallas (2003) nomeou como “cinefilia gay” ao analisar filmes experimentais realizados no contexto de emergência da pandemia de HIV/Aids nos anos 1980 e 1990. Dentre as múltiplas e complexas respostas dadas por artistas e sujeitos políticos que buscaram elaborar as experiências de perda e de luto que marcaram esse momento histórico, Hallas se dedica a mapear um conjunto de obras que buscavam elaborar o trauma não pela via da denúncia e da reivindicação explícita de demandas políticas, mas pelo reprocessamento de imagens e referências midiáticas que compunham os códigos culturais dessas comunidades.

As condições de marginalização social, precariedade e ameaça real à sobrevivência foram elaboradas por artistas como Matthias Müller, Mike Hoolboom e Michael Wallin, dentre outros. Tais realizadores encontraram especialmente na apropriação de iconografias do cinema clássico, mas também da cultura audiovisual e midiática em sentido mais amplo, os elementos para elaborar sua condição de inadequação e de não pertencimento, assim como a ansiedade geracional e a

² Uma versão deste trabalho foi apresentada no congresso da Society for Latin American Studies (SLAS), que ocorreu na cidade de Leicester, Reino Unido, durante os dias 4 e 5 de abril de 2019. O *paper* integrou a mesa “LGBTQ+ Activism and Representation in Latin America”. Para a participação no congresso, o autor foi contemplado com uma bolsa concedida pela SLAS.

presença constante dos fantasmas da doença e da morte. Em seu conjunto, as obras e artistas analisados por Hallas (2003, p. 86) apontam para o uso da cultura audiovisual e, sobretudo, do cinema para articular um senso de identidade. Os elementos da cultura audiovisual ajudam a situar vivências pessoais em um contexto histórico e público mais amplo, traçando as linhas que conectam estas instâncias. Com isso, aportam às experiências dos sujeitos implicados uma gama de sentidos que, embora frágeis, tornam-se em alguma medida partilháveis.

A revisitação de estruturas populares da cultura audiovisual como recurso para dar uma forma possível a experiências que muitas vezes assumem contornos traumáticos não ocorre, no entanto, sem conflito. Como observa o autor, “a atitude [dos artistas] é frequentemente inscrita por uma ambivalência em relação à possível toxicidade da cultura que eles apropriam” (HALLAS, 2003, p. 86). Isso implica dizer que a presença de elementos da cultura fílmica e midiática como componentes de uma sensibilidade não é meramente celebratória. Os artefatos culturais hegemônicos colocam em jogo os conflitos entre desejo de pertencimento e impossibilidade de pertencer, tornando assim evidentes os graves problemas de representação que assolam esses sujeitos em suas relações com o universo do audiovisual. Esses procedimentos são tão prolíficos porque permitem expressar não somente a realidade mais premente do HIV/Aids, mas também uma série de componentes das experiências vinculadas às comunidades LGBTQ, como, por exemplo, as violências vividas nos processos de socialização, as ansiedades e dificuldades que resultam do processo de “saída do armário”, os desafios implicados na constituição de modos de vida dissidentes, dentre outras.

Por tudo isso, Roger Hallas observa que tais procedimentos são empregados não apenas no contexto mais específico de realização vinculado à produção experimental daqueles anos, mas também se mostram presentes no que depois veio a ser amplamente conhecido sob a denominação de *New Queer Cinema*, que teve como uma de suas principais linhas de força a produção de longas-metragens de ficção que “apropriam e citam formas históricas do cinema popular, especialmente de Hollywood, tanto explícita quanto implicitamente” (HALLAS, 2003, p. 92). A ênfase no formato mais tradicional do longa-metragem de ficção em muitas das produções do *New Queer Cinema* aponta para outra faceta ou desdobramento dessa relação de tensionamento que a produção audiovisual vinculada a comunidades LGBTQ estabeleceu com a herança do cinema clássico – uma relação dúbia, posto que a história do cinema clássico hollywoodiano oscila entre os polos do apagamento e da representação problemática, mediante tendências à construção de regimes de visibilidade amparados em dinâmicas de sub-representação e na cristalização de estereótipos.

Hallas se engaja no que está em jogo quando cineastas assumem uma postura que não é exatamente a da busca por uma exterioridade radical a vertentes dominantes do cinema, mas, pelo contrário, a de um investimento na história dessas formas de contar e de (fazer) ver. É aí, sobretudo, que reside a ideia de uma dobra pela qual o filme se torna um ponto de articulação entre criação e consumo cultural – no qual o cineasta é antes de tudo um explorador que mobiliza algo das imagens e sons que o constituíram. Nesse processo, ele³ as revira para comunicar algo de sua experiência, ainda que a contrapelo do que esses mesmos repertórios historicamente permitiram mostrar e dizer.

Outra pesquisadora que se dedicou a traçar as relações entre práticas de apropriação e os desafios de artistas LGBTQ é Laura U. Marks (1997), em sua análise a respeito dos vínculos entre a decomposição da matéria audiovisual e a debilidade do corpo humano, ambos transpassados pelo risco da desaparecimento. Para a autora, a sensibilidade melancólica que se conecta com experiências de perda incide sobre as imagens que desaparecem, intensificando em realizadores e espectadores um engajamento afetivo. Isto implica uma recusa a compreender o processo do luto unicamente pela via da negatividade. Há uma potência afirmativa nessas revisitações de uma “vasta gama de imageria” (MARKS, 1997, p. 102) – expressão que a autora usa para se referir ao material heterogêneo mobilizado por uma das obras que ela analisa –, na medida em que esses gestos de apropriação permitem dar forma a uma sensibilidade e, portanto, encapsular um senso de comunidade, ainda que pela via de um sentimento de destituição. Nas palavras de Marks (1997, p. 94), trata-se, nestes casos, de experiências nas quais “o locus de identificação e de subjetividade se desloca da figura humana para uma imagem que se dissemina pela superfície da tela”.

Nos casos analisados por Marks, sobressai a deterioração literal que se dá pela degradação das condições físicas dos suportes. Não obstante, o investimento afetivo nas imagens “em vias de desaparecimento” jamais se desconecta completamente do panorama sociopolítico e cultural mais amplo que rege as condições de sua produção, circulação e consumo. A perda potencial de integridade – a desintegração – constitui uma resposta tanto material quanto simbólica a um contexto de “maximização do visível” (MARKS, 1997, p. 93). Tal resposta é articulada a partir de perspectivas

³ Se nesta e em outras passagens recorro a uma inflexão masculina no texto é porque tenho consciência de que o corpus analisado no meu trabalho, bem como no de Roger Hallas, consiste em obras realizadas por homens gays, com todas as especificidades sociais e culturais que isso implica. Apenas quando me refiro a experiências e condições que seriam mais amplamente partilháveis – embora, vale dizer, de maneira alguma possíveis de serem generalizadas de modo indiscriminado –, é que falo em comunidades LGBTQ num sentido mais amplo.

artísticas e posições subjetivas atravessadas pela vulnerabilidade, sendo o corpo debilitado e a enfermidade as dimensões talvez mais tangíveis dessa condição.

O pesquisador Lucas Hilderbrand, por sua vez, desenvolve pesquisas nas quais se mostra interessado sobretudo nos processos de circulação e consumo cultural que se dão de maneira informal ou mesmo clandestina. É o caso da videofilia (2009): um tipo de amor pelas imagens e sons de um universo audiovisual que excede a compreensão tradicional de cinefilia, posto que se alimenta de práticas menos canônicas, não diretamente vinculadas à forma tradicional do dispositivo cinematográfico.

Um caso exemplar analisado por Hilderbrand (2004) é a circulação de *Superstar*, obra de Todd Haynes que propõe fazer uma cinebiografia não autorizada de Karen Carpenter, a vocalista do grupo musical *The Carpenters*. A exibição pública da obra ter sido proibida judicialmente, sob alegação de que o realizador fazia um extenso uso das canções do grupo sem os devidos direitos autorais (HILDERBRAND, 2004, p. 67-68), fez com que a circulação da obra ficasse relegada à clandestinidade. Fazer sucessivas cópias do filme em suporte VHS e colocá-las furtivamente em circulação contribuiu para caracterizar a história da exibição da obra pelo forte enlace entre os vínculos sociais e afetivos da comunidade de espectadores e as distintas experiências de espetatorialidade. Para o autor, a circulação digital de fluxos audiovisuais em plataformas como o Youtube teria levado à disseminação de uma “estética do *bootleg*” (HILDERBRAND, 2007, p. 54), composta pelos sinais das múltiplas camadas de mediação que se inscrevem na materialidade do audiovisual e que se intensificam na passagem dos suportes analógicos aos digitais. Temos, assim, a inscrição da logo das emissoras de televisão no registro, a perda de saturação e nitidez da imagem, as marcas oriundas de contingências na transmissão, gravação e reprodução, os efeitos oriundos da perda de resolução, a pixelização, dentre outros.

No caso específico de *Superstar*, o que é mais relevante para a discussão aqui proposta é o fato de que as vicissitudes da recepção duplicam e aprofundam procedimentos formais que já haviam sido empregados na constituição da obra. O filme de Haynes incorpora em sua feitura arquivos de baixa resolução, cuja expressividade advém menos do conteúdo daquilo que veiculam do que pelas texturas e efeitos diversos. Essa materialidade multifacetada testemunha as sucessivas passagens entre diferentes suportes: do VHS para a película de 16mm e depois, novamente, para sucessivas cópias em VHS. Acrescentaríamos, ainda, a posterior conversão em arquivos digitais para *download*, a partir dos quais o filme tem sido disponibilizado na internet, também de maneira clandestina, ao longo dos últimos anos.

Muitos dos elementos da cultura midiática presentes nas obras analisadas pelos pesquisadores até aqui mencionados não podem ser propriamente apreendidos mediante as categorias mais tradicionais de “autor”, “obra”, “filmografia”. A heterogeneidade de registros apropriados constitui paisagens midiáticas que valem menos como referências específicas e particularizáveis do que pelo panorama que constituem. Recorremos à noção de *repertório* para dar conta dessa heterogeneidade de elementos que abarcam não apenas os diferentes regimes de produção e circulação de imagens e sons oriundos do cinema, do vídeo, da televisão e das culturas digitais, mas também a mobilização de tropos narrativos, estruturas de gênero, linhas de diálogos, e ainda performances, gestos, poses e códigos. Os repertórios precisariam ser pensados, portanto, com noções correlatas, como é o caso do *arquivo*, para retomarmos as teorizações de Diana Taylor (2013). O arquivo poderia ser entendido como componente material apropriado, ao passo que o repertório permite evocar o acúmulo de experiências prévias, os percursos formativos de um espectador ou espectadora nas suas relações singulares com as imagens e os sons, bem como os relatos e sentidos engendrados pela cultura audiovisual.

As relações de espectadorialidade são abertas a múltiplas contingências e à variabilidade e são, portanto, singulares. Não obstante, por tomarem como base uma ampla gama de obras e materiais que circulam socialmente, os repertórios constituem uma via coletiva de identificação e reconhecimento. Trata-se, nesse caso, de uma compreensão semelhante ao que Sara Ahmed (2014) suscita quando propõe pensar o arquivo como “zona de contato”. De acordo com a autora, “um arquivo é um efeito de múltiplas formas de contato, incluindo formas institucionais de contato (com bibliotecas, livros, *websites*) assim como formas cotidianas de contato (com amigos, famílias e outros)” (AHMED, 2014, p. 14). O que se compreende de maneira mais ampla como cultura cinematográfica aponta para essas distintas vertentes: a institucional – os sistemas de circulação, preservação, exibição e catalogação – e também a história das relações e os contatos travados com o universo audiovisual. No contexto das culturas digitais, o entrelaçamento entre essas instâncias se intensifica, na medida em que as práticas de consumo cultural passam cada vez mais pela prática de alimentar e utilizar cotidianamente plataformas de acesso e compartilhamento. Essa prática faria de todos nós, de certo modo, “arquivistas” particularmente interessados em disseminar os repertórios que nos formaram e aos quais estamos dispostos a dedicar algum tipo de engajamento.

A cultural audiovisual como repositório de experiências

Que repertórios e experiências são acionados pelas obras do cinema brasileiro contemporâneo que aqui proponho analisar? Se, no contexto histórico

discutido por Roger Hallas, os cineastas recorriam majoritariamente ao repertório do cinema clássico, os filmes brasileiros em questão acrescentam a esse marco de referências canônico uma outra gama de linguagens e tecnologias, evidenciando que esse lugar de mediação ocupado pelas formas da cultura audiovisual assimila as transformações dos meios e experiências que compõem as paisagens contemporâneas. Como se cada uma dessas obras buscasse, a seu modo, dar conta dos deslizamentos e passagens que compõem a história do audiovisual e que vêm desembocar no acúmulo de imagens e sons do presente: cinema, televisão, vídeo, internet, plataformas de compartilhamento, aplicativos.

Em *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), dois personagens, caracterizados como uma versão periférica, terceiro-mundista, de Batman e Robin, passam boa parte de seu tempo em frente a uma televisão, por meio da qual travam contato com produtos audiovisuais diversos: filmes, desenhos animados, publicidades de bebida, registros antigos de algum documentário de televisão ou matéria jornalística e ainda imagens de catástrofes naturais, desastres e cidades em ruínas. O terreno em frente ao trailer, o sofá e a estrutura de camarim adjacente configuram o espaço onde habitam esses personagens, como uma estrutura de bastidores na qual a imaginação midiática persiste em uma espécie de fabulação delirante.

A partir desse lugar onde os protagonistas permanecem recolhidos, a exterioridade se constitui como um fora de campo desolado que vai sendo aos poucos delineado pela obra como um mundo pós-apocalíptico, devastado por uma peste. À “suspensão do ocidente”, estado que é nomeado como tal por uma das personagens do filme e que permanece em grande medida fora de campo, conjuga-se a revisitação de uma experiência do ocaso que permeia as biografias e os imaginários construídos em torno de muitas estrelas do mundo do espetáculo. Essa imageria amplamente associada a certos fenômenos da cultura popular – o *star system*, o universo das celebridades – permite figurar questões mais densas, como o desamparo, a degradação do corpo e a precarização da experiência urbana em contextos periféricos.

As contingências do corpo em declínio, em especial, conectam-se com a perda de um sentido de coerência e de identidade. O que se depreende de *Batguano*, porém, é uma apreciação dessa condição não necessariamente – ou não apenas – como realidade a ser lamentada, mas como um dado que integra o campo de potencialidades e limites que os sujeitos precisam confrontar. Conforme observa Laura U. Marks (1997, p. 95):

ter um corpo que envelhece, como todos nós temos, leva-nos a questionar por que somos impelidos a identificar-nos com

imagens de completude, conforme a compreensão da teoria fílmica clássica; se esse ainda é ou precisa ser o caso; e como seria identificar-se com uma imagem que desaparece.

Além do uso de arquivos e elementos cênicos diversos, a citação ao passado das imagens ocorre também mediante o uso de técnicas como as *rear-projections* – convenção bastante recorrente em filmes clássicos hollywoodianos e que emblemática, aqui, a história progressiva do cinema. Em *Batguano*, as *rear-projections* são utilizadas em sequências nas quais os personagens empreendem saídas esporádicas para explorar o “lá fora” em busca de diversão e aventuras sexuais. Laura Mulvey (2011) destaca dois aspectos especialmente relevantes dessa técnica. De acordo com a pesquisadora, as *rear-projections* mantêm um vínculo privilegiado com a lógica do *star system* hollywoodiano. Seu advento serviu para compensar uma limitação técnica na captação de imagens externas, ao mesmo tempo em que permitiu preservar toda a riqueza de detalhes no registro das performances das estrelas, que seguia sendo feito em estúdio (MULVEY, 2011, p. 207; p. 210-211). Deste modo, não apenas as falas das atrizes e atores se mantinham perfeitamente audíveis, como também a qualidade de sua presença – encapsulada nas nuances de gestos, poses e entonações – podia ser exibida plenamente, destacando-se sob um “fundo” previamente captado em locações. Em contrapartida, essa técnica não deixa de colocar, também, um problema para o postulado da transparência: o recurso deixava evidente a disparidade de espaços e tempos articulados, bem como a divergência dos regimes visuais que fazia coexistir. É por isso que, já no auge de seu uso, as *rear-projections* podiam ser percebidas como recurso demasiadamente nítido ou mesmo “desajeitado” (MULVEY, 2011, p. 211); ainda assim fascinavam, segundo Mulvey (2011, p. 214), não apesar dessas características, mas justamente por causa delas.

O paradoxo delineado por Mulvey – a prerrogativa da transparência convivendo com a exposição de uma patente artificialidade do meio – mostra-se especialmente relevante para entendermos a reabilitação do recurso das *rear-projections* no cinema contemporâneo e, em particular, em *Batguano*. O recurso é imbuído de um novo interesse, visto que permite evocar o artifício de uma convenção que já era demasiadamente perceptível no período clássico e, por isso mesmo, só funcionava na medida em que passava a integrar o repertório dos diferentes segmentos de público. Na contemporaneidade, a obsolescência da técnica acrescenta uma camada suplementar de interesse estético e dota seu uso de outras significações, o que implica dizer, ainda em consonância com Mulvey (2011, p. 208), que ela se torna cada vez mais uma citação.

No longa-metragem de Tavinho Teixeira, a tela de televisão remete a certo passado das imagens, compondo o mundo dos signos já fora de moda que povoam o universo dos personagens. Não são, afinal, o Batman e o Robin dos últimos sucessos da indústria hollywoodiana que estão sendo referenciados, mas a inflexão *camp* do seriado estadunidense dos anos 1960. Em *Nova Dubai* (2014) de Gustavo Vinagre, por sua vez, temos a proliferação de outras telas: a televisão está lá, mas também, e mais fortemente, as telas de computadores e celulares como interfaces de acesso a vídeos musicais e pornografia, e também para o uso de redes sociais e aplicativos de interação que visam ao estabelecimento de práticas sexuais muitas vezes efêmeras e mesmo anônimas.

As paisagens da cidade, reconfiguradas radicalmente pelo fenômeno da especulação imobiliária, são atravessadas pelos percursos dos personagens no filme de Gustavo Vinagre. A centralidade das cenas de sexo emerge como uma resposta à ansiedade e ao senso de desconexão causados pela rápida transformação da cidade, na esteira de inúmeros empreendimentos imobiliários que se seguiram ao chamado “boom econômico brasileiro” que marcou os últimos anos da década de 2000 e os primeiros anos da década seguinte. Não obstante, valeria a pena ressaltar outra característica que aparece de maneira acentuada na constituição do filme: o fato de que os personagens respondem à conversão dos espaços urbanos em ambientes hostis com uma imersão nas paisagens midiáticas. Isso implica dizer que a forte midiaticização da experiência em *Nova Dubai* não é dotada de carga essencialmente negativa. Pelo contrário, as culturas digitais aparecem como recursos para a constituição de um mundo possível, mais propício ao estabelecimento de um tipo de partilha entre os sujeitos.

Não é apenas pela colocação em quadro dessas outras telas que as paisagens midiáticas se fazem presentes: a cultura pop é amplamente acionada como repertório que não é apenas mostrado, mas também evocado na memória dos espectadores. Isso pode se dar pela reiteração, por exemplo, quando *Wrecking ball*, a canção de Miley Cyrus antes citada de forma direta mediante um fragmento de vídeo incorporado ao filme, é posteriormente retomada na cena em que um dos personagens canta *a capella* um trecho da música. Há algo de significativo, aliás, no modo como esse momento musical é inserido no filme: o ator/personagem está posicionado frontalmente, olhando para a câmera, num tipo de composição visual que guarda forte relação com a forma do retrato. A revisitação da cultura pop pode ocorrer também de maneira unicamente evocativa, sem o recurso da citação direta, como no caso da figura que, ao longo de todo o filme, recupera sinopses de filmes de horror que vão sendo recitadas para a câmera mediante distintos atos de fala.

Esses momentos têm forte componente mnemônico, pois apelam às lembranças da audiência, cuja capacidade de reconhecer tais narrativas depende de diferentes percursos de espetatorialidade. Mais do que dotar os espaços filmados de carga semântica subjacente, o repositório das narrativas de horror que o personagem recupera nos fala do universo de referências que compõem seu mundo.

A possibilidade de imersão em universos audiovisuais graças à potência combinatória do digital é mobilizada também por Chico Lacerda, em seu curta-metragem de 2013, *Estudo em vermelho*. O núcleo da obra consiste numa recriação da célebre performance da cantora britânica Kate Bush para o videoclipe da música *Wuthering heights*⁴. A patente inabilidade de Chico Lacerda para reproduzir com plena destreza os movimentos de dança torna clara a inadequação de qualquer expectativa de excelência e qualidade profissional como critérios de valor para apreciação da obra. A performance desautoriza, desde o início, a comparação como juízo de valor, embora não a afaste completamente, conforme evidencia o recurso de transição operado pela montagem, mediante o qual se passa de um corpo a outro, de um registro a outro. A relação que o curta estabelece entre os dois registros é importante para o engajamento espetatorial, mas é proposta como um jogo. Adissonância entre as figuras de Kate Bush e de Chico Lacerda permite que a performance se arme como contraponto a uma cultura que busca normalizar os corpos. Os diversos códigos de comportamento e regras que regem os termos de visibilidade de um corpo na cena pública recebem múltiplas alusões por meio dos textos lidos durante o filme. Ao repetir e deslocar os elementos que marcam a performance da intérprete britânica, o curta destaca o fato de que a repetição gera iterações e deslocamentos. Com isso, ainda que a performance de Chico esteja destinada a compor um novo arquivo ou registro, a incorporação de cada gesto, movimento, expressão facial e elemento cênico – o vestuário, a paisagem verde, os enquadramentos escolhidos – abre uma lacuna para a produção de diferenças que se estabelece *entre* os registros.

Por fim, outro procedimento estético sobressai em *Estudo em vermelho*: na terceira e última parte do curta, a reiteração do valor do artifício pela simulação de um ambiente de bastidores de gravação culmina no primeiro plano de uma tela de TV (mais uma vez a televisão). Dessa vez, no entanto, o aparelho não é signo de uma cultura midiática anacrônica, obsoleta ou “fora de moda”. Pelo contrário, essa tela de TV aponta para o presente, pois articula – sem justificção diegética plausível –

⁴ Trata-se daquela que ficou conhecida como a “versão do vestido vermelho”. Há outra, a “versão do vestido branco”, gravada em estúdio.

registros de várias origens e modalidades: desde atrações televisivas, desenhos animados e filmes de certo cinema canônico – mais precisamente *2001: a space odyssey* (*2001: uma odisseia no espaço*, 1968) de Stanley Kubrick – até vídeos reconhecidamente vinculados aos meios digitais, como é o caso do segundo episódio da série de *Leona, a assassina vingativa*.

Se digo que essa tela aponta para o presente, é porque tais fragmentos audiovisuais podem ser retraçados ao dispositivo que propicia seu amplo acesso e circulação hoje: o Youtube. A evocação dessa plataforma se dá em primeiro lugar pela própria textura dos fragmentos, pois trata-se de arquivos de baixa resolução, muitos deles com grandes marcas de pixelização. Além disso, a vinculação com o universo mais amplo das redes digitais ocorre também devido a um sentido mais amplo de “cultura digital”, que engloba não apenas as modalidades de acesso, mas uma série de práticas e novas lógicas de criação e circulação, bem como linguagens e estéticas distintivas. O Youtube, com seu alto poder combinatório e associativo, potencializa a heterogeneidade inerente aos processos de composição e revisitação de repertórios, assim como a possibilidade de apropriação desses mesmos repertórios, de maneira direta, mediante o uso de arquivos tornados amplamente acessíveis pelas redes. Por fim, a vinculação desse trabalho de Chico Lacerda com o Youtube se evidencia ainda no fato de que o curta foi lançado diretamente nessa plataforma. Tal peculiaridade reforça a aproximação da obra com esse meio, amplificando a interpenetração entre lógicas de realização, alternativas de circulação e práticas de consumo⁵.

Trata-se, em suma, de uma disseminação pela via da “reprodutibilidade digital”, acionada como prática pervasiva na cultura contemporânea. De acordo com a leitura de Daniel Link (2002), não é apenas a percepção que se transforma com o passo das transformações advindas dos aparatos de reprodução. Na atualização que o autor propõe para o debate sobre a questão da reprodutibilidade, ele aponta a existência de uma “teoria da propriedade” no ensaio de Benjamin (LINK, 2002, p. 5). Deste modo, o que se modifica é também “a mediação do aparato jurídico consagrado (hoje como nunca) ao controle das liberdades do público ou, o que dá no mesmo, ao controle sobre *os usos da arte*” (LINK, 2002, p. 3, grifo do autor). Alguns anos depois, Link (2010) retorna ao debate sobre a reprodutibilidade digital – não sem a

⁵ Agradeço aos grupos de pesquisa “Poéticas da experiência” e “Poéticas femininas e políticas feministas: a mulher está no cinema” pela oportunidade que tive de discutir estas e outras questões propostas pelo meu trabalho num encontro que ocorreu em fevereiro de 2019 na UFMG e do qual participei como convidado. Os debates que travamos naquela ocasião permitiram colocar à prova muitos de meus argumentos e, em particular, levaram-me a destacar alguns aspectos do que acredito estar em jogo nessa operação combinatória proposta por Chico Lacerda.

necessidade de revisar o que considera “as sentenças grávidas de otimismo de então” (LINK, 2010, p. 1) – para discutir a constituição de um limiar ou fronteira no qual o cinema se transfigura:

Dos arquivos analógicos aos arquivos binários, das imagens e histórias produzidas como joias ou talhadas como pedras, cada uma em seu justo lugar, em formação sintática, às imagens e às histórias esgarçadas como peças de um quebra-cabeças preexistente, mas cuja figura final resulta indecifrável. (LINK, 2010, p. 4)

A escolha das referências inseridas nas obras em questão manifestarem um elevado grau de aleatoriedade aponta uma proximidade com a concepção do arquivo como *série*, em oposição à ideia de *coleção*. Esta consistiria num “conjunto de elementos ordenados segundo princípios de classificação e hierarquização” (LINK; CARESANI, 2018, p. 40), ao passo que, nos filmes discutidos, os elementos incorporados carecem de princípios claros de causalidade e de regularidade⁶. Isso implica dizer que tais inserções importam menos por um sentido que as justifique do que pelos efeitos estéticos que as paisagens midiáticas delineadas suscitam. De certo modo, é isso que está em jogo quando Link (2015) se refere ao Youtube como “esse vasto museu dos gestos da humanidade”: cada fragmento encapsula não apenas uma existência material, mas todo o campo de virtualidades que povoam uma imaginação pública amplamente orientada pelo acúmulo de imagens e sons que se atualizam nas modalidades amplamente disseminadas de consumo cultural no contemporâneo. A ideia de um museu de imagens não é nova, mas sua peculiar formulação contribui aqui para pensarmos em que medida o acesso a esse repositório coloca em jogo um convite à revisitação de nossas histórias pessoais e coletivas como espectadores.

Lucas Hilderbrand aponta, em sua série de trabalhos sobre as distintas tecnologias e os processos de consumo cultural que a elas se conectam, que tais histórias se constituem de diferentes modalidades de vínculo espectadorial, cada uma com suas especificidades. A resultante desses processos é um complexo acúmulo de experiências – uma *memória cultural*, entendida como “conceito que sugere as maneiras idiossincráticas pelas quais a experiência pessoal, a cultura popular e as narrativas históricas se interseccionam” (HILDERBRAND, 2007, p. 50).

⁶ No caso de *Estudo em vermelho*, por exemplo, a predominância da cor vermelha, se não em todos, ao menos em grande parte dos clipes inseridos em sua sequência final, configura na melhor das hipóteses um operador que funciona como uma espécie de jogo, não denotando uma forte marca de causalidade, tampouco pressupondo qualquer tipo de densidade semântica.

Se, de acordo com Diana Taylor (2013, p. 128), “a memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e de interconexão”, o uso que Hilderbrand faz do termo alude à especificidade dessas facetas da memória que se constituem pela intensa mediação das tecnologias, alçando-a a uma circulação de signos e experiências sensíveis em escala global, com todos os conflitos e ambivalências daí decorrentes. A despeito da inflexão fortemente mediatizada desses “atos de imaginação”, as proposições de Taylor – articuladas, sem dúvida, em relação a manifestações e fenômenos culturais muito distintos dos analisados aqui – seguem sendo pertinentes para pensar esses repertórios audiovisuais:

A memória é incorporada e sensual, isto é, invocada por meio dos sentidos; ela liga o profundamente privado com práticas sociais, até mesmo oficiais; às vezes a memória é difícil de evocar, mas é altamente eficiente; está sempre trabalhando em conjunto com outras memórias, “todas elas pulsando regularmente, em ordem”. A memória, como o coração, funciona no aqui e agora – uma linha do tempo entre o passado e o futuro. (TAYLOR, 2013, p. 128-129)

Essa disseminação da cultura midiática como articuladora de uma imaginação que conecta o pessoal e o coletivo certamente suscita questionamentos acerca dos seus limites e fragilidades. As proposições estéticas dela resultantes seriam, elas próprias, um sintoma dos distintos dilemas contemporâneos enfrentados pelos filmes brasileiros discutidos neste artigo. Constituem, a seu modo, uma compreensão do contemporâneo como ponto de entrecruzamento de distintas temporalidades, ainda que não encontrem a garantia de um discurso que permita articular um sentido último⁷. Como observa Thomas Elsaesser:

Nossa tendência atual de privilegiar a memória sobre a história como mais autêntica e verdadeira e de situar a memória sobretudo com o trauma pode, de certa forma, se dar menos em virtude dos traumas históricos reais e mais pelo sintoma do modo como nossa cultura enfrenta o fato de que a história do século XX também é composta de repositórios de sons e imagens gravados de forma mecânica e eletrônica: arquivos pelos quais estamos apenas começando a descobrir as rotinas de ordenação e os tropos narrativos, que podem gerenciar seus significados e tornar suportável sua magnitude. (ELSAESSER, 2018, p. 255)

⁷ Nesse ponto seria pertinente retomar, uma vez mais, o que afirmam Daniel Link e Rodrigo Javier Caresani acerca do arquivo como série: “os saberes de um arquivo se movem ao mesmo tempo em direção ao passado (como repetições) e ao futuro (como gestos impossíveis de completar): gaguejam” (2018, p. 40).

Parece-me que é, em parte, a essa transfiguração nas formas assumidas pelas relações travadas com os fluxos audiovisuais que os cineastas respondem. Convocar alguns dos elementos que (n)os formaram como espectadores e realizadores não precisa necessariamente implicar apenas adesão, mas a necessidade de colocar à prova o que se pode salvar de histórias que são de prazeres espetatoriais, mas também de preterimentos, inadequações, violências e impossibilidades de pertencer. Não raramente, há um pouco de tudo isso quando as relações com o audiovisual e a imaginação midiática desencadeiam usos e agenciamentos imprevisos: prazer e impossibilidade, ou prazer e conflito. Relações que se erguem sobre processos de reapropriação e desvio.

Considerações finais

Em todos os casos aqui brevemente discutidos, não se trata de estabelecer uma equivalência direta entre as preocupações estéticas e políticas que marcaram diferentes contextos históricos. O que busco sublinhar quando proponho esta aproximação é uma recorrência de procedimentos, que tem a ver com as maneiras pelas quais se constituem algumas sensibilidades vinculadas às comunidades LGBTQ. Porém, mais do que isso, gostaria de demarcar com este gesto uma espécie de vínculo geracional entre diferentes temporalidades. Embora variando em seus temas e iconografias, tais obras manifestam um laço que as une ao passado e à história dessas sensibilidades, bem como uma persistência de questões políticas como a precariedade, a alienação social e o rigoroso disciplinamento dos corpos, que subsistem como violências sobre os sujeitos LGBTQ e recaem sobre nossas comunidades.

Por fim, caberia chamar a atenção para o fato de que as três obras brasileiras discutidas pertencem a um recorte temporal muito específico, tendo sido lançadas entre os anos de 2013 e 2014. Em termos cronológicos, trata-se de uma distância mínima em relação ao contexto em que este artigo é escrito. Não obstante, tais filmes nos remetem a um momento que me parece crucial, tanto no que se refere à proposição de novas estéticas quanto às oportunidades de acesso e apropriação audiovisual. Isso significa ter em conta o digital nos termos de um tipo distintivo de materialidade e também como um operador que permite acessar uma vasta produção oriunda de outros meios. Ampliar as proposições críticas, revisá-las e mesmo questionar o que se sustenta deste que pode ter sido um momento de entusiasmo em relação às potencialidades do digital é um desafio para o cinema no tempo presente.

Referências

AHMED, S. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

HALLAS, R. “AIDS and gay cinephilia”. *Camera Obscura* 57, Durham, v. 18, n. 1, p. 85-127, 2003.

HILDERBRAND, L. “Grainy days and Mondays: superstar and bootleg aesthetics”. *Camera Obscura* 57, Durham, v. 19, n. 3, p. 56-91, 2004.

HILDERBRAND, L. “YouTube: where cultural memory and copyright converge”. *Film Quarterly*, Berkeley, v. 61, n. 1, p. 48-57, 2007.

HILDERBRAND, L. “Promiscuity: cinephilia after videophilia”. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Detroit, v. 50, n. 1/2, p. 214-217, 2009.

LINK, D. “Orbis Tertius: la obra de arte en la época de reproductibilidad digital”. *Ramona*, Buenos Aires, v. 26, p. 1-10, 2002. Disponível em: <http://bit.ly/2NrrrBK>. Acesso em: 21 jul. 2019.

LINK, D. “Odradek – el séptimo arte en la época de su reproductibilidad digital”. *laFuga*, Santiago, v. 11, p. 1-16, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2q8Vsy2>. Acesso em: 24 jul. 2019.

LINK, D. *Suturas: imágenes, escrituras, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015. *E-book*.

LINK, D.; CARESANI, R. J. “Saberes del archivo en la era de la reproductibilidad digital: un prototipo para Rubén Darío”. *Virtualis*, Ciudad de México, v. 9, n. 17, p. 36-54, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2r1sOiT>. Acesso em: 22 jul. 2019.

MARKS, L. U. “Loving a disappearing image”. *Cinémas: Revue d'Études Cinématographiques*, Montréal, v. 8, n. 1/2, p. 93-111, 1997.

MULVEY, L. “Rear projection and the paradoxes of Hollywood realism”. In: NAGIB, L.; PERRIAM, C; DUDRAH, R. (ed.). *Theorizing world cinema*. London: I. B. Tauris, 2011. p. 207-220.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Referências audiovisuais

- 2001: a Space Odyssey. Stanley Kubrick, Reino Unido/Estados Unidos, 1968.
- BATGUANO. Tavinho Teixeira, Brasil, 2014
- ESTUDO em vermelho. Chico Lacerda, Brasil, 2013.
- LEONA Assassina Vingativa 2. Leona Vingativa e Paulo Colucci, Brasil, 2009.
- NOVA Dubai. Gustavo Vinagre, Brasil, 2014.
- SUPERSTAR: The Karen Carpenter Story. Todd Haynes, Estados Unidos, 1988.
- WUTHERING Heights. Kate Bush, Reino Unido/Estados Unidos, 1978.

submetido em: 9 ago. 2019 | aprovado em: 31 out. 2019



A política das emoções: o público e o privado em Porta dos Fundos

*The politics of emotions:
the public and the private
in Porta dos Fundos*



Guilherme Fumeo Almeida¹

Rafael Hoff²

¹Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo e mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (Proav-UFRGS). Bolsista Capes. E-mail: almeidaguif@gmail.com

²Graduado em Jornalismo, mestre em Letras e Cultura Regional, doutor em Ciências da Informação e Comunicação (PPGCOM-UFRGS), pesquisador do Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (Proav-UFRGS) e coordenador do Grupo de Pesquisa em Processos Imagéticos (Prima-Ufam). E-mail: rafael.hoff@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho analisa o processo de interpenetração entre as esferas pública e privada em dois vídeos do canal *Porta dos Fundos* no YouTube, *Questão de Ordem* e *Nome na Lista*, problematizando a noção de *política das emoções* através dos vídeos. Para tanto, será feito o diálogo entre uma discussão teórica sobre a evolução das noções de público e privado, através de Richard Sennett (2014) e Sandra Jovchelovitch (2000), a análise dos discursos emocionais como práticas políticas, por meio de Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz (1990) e Claudia Rezende e Maria Claudia Coelho (2010) e o humor sobre política feito pelo canal, pela análise destes dois vídeos.

Palavras-chave: humor; audiovisual; política das emoções; público; privado.

Abstract: This text aims to analyze the process of interpenetration between the public and private spheres in two videos of the channel *Porta dos Fundos* on YouTube, *Questão de Ordem* and *Nome na Lista*, problematizing the notion of *politics of emotions* through the videos. Therefore, will be made a dialogue between a theoretical discussion about the evolution of the notions of public and private, through Richard Sennett (2014) and Sandra Jovchelovitch (2000), the analysis of emotional discourses as political practices, through by Lila Abu-Lughod and Catherine Lutz (1990) and Claudia Rezende and Maria Claudia Coelho (2010) and the channel's humour about politics, by analyzing these two videos.

Keywords: humor; audio-visual; politics of emotions; public; private.

Audiovisualidades contemporâneas e o humor sobre política

O internauta, também chamado por alguns autores (KILPP et al., 2015; MONTAÑO, 2015; PRIMO, 2013) de usuário, demonstra diferentes formas de consumo e interação com os conteúdos disponibilizados na *web*. De mero espectador a produtor de conteúdo, esse sujeito em frente ao écran, demonstra grande apreço pelo conteúdo audiovisual – assim como tantos outros – e os acessa por múltiplas telas: smartphones, notebooks, desktops, smart TVs.

No caso do audiovisual, não só o conteúdo mobiliza, mas a plataforma de compartilhamento configura (pelo menos em parte) a forma de consumir, e/ou se apropriar por parte daqueles que transitam entre sites, blogs e redes sociais digitais. Kilpp et al. (2015) propõem que os botões, as margens, as informações disponibilizadas (como o número de visualizações), o tempo de duração e as janelas para outros vídeos sugeridos pela plataforma configuram molduras e emoldurações que funcionam como uma espécie de “embalagem” para o conteúdo, além de representarem um tipo de “rastros digitais” (BRUNO, 2012) dos percursos, gostos e temas preferidos pelo usuário.

Além disso, os algoritmos, (sob a “caixa preta” das plataformas de compartilhamento de conteúdo) que determinam a visibilidade dos vídeos por meio de ranking (utilizando métricas que vão do número de visualizações e atualidade do vídeo até o número de respostas ao *call to action* contabilizado pelo número de interações do tipo “gostei” ou “não gostei”), também atuam como um direcionamento ou condicionante à navegação do usuário, nem sempre consciente destas (inter)ações máquina-homem.

Para além das interações entre o sujeito e as plataformas, temos a relação da sociedade com os conteúdos consumidos. Ainda que não haja um consumo “passivo”, ou seja, uma apropriação sem “desvios” entre a intencionalidade dos produtores e seus consumidores, o audiovisual na *web* contribui de forma significativa para alimentar o imaginário social a respeito de diversos temas, entre eles a política. Tomada aqui em seu termo amplo e genérico, a partir de personagens públicos, instituições e organizações relacionadas ao poder e à sociedade civil organizada, que tem como premissas o Estado de Bem-Estar e a manutenção da ordem pela Democracia, a política encontra na comédia e no humor um olhar vigilante.

Aqueles que, revestidos da “permissividade” sobre os atos da “loucura” e da “bufonaria” imputadas aos comediantes (bobos da corte) desde a Antiguidade, dizem as “verdades” que ninguém em sã consciência teria coragem de dirigir ao poder instituído (MINOIS, 2003), parecem traduzir por vezes as angústias dos oprimidos imputando

às piadas um tom catártico enquanto, em outras, convidam todos a rir do trágico e inexorável caos da vida. Para Bergson (1983), o riso acionado pela comédia é um ato coletivo, já que quem faz rir e quem ri compartilham de um mesmo conjunto de signos em um mesmo contexto cultural. Mais do que isso, o autor defende que o riso é um ato político, de cunho repreensivo, em que a derrisão revela o reconhecimento daquilo que “não deveria ser” e lhe dirige um sinal de correção.

Este ato político, quando relacionado ao homem público e ao campo político (em especial aos representantes eleitos pelo povo), parece revelar uma superposição entre o espaço público e o espaço privado, de maneira a “borrar” os limites entre a sociedade e suas instâncias e a liberdade individual dos sujeitos. Exemplos desse paradigma aparecem em duas esquetes (vídeos unitários de comédia) do canal Porta dos Fundos no YouTube, escolhidos pelos autores deste artigo por representarem de maneira mais clara e pontual os conceitos aqui explorados. São eles: *Questão de Ordem* (2015), exibido em 31 ago. 2015 (3.367.575 visualizações, 134 mil “gostei”, 2,7 mil “não gostei”³), e *Nome na lista*, exibido em 25 maio 2017 (2.912.787 visualizações, 142 mil “gostei”, 2,7 mil “não gostei”⁴).

Para a análise, utilizamos o procedimento metodológico proposto por Julier e Marie (2009), associado às técnicas de análise fílmica elencadas por Penafria (2009), que enfatizam a dificuldade de “tradução” dos conteúdos audiovisuais para o suporte textual, mas ressaltam a necessidade de um olhar abrangente da obra, uma vez que imagem e som constituem uma só experiência estética ao usuário e, portanto, são indissociáveis. A partir da obra vista como um todo, é possível perceber elementos como a linguagem e traços estilísticos empregados à construção audiovisual, assim como acessar sentidos e afetos acionados pela narrativa. Para tanto, parte-se de uma descrição do enredo, dos elementos cênicos e da estrutura narrativa para explorar estes signos e sentidos postos em relação e evidência na obra. A ele somam-se, para completar a percepção sobre a cultura audiovisual construída e experimentada, elementos externos ao vídeo, como os contextos e fatos políticos passíveis de associação ao conteúdo ficcional, a partir dos conceitos de dispersão e persistência (JOST, 2012). Essa mistura da narrativa cênica aos fatos cotidianos, segundo Hoff (2018), é uma das marcas de distinção do humor e da comicidade do Porta dos Fundos na web: o sentido de real/realidade por eles empregados nos esquetes sobre política.

³ Dados retirados da página do vídeo no dia 27 mar. 2020.

⁴ Dados retirados da página do vídeo no dia 27 mar. 2020.

Neste ponto é importante ressaltar que o artigo aqui estruturado tem como finalidade a discussão teórica sobre a figura do homem público e os deslizamentos entre público e privado, a partir de narrativas audiovisuais. Para tanto, utilizamos os vídeos cômicos do canal Porta dos Fundos no YouTube como forma de ilustrar, exemplificar e descrever como se dão estes tensionamentos, de forma a atrelar a discussão teórica a um objeto empírico, sem que ela se esgote ou encontre um ponto final neste exercício. Assim, propomos um movimento de leitura que navega entre as ideias e a realidade material sem uma distinção estrutural, mas com um processo intrínseco, dialético e complexo entre os sistemas.

Como escrita, os autores optaram por um movimento de interligação entre os objetos teóricos e empíricos, ou seja, um texto que não divide e compartimenta os conceitos para depois aplicá-los sobre o corpus, mas mescla os elementos a partir de uma perspectiva que admite a emergência dos elementos teóricos a partir do encontro do pesquisador com o objeto empírico. Assim, a estrutura parte desta introdução sobre a política e os produtos audiovisuais na web como elementos sensibilizadores para as discussões apresentadas. Depois, em dois momentos subsequentes, são discutidos os deslizamentos entre o público e privado a partir de Sennett (2014) e Sandra Jovchelovitch (2000), além de tratar sobre a política das emoções acionada no campo político alvo da derrisão a partir de Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz (1990) e também de Claudia Rezende e Maria Claudia Coelho (2010). A primeira discussão toma como vídeo analisado *Questão de Ordem* (2015), enquanto para a segunda análise é tomado o esquete *Nome na Lista* (2017). Para encerrar este texto (sem com isso finalizar a discussão proposta), os autores elencam possibilidades, potencialidades e novos questionamentos a partir do encontro entre elementos teóricos e audiovisualidades.

Deslizamentos entre o público e o privado

Em sua análise do processo histórico de esvaziamento da esfera pública em benefício da intimidade e da privacidade, Richard Sennett (2014) destaca que, antes de ocorrer o esvaziamento, os domínios público e privado eram vistos em conjunto e com uma função autorreguladora. Com o privado tolhendo o vício público da injustiça e o público amenizando o que define como rudeza do privado, os dois domínios agiam, para Sennett, dentro de uma ideia de molécula, como modos concorrentes e complementares.

Tal complementaridade entre o público como *criação* humana e o privado enquanto *condição* humana, contudo, passou a ser desintegrado com os movimentos

de demanda por liberdade no século XVIII, resultando no enfraquecimento da força social, da ordem e da esfera públicas. Como resultado deste enfraquecimento, segundo o autor, os indivíduos se voltaram para outras formas de associação, com destaque para a família, que no século XIX se consolidou como ambiente exclusivo e ideal em termos morais, consolidando estabilidade e privacidade dentro de um contraponto à turbulência e amoralidade da esfera pública.

Com a força do domínio privado e sua consagração da intimidade, cresceu também uma mobilização narcisista, que ao mesmo tempo em que priorizou as demandas individuais, deu menos espaço para a expressão de sentimentos e valores coletivos. O senso de grupo, nesse contexto, perdeu cada vez mais protagonismo e a relação pessoa – ente público ganha o status de obrigação, uma vez que o outro, o forâneo, é constantemente associado à ameaça.

Assim, Sennett aponta, somente no ambiente privado é possível sentir prazer, refletir e ter segurança, e o ato de convivência com familiares, amigos ou si mesmo se consagra enquanto uma finalidade per se. Consequentemente, com a interação se mostrando como uma obrigação, tal busca infundável pela privacidade impõe o “eu” como fardo, e não como forma de autoconhecimento. Dentro dessa obsessão com pessoas, e não com projetos ou relações impessoais, figuras públicas não são valorizadas como tal, e sim apenas como indivíduos. A *pessoa pública* é, dessa forma, substituída pela *pessoa política*, que deve ser o menos política, em um senso público e coletivo, possível.

No estudo de Sandra Jovchelovitch (2000) sobre a percepção do contexto político brasileiro por parte dos cidadãos, através da representação das questões relacionadas com a sociedade e o espaço público em jornais brasileiros entre 1992 e 1993, também é perceptível a ligação entre espaço público e o comportamento dos indivíduos frente à perda de protagonismo da esfera pública. Jovchelovitch ressalta a distância entre os direitos constitucionais e a vida cotidiana no contexto brasileiro, dentro do exercício de cidadania em um país marcado, de um lado, por analfabetismo, fome, concentração de renda, violência e instabilidade econômica e, do outro, por atividade industrial diversificada e alto índice de riquezas naturais.

Neste contexto, se consolidou um processo de desencantamento com a esfera pública, marcado pela incapacidade de construção de projetos para o espaço público e pelo descrédito da atividade política. Como consequência, este processo foi marcado por um discurso vazio e verborrágico que ilustra a distância entre o que é dito e o que é feito, dentro da distância entre as retóricas pública e privada. Tanto o desencantamento quanto o descrédito são mostrados no estudo da autora

(JOVCHELOVITCH, 2000) pela concepção das ruas como fontes de violência e medo, enquanto o povo brasileiro é visto como violento, incontrolável ou manipulado por forças externas, policiado apenas pela força militar. A questão social se torna, portanto, questão policial, dentro da representação desvalorizada de um país e de seu povo em constante declínio moral.

O primeiro vídeo, *Questão de ordem*, reproduz, por elementos que *molduram* as personagens, a transmissão televisiva de sessão plenária da Câmara dos Deputados (Figura 1). A marca d'água da TV Bancada identifica o canal, no canto direito superior do vídeo; a tarja com o símbolo da Câmara e a legenda trazem o nome das personagens precedida de suas funções (deputada/deputado); há também a identificação da sessão em curso logo abaixo dos nomes dos personagens em quadro, bem como a hora fixada no canto esquerdo inferior e os caracteres passando em *roll*, expondo dados e detalhes sobre os projetos em votação.

Através destes elementos, o vídeo constrói a moldura da sessão plenária da Câmara enquanto espaço público e midiático. Este espaço, contudo, é rapidamente atravessado por questões privadas dos deputados Maria Da Rosa (Júlia Rabello) e Welder Montenegro (Victor Leal). No intercalar de cenas mediante solicitação de questão de ordem entre os dois deputados, identificados como sendo de partidos adversários, iniciam uma discussão em que os ânimos vão se alterando e eles acabam por trocar ofensas na tribuna. Ao longo dos pedidos de questão de ordem mediados pelo resignado e cada vez mais impaciente presidente da Câmara, Fernando Cunha (Antonio Tabet), Da Rosa e Montenegro passam das desavenças políticas às acusações pessoais.

De alegações de machismo a uso indevido de transporte oficial para levar os filhos à escola, os dois deputados chegam a ofensas cada vez mais relacionadas à vida íntima um do outro, motivando a intervenção inesperada do presidente da Câmara: “Gente, pelo amor de Deus, vocês são casados!” (*Questão de Ordem*, 2min20s a 2min22s). Encerrada abruptamente a troca de ofensas, ambos pedem desculpas mutuamente.

Em *Questão de ordem*, a força do domínio privado e o privilégio da intimidade analisados por Sennett (2014) são transpostos de forma inusitada à esfera pública, tensionando a própria identidade do casal de deputados. Dentro de uma predominância da expressão de sentimentos, do narcisismo e das demandas individuais, Da Rosa e Montenegro não conseguem dissociar as desavenças políticas de seus problemas conjugais, expondo os últimos em um espaço público.

Na disputa entre questões familiares e políticas, as primeiras vencem, e os dois deputados se expõem enquanto pessoas políticas, e não públicas, que de tão

preocupadas com suas demandas individuais frustradas, passam a discuti-las em uma sessão plenária da Câmara dos Deputados. Ambos estão ligados ao ambiente privado da família de tal forma que não conseguem ver um ou outro enquanto adversários políticos, mas sim como marido e esposa em crise conjugal.

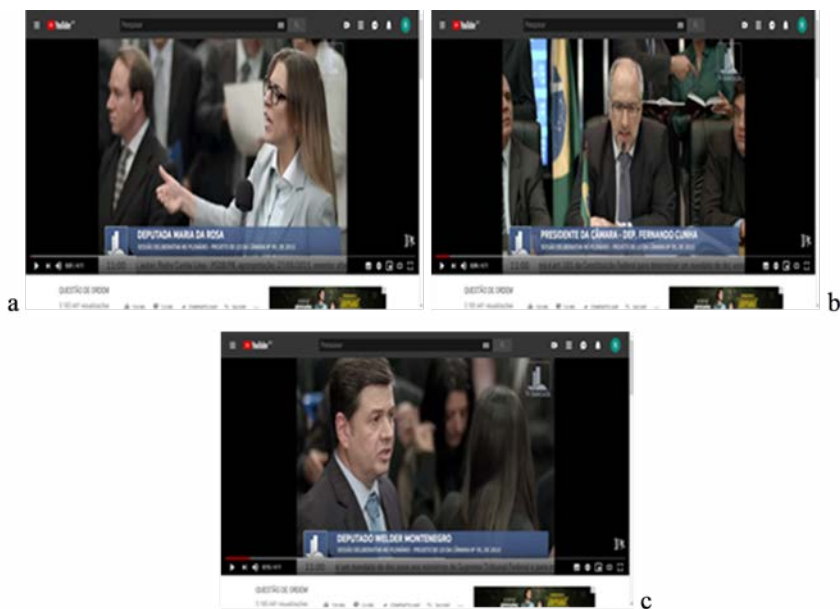


Figura 1: Quadros do vídeo *Questão de Ordem* que mostram a evolução do debate político à briga conjugal.

Esta exposição dos dramas conjugais do casal de deputados adquire uma dimensão crítica, remetendo aos argumentos utilizados em plenário por deputados em posições políticas opostas, que muitas vezes infringem o Código de Conduta Parlamentar para questionarem a idoneidade alheia com argumentos de cunho privado (orientação sexual, por exemplo). O esquete de humor, neste caso, dirige a derrisão (e o ato político de correção) àqueles que usam a tribuna e o espaço público para discussões de cunho privado (e pessoal), dialogando com a crise da noção de homem público, tomando-a pelo aspecto debochado, caricato e impróprio, como um sujeito revestido de função comunitária, mas que, em suas ações, parece deslocado deste papel quando usa de questões privadas para pautar suas ações e argumentações.

Dessa forma, *Questão de Ordem* também dialoga com o processo de desencantamento e esvaziamento da esfera pública brasileira identificado por Jovchelovitch (2000). O esvaziamento da esfera pública passa pela incapacidade de

construção de projetos sobre e no espaço público, como exemplificado no esquete pela sobreposição da briga conjugal sobre a disputa política, com os problemas privados triunfando sobre a discussão de problemas coletivos em um espaço que deveria privilegiar este último aspecto.

Se o plenário da Câmara dos Deputados é transformado em ambiente de eclosão de brigas familiares, o presidente Cunha também é desviado de sua função de mediador de debates públicos, intervindo para encerrar a disputa conjugal, apelando justamente ao laço matrimonial que une Da Rosa a Montenegro. Público e privado, portanto, se unem e privatizam um espaço público, descaracterizando-o enquanto tal.

A política das emoções acionada por narrativa audiovisual

Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz (1990) defendem uma análise política e sociocultural que considere as emoções como discursos materializados em práticas comunicativas, propondo o conceito de *discursos emocionais*; através deste conceito, as autoras destacam a importância da linguagem na construção social e na maneira como as emoções se transformam em atos socioculturais.

Contextualizadas através de *discursos emocionais*, as emoções são problematizadas dentro de sua capacidade de reprodução como experiências individuais corporificadas, por meio de atos como posturas e gestos. As emoções, portanto, pertencem ao corpo social a partir de suas repercussões no corpo humano, o que permite entender a formação destes *discursos emocionais* em determinados contextos político-econômicos.

Nessa análise, portanto, as autoras consideram as emoções a partir de seu papel na construção das relações de poder enquanto fenômenos sociais. O entendimento sociopolítico das emoções permite compreender a capacidade discursiva dessas relações, limitando o que pode ou não ser dito sobre indivíduos e seus sentimentos, especialmente na possibilidade de mostrar de que maneiras os discursos emocionais estabelecem, desafiam ou reforçam desequilíbrios de poder.

Também tendo como ponto de partida a análise das capacidades socioculturais e políticas das emoções, Claudia Rezende e Maria Claudia Coelho (2010), por sua vez, problematizam a maneira como elas dramatizam e modificam o contexto social no qual se inserem, culminando no conceito de *micropolítica das emoções*. Por meio deste conceito, Rezende e Coelho pretendem formalizar um arcabouço teórico que inclui temáticas recorrentes em pesquisas de ciências sociais, como as dinâmicas de exclusão e inclusão envolvidas nas relações interpessoais (desprezo, indiferença) e os instrumentos de complexidade dos laços

sociais (fidelidade, compaixão), relacionando-as com as características dos contextos específicos em que se encontram.

As autoras partem de ideias fundamentais para a compreensão das dinâmicas interpessoais, como moral e compaixão, para estudar variadas possibilidades de aplicação da micropolítica das emoções, relacionando a manifestação destas ideias às dinâmicas relacionais dentro das quais elas estão inseridas. Como forma de exemplificar esta proposição, Rezende e Coelho (2010, p. 79) destacam a ligação feita entre simpatia e solidariedade no livro *Teoria dos Sentimentos Morais*, de Adam Smith, com o estabelecimento da “relação entre sentimentos e posições relativas entre os sujeitos e a articulação entre a vivência vicária da experiência alheia e emergência da simpatia”.

Fica exposto, assim, o diálogo entre sentimento e alteridade, dentro do que a experiência de constatar o sofrimento do outro pode despertar nos indivíduos. Dessa forma, os sentimentos são vinculados diretamente à chamada *fronteira nós-outros*, que faz com que os sentimentos morais controlem o funcionamento das dinâmicas de inclusão/exclusão e sejam capazes de moldar as dimensões micropolíticas das emoções através da dramatização, do reforço e da alteração das macro relações sociais.

O segundo vídeo, *Nome na lista*, apresenta uma entrevista coletiva com um deputado (Antonio Tabet) que é interrompido por um repórter (Fábio Porchat) com a notícia de uma delação do empreiteiro Marcondes, acusando o político de ser conhecido como *broxa* e de ter desviado trezentos milhões de reais da merenda escolar (Figura 2). O deputado interpelado fica transtornado com a notícia e enfatiza, por meio de várias argumentações, que não tem problemas de ereção recorrente. Indignado com a acusação, o deputado reclama de falta de ética e companheirismo do empresário delator, definido por ele como *cornu* e *voyeur*. Apesar das insistentes investidas do repórter em tomar o depoimento do deputado a respeito do desvio de verbas públicas, o político insiste tratar sobre o apelido de *broxa*, priorizando-o em relação à denúncia de desvio milionário de verba: “isso aí que se dane, rapaz. Isso aí o povo esquece. Agora, o meu apelido vai perdurar... E como é que eu vou voltar pra casa? Como é que eu vou olhar pro meu filho, pra painho, pra mainha?” (*Nome na Lista*, 54 a 59s).

O desabafo do deputado insere um debate ao esquete, dentro da dinâmica do humor, que se relaciona à análise de Abu-Lughod e Lutz (1990) de capacidade das emoções, enquanto *discursos emocionais*, de repercutirem questões coletivas e individuais. Reagindo à exposição provocada pela divulgação do apelido, o deputado serve à narrativa humorística sobre política para exemplificar a derrisão daqueles que,

investidos de um cargo de representação política, tomam os interesses e questões de cunho privado e pessoal em detrimento do interesse público.

Em meio às argumentações, sem importar-se com a opinião pública ou com a possibilidade de assumir comportamentos reprovados pela sociedade em frente às câmeras de TV na coletiva, o deputado admite que teve problemas de ereção uma vez por tentar fazer sexo “bêbado e cheirado” (*Nome na Lista*, 1min5s), tomando como mais importante a defesa da imagem viril a partir de sua capacidade erétil. Contextualizadas como fenômenos sociais, as emoções do político ganham capacidade discursiva e de interferência nas relações de poder. Fragilizado pela exposição pública como impotente, mas sem se importar de ser visto como corrupto, o deputado passa a utilizar o espaço da entrevista coletiva para desabafar sua indignação, enquanto indivíduo e pessoa pública, pela exposição provocada pela delação do empreiteiro sobre assuntos privados.

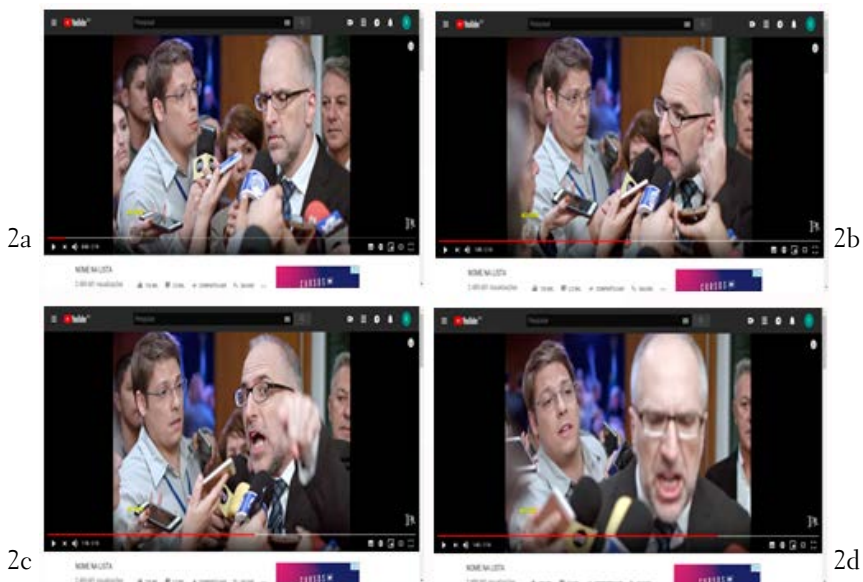


Figura 2: Quadros do esquete *Nome na lista*, emoções e exposição da intimidade do deputado.

O repórter, em sua insistência sobre a questão do desvio de verbas, torna-se a representação da mídia e do jornalismo ideais, que vigiam o interesse público e a ordem social, antagonizando com a figura do homem público representado no esquete. A mídia também ganha papel especial na narrativa quando, interpelada (na figura do cameraman) pelo deputado e instigada a filmar a genitália do político, é tomada como aquela que *carrega a verdade*, ainda que esta seja, neste caso, a comprovação da

capacidade de ereção do deputado. A ironia e a sátira (MENDES, 2008) conclamam o espectador a sentimentos que variam entre o constrangimento, a indignação, ao escárnio e ao riso, tanto pelo reconhecimento do *possível* quanto do *improvável*.

É na linha tênue entre esses dois polos que se situa o efeito de real, marca distintiva deste esquete e do produto audiovisual do Porta dos Fundos como um todo. Se aquilo que é mostrado no vídeo não aconteceu de fato, *poderia* ter acontecido ou aproxima-se do absurdo da própria realidade, dialogando com o imaginário da política brasileira e seu repertório de casos de escândalos e espetáculos midiáticos.

Ao captar esse espírito de absurdo na apresentação de um escândalo envolvendo a vida privada e política de um deputado, *Nome na lista* também abre espaço para a verificação da capacidade micropolítica das emoções analisada por Rezende e Coelho (2010). Através da reação indignada do deputado à divulgação do apelido, é demonstrada a possibilidade das emoções interferirem em determinados contextos e dinâmicas relacionais específicas. Através da micropolítica das emoções, neste caso com a reação televisada de uma pessoa pública à repercussão de questões privadas, o espectador do produto audiovisual é convidado a rir e escarnecer daquele que, tomado por indignação e orgulho ferido, enfraquece sua ação política em nome de questões privadas e interesses pessoais, alimentando pela empatia um sentimento de *vergonha alheia*.

Considerações e apontamentos para uma política das emoções nos esquetes sobre política do Porta dos Fundos

Ao longo do trabalho, foi possível problematizar a representação de dois vídeos do grupo Porta dos Fundos sobre a temática política com base na fusão das esferas pública e privada, assim como na manifestação da capacidade micropolítica das emoções em ambientes de exercício da política institucional. Essa problematização permitiu observar, na análise de ambos os vídeos, como, através da fusão das duas esferas, a dimensão privada se sobrepõe à pública, ocupando o espaço da política institucional, de discussão de problemáticas coletivas.

Em *Questão de Ordem*, esta sobreposição é explorada pelo absurdo e pela comicidade de uma divergência política entre dois parlamentares que rapidamente se transforma em uma discussão conjugal. Ensimesmados por suas frustrações em decorrência de um casamento em crise, os deputados de partidos rivais subvertem a natureza pública dos debates de plenário da Câmara dos Deputados, utilizando um instrumento regimental para dar prosseguimento a uma briga de foro íntimo e exemplificando o processo de desencantamento com e desgaste da esfera pública.

Em *Nome na Lista*, por sua vez, o privilégio do privado sobre o público é abordado a partir da exposição do apelido – *O broxa* –, na lista de delação de um empreiteiro, de um deputado também acusado de desviar centenas de milhões de verba pública. Indignado pela exposição do apelido (mas indiferente à denúncia de corrupção), o deputado reage publicamente, durante entrevista coletiva televisionada, e articulando um desabafo emocional, expõe questões privadas em detrimento das temáticas públicas concernentes. Sem se importar com a possibilidade de ser preso ou publicamente associado à corrupção, o deputado está preocupado somente com sua imagem imediatamente individual; para ele, importante é ser visto como um homem viril, não como um homem público honesto.

No que diz respeito à experiência estética proporcionada pelos dois vídeos analisados, temos tangenciando as questões de linguagem audiovisual os elementos que Jost (2012) chama de dispersão e persistência. O primeiro, dispersão, diz respeito a elementos presentes na narrativa que são facilmente percebidos pelo espectador, dando noções de tempo e espaço aos personagens e à diegese. O segundo conceito, dispersão, trata basicamente de elementos menos datados, mas que também permitem a orientação do espectador no tempo e espaço em que transcorre a narrativa. Tanto um quanto outro recurso, aplicados à construção do roteiro audiovisual, imputam sobre a experiência estética um sentido de real ou de realidade, por verossimilhança. No que diz respeito a este sentido de real, com um teor humorístico que toma como alvo da derrisão o campo político a partir de instituições e organizações, agentes e acontecimentos midiaticizados, temos como consequência um embaçamento das fronteiras entre a realidade e a ficção. Personagens e suas performances se misturam aos acontecimentos midiaticizados de maneira a construir um imaginário que não distingue nitidamente os fatos daquilo que é construído para o entretenimento. A cidadania parece, ao fim, uma performance *sem graça* no cotidiano político midiaticizado que se mostra tão incrível quanto absurdo, se não fosse verdade.

Esse sentimento de apatia, de descrença e de desvalorização da imagem do homem público, que mistura as discussões de âmbito privado à pauta que deveria ser de interesse público, ocupando espaços midiáticos que molduram o imaginário social a respeito do campo político, desliza a figura do homem público para um contexto de negação do profissionalismo, da conduta ética ou do decoro, símbolos de uma cultura em torno do político. O escárnio destes dois vídeos do canal Porta dos Fundos parece mirar na figura do homem público e, por reflexo (ou ricochete), acertar o cidadão responsável pela presença deste homem – alvo da derrisão – na esfera pública.

Referências

ABU-LUGHOD, L.; LUTZ, C. Introduction: emotion, discourse, and the politics of everyday life. In: ABU-LUGHOD, L.; LUTZ, C. *Language and the politics of emotion*. New York: Cambridge University Press, 1990. p. 1-23.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. Disponível em: <https://bit.ly/2UGHksQ>. Acesso em: 2 abr. 2020.

BRUNO, F. Rastros digitais sob a perspectiva da Teoria Ator-Rede. *Famecos*, Porto Alegre, v. 19, n. 3, p. 681-704, 2012.

HOFF, R. S. *Um olhar pela Porta dos Fundos*: apontamentos sobre o humor político audiovisual no YouTube. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2JenWg6>. Acesso em: 26 mar. 2020.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

JOVCHELOVITCH, S. *Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KILPP, S.; FISCHER, G. D.; LADEIRA, J. M.; MONTAÑO, S. *Tecnocultura audiovisual: temas, metodologias e questões de pesquisa*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MENDES, C. F. Construindo a comicidade: sátira e ironia. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 9., 2008, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: Unicamp, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2vVIOPw>. Acesso em: 2 abr. 2020.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MONTAÑO, S. *Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PENAFRIA, M. *Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE COMUNICAÇÃO, 6., 2009, Lisboa. *Anais [...]*. Lisboa: Associação Portuguesa de Antropologia, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/39ii6Ff>. Acesso em: 27 abr. 2017.

PRIMO, A. (org.). *Interações em rede*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

REZENDE, C. B.; COELHO, M. C. P. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SENNETT, R. *O declínio do homem público*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SODRÉ, M. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1996.

Referências audiovisuais

NOME na lista. Vini Videla, Brasil, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3dvvoS9>. Acesso em: 26 mar. 2020.

QUESTÃO de Ordem. Rodrigo Magal, Brasil, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2xpmgOd>. Acesso em: 26 mar. 2020.

submetido em: 31 jul. 2019 | aprovado em: 20 mar. 2020



Então ela é escrava?
Escrava Isaura, history
and national identity
Então ela é escrava?
Escrava Isaura, história e
identidade nacional



Paula Halperin¹

¹Paula Halperin é professora associada de Estudos de Cinema e História na State University of New York (Suny) Purchase College. Seus objetos de pesquisa são mídia e esfera pública no Brasil e na Argentina durante a segunda metade do século XX, a relação entre filme, televisão, história e política na América Latina, e intervenções políticas artísticas e intelectuais no Brasil e Argentina durante o século XX. E-mail: paula.halperin@purchase.edu

Abstract: This paper analyzes the soap opera *Escrava Isaura*, aired in Brazil by the network Rede Globo from October 11, 1976 until February 5, 1977. Based on Bernardo Guimarães' novel written in 1875, *Escrava Isaura* enjoyed attention from both the media and a vast national audience at a time when television had become a significant and influential medium. The narrative and aesthetics displayed showed a complex relationship between History and fiction, establishing a peculiar view of the past and slavery. *Escrava Isaura* launched a lively discussion in the press around slavery, patriarchy, and national identity at a time of military rule in Brazil.

Keywords: Brazilian soap operas; Brazilian television; television and History.

Resumo: Este artigo analisa a novela *Escrava Isaura*, transmitida pela Rede Globo entre 11 de outubro de 1976 e 5 de fevereiro de 1977. Adaptação do romance de Bernardo Guimarães (1875), a novela teve grande repercussão na mídia e um alto índice de audiência, durante um período de profunda transformação da televisão no Brasil. A narrativa e a estética presentes em *Escrava Isaura* configuraram um discurso histórico intrincado, estabelecendo uma leitura peculiar do passado e das relações raciais contemporâneas à novela. *Escrava Isaura* gerou debates acirrados na imprensa da época em torno da escravidão, patriarcado e identidade nacional, em tempos de ditadura militar no Brasil.

Palavras-chave: novelas; televisão brasileira; televisão e História.

Introduction

A wide shot of the dining room of the Almeida family's *casa-grande* singles out the big table underneath a crystal candelabra; a Greco-Roman statue dominates the space. A piano and Rafael-like paintings project opulence. Januarina (Zeni Pereira), a domestic slave and a *mammie*, enters the scene and arranges the table. She approaches the lady of the house, a sad Dona Ester (Beatriz Lyra), who is sitting in a lavish couch. A crosscut reveals a young white woman skimming through a French cookbook in the kitchen, Isaura (Lucélia Santos). She is gentle and condescending toward Januarina. Januarina commands her to go check on Dona Ester, Isaura's *madrinha*.

Back to the living room, exchanges between Ester and Isaura are tender. To cheer Dona Ester up, Isaura elegantly reads aloud Camilo Castelo Branco's 1861 novel *Amor de Perdição* setting the time frame of the scene in the last quarter of the Brazilian Empire. The Almeida household radiates a peaceful aura reinforced by the serene and delicate presence of the women, the blue lighting and the ambiance pastel colors. Later, Malvina Fontoura (Norma Blum), a young family friend visits the Almeidas. Dona Ester asks Isaura to play the piano, and the guest is bemused by Isaura's skills as a pianist. Malvina seems intrigued by the sad song, unbeknownst to her. When asked about it, a noticeable upset Isaura replies that the melancholy of the melody matches her own unfortunate condition. Dona Ester finally relieves her guest from the confusion, explaining that Isaura is not a relative but a slave. Malvina is outraged, since Isaura is educated, beautiful, and white (Figure 1).



Figure 1 – Dona Ester, Malvina and Isaura (*Escrava Isaura*)

These first scenes of the first episode of the Brazilian soap opera *Escrava Isaura* (EI), broadcasted on October 11, 1976, foregrounded what would be its gist: the tale of Brazilian slavery during its last throes told through the life story of a white female slave. Aired by the ascending Rede Globo's network from Monday to Saturday at 6pm through February 5, 1977, this adaptation of Brazilian writer Bernardo Guimarães' 1875 abolitionist novel chronicles the struggles of Isaura, who is tormented by the erotic onslaughts of her master and plantation owner Leôncio Almeida (Rubens Falco), who desperately pursues her to no avail.

The making of *EI* and its smashing success locally and abroad (sealed by both its local audience numbers and its subsequent export to 50 countries) signaled the pivotal role of television, and more importantly of the *novelas* during the 1970s Brazil. Enmeshed in a complex game of both authoritarian military rule (1964–1985) and economic development from above (the infamous “Brazilian Miracle”), Brazil experienced a groundbreaking expansion of its culture industry in that decade (FICO, 1997; RIDENTI, 2000; ORTIZ, 2012). The media and telecommunication sectors, key to the military modernization project, received essential backing from the regime. Television in the 1970s became a very profitable medium endowed with ideological value, and *novelas* became its most precious product.

This transformation of the cultural field was both the result of specific state policies and the expansion of a culture industry. The authoritarian state created a vast array of agencies in an attempt to secure control of the production of the symbolic and to reinvent a Brazil that suited their modernizing aspirations. Investment in the construction of an efficient network of microwave towers allowed universal reception of TV programs throughout the country. Television sales boomed.

During prime time the vast majority of shows were Brazilian in a nation heavily dependent on financial and industrial imports. Globo's case is emblematic: a privately owned network born during a military regime in a dependent country, which produced most of its programs nationally and exported them abroad from a very early period. An astonishing number of shows seen by TV audiences were made in Brazil from the late 1960s to the 1990s; 90% of these were soap operas (WELLS, 1996).

Latin American *novelas* bear the marks of TV's commercial imperatives, responding to the demands of cultural habits and specific ways of seeing which are also in a constant state of transformation and adaptation (LOPES, 1995). In that vein, Rede Globo has exploited a repertoire that includes fashion, music, and sociability standards. Globo's shows sell modernization. They make available and visible structures of desire (of things and modes of conduct) that seemed to open

the doors for a globalized world. Thematically and visually, *novelas* owed an obvious debt to the process of rapid transformation which 1970s Brazil was going through, and the commercial instinct of the ascending network created a sophisticated apparatus composed by audience indicators, market research, and advertisement that guaranteed rating success and Globo's hegemony for almost three decades.

Novelas were also soaked with civic values. The quest for modernization in Brazil was for decades intimately coupled with a mission to unravel the nature of *the real Brazil*; i.e. its national identity (NAPOLITANO, 2016; ORTIZ, 2012). The military was not exempt from these concerns and their cultural policies reflected these anxieties (JOHNSON, 1987; SILVA, 2011). Globo aligned with this nationalist/modernizing agenda, despite the ideological and political diversity of its staff and the variety of TV shows and soaps made over those years (NAPOLITANO, 2012; RIBKE, 2011). The network created a specific image for the station associated with high production values, which eventually became a model and a trademark for Brazilian modernization (HAMBURGER, 2011).

EI's sumptuous production and plot suggested a national past obliquely speaking to the grand aspirations of the 1970s. The *novela* created a manifold version of Brazilian slavery that publicly dialogued with present-day racial relations in an authoritarian Brazil that was perceived as developing, while simultaneously expanding peculiar images of race-relations.

In this essay, I analyze how History was imagined and projected in *EI*. Operating within the frame of melodrama, slavery was both aesthetically and narratively displayed as a game of seduction, desire, and mild violence, closely entwining contemporary race relations with the historical events it claimed to depict. I trace the debates that materialized in the press and censorship reports to account for the variety of voices that publicly argued over the soap opera's narrative. Likewise, I assess the juncture of mass media transformation and the debates on national identity.

Undoubtedly, the rocketing rise of television as a lasting part of the experience of what was then called "modernization" happened side by side with a profound conversion of Brazilians' self-image. What I see deepening during mid-1970s Brazil is a nation-wide fascination with soap operas able to efficiently recount the new experiences of consumerism and anxieties about Brazil as a (future?) world power. In that process, *novelas* not only played a prominent role: they became artifacts to be seriously considered as a fundamental component of the nation's cultural fabric. Through daily columns written in O Globo, television would definitely strengthen its role in the mass culture landscape of the 1970s (LOPES, 2009).

É boi com abórbora

EI reveled history and myth: a fantasized romantic story of Brazilian slavery with few villains. The articulation of such a historical tale as a melodrama smoothed the traumatic narrative effects of slavery creating audience identification. Simultaneously, history and melodrama knotted projecting a present of racial democratic relations seen as a distinct sign of progress. This narrative became a discursive keystone in the nation building of 1970s Brazil's and an element in the official narrative about Brazil abroad (BENAMOU, 2009).

Globo previously broadcasted *A cabana do pai Tomás* (1969-1970), attained neither audience nor critical success. A literal adaptation of H. B. Stowe's *Uncle Tom Cabin*, it focused on the struggle waged between planters and slaves in the U.S. South during the Civil War. Written mostly by H. Maia and W. Negrão (and supervised by the declining soap opera writer-star Gloria Magadan), it signaled the end of the network shows perceived as removed from Brazilian reality. A century after the publication of Guimarães' novel and seven years after the broadcasting of *A cabana*, *EI* became the most successful literary classic to be brought to television (DUTRA, 1977, p. 15).

There was an official interest in promoting adaptations of Brazilian historical and literary pieces for cinema, starting as early as 1971; it became policy in 1975 when the state film production company Embrafilme started to coproduce historical films. (MORETTIN, 2018; AMÂNCIO, 2000). Literature played a special role also in mid-1970s television fiction; Globo created the 6pm timeframe to broadcast them. Ascending screenwriter Gilberto Braga had previously adapted two foundational novels, 1876 Machado de Assis' *Helena* and 1876 José de Alencar's *Senhora*. Joaquim Manuel de Macedo's 1844 novel *A moreninha*, was also adapted for a soap by Herval Rossano in 1975, the same who would direct *EI*. Jorge Amado had his popular 1958 *Gabriela* adapted for television in 1975 and broadcast multiple times after that.

The production value of these *novelas* was elevated by well-known playwrights and cinema professionals who, escaping censorship, "migrated" to the medium (RIBKE, 2011). Education minister Ney Braga, asserted "fiction literature [...] has been attracted to TV, allowing the masses to be in touch with key Brazilian major works [...], which has highly improved the cultural level of the medium" (GUIMARÃES, 1996, p. 17).

EI's adaptation kept the three-part structure of the original and emphasized the multigenerational narrative, typical of historical pieces. Braga enhanced old and created new characters, settings, and plot dynamics. The first part set forth

the conflicts: the Almeida family and their slaves; the Fontouras; the arrival of the Almeida's heir Leôncio from Europe; his marriage to Malvina Fontoura and his frantic pursue of Isaura; Isaura's corresponded love for Tobias, a neighbor *fazendeiro*; the death of Dona Ester; Isaura's white father's attempts to buy her freedom.

Isaura's first love interest, Tobias, is invented, as it is Santa (Maria das Graças), Malvina's maid. Isaura's archenemy, the slave Rosa (a glorious Léa Garcia) is much more prominent in the *novela*. Guimarães' André is a spoiled domestic slave, but Braga's André (Haroldo de Oliveira) is a rebellious plantation slave. The prominence of Rosa and André add multiple layers in *EI*'s portrayal of slavery, as his resistance and her wickedness are contrasted to Isaura's docility and acquiescence.

The second part starts with Tobias and Malvina's assassination. To get rid of his rival, Leôncio murders him, accidentally killing his wife. Isaura faces now a tough dilemma: her master's love or the whip. When she chooses the latter, her father Miguel (Átila Iório), former overseer turned administrator of the Tobias family estate, takes her to Minas Gerais (in the book they head to Recife). The third part shows Isaura living with her father and runaways Santa and André in Barbacena. She meets Álvaro (Edwin Luisi), her undisputed love, savior, a wealthy cattle rancher, and abolitionist.

Leôncio finally finds Isaura and takes her back. She harvests sugarcane and sleeps in the *senzala*, measures aimed to break and persuade her to be the master's lover. Leôncio's last attempt to bend Isaura's spirit reaches its peak with her forced wedding to the physically deformed gardener Beltrão, ceremony interrupted by Alvaro, now Leôncio's creditor (his dissolute life left him deeply in debt). Alvaro now owns Leôncio's entire estate. Desperate, Leôncio kills himself. Álvaro frees all the slaves and marries Isaura.

Braga aimed to overcome pompous adaptations of historical pieces. *EI* included exterior scenes with natural lighting, colloquial dialogue, long takes and full shots, all a lot less frequent in soap operas at the time. Less frequent was also the presence of a black cast. Braga claimed he "always heard black actors were not very good in Brazil, but if that is true, we were very lucky. All of our actors (in *EI*) are excellent" (DA TÁVOLA, 1977c, p. 42; ANGEL, 1976b, p. 46). Artur da Távola – in his television column in *O Globo* – wrote about the letters he received. The public irritation was mostly aimed to Isaura blatant whiteness, the made-up characters, and the fate followed by the original ones. Braga's emphasis on the melodramatic elements of the book was also seen as eclectic (DA TÁVOLA, 1976c, p. 46).

A critic observed that,

The network from Jardim Botânico attempted to enrich its repertoire with a show supposed to publicize our literature

[...] but the promise to elevate the cultural milieu was just a promise [...] it [the network] misrepresented Machado de Assis and Jorge Amado, but with *Escrava Isaura*, Globo has crossed the line [...] creating another love [Tobias] and a *quilombo* (Barbacena) [...] changing the time frame [...] everybody who has read the novel knows that it has nothing of abolitionist, quite the opposite, it's racist, as it defends the slave because she is white [...] it would be great if the networks makes soap operas without adapting real novels, stopping castigating our already beaten national literature. (MARIGNY, 1977, p. 35)

Voicing opposite positions, intellectuals and politicians supported *EI*. Nelson Rodrigues said he was addicted to it, as it accurately reflected Brazil's national essence (ANGEL, 1976a, p. 42). José Bonifácio Andrada, politician and supporter of the military praised and applauded the adaptation, as it approached the "Brazilian family" to consecrated works of national literature (SIMBALISTA, 1977, p. 3). Rio de Janeiro Governor Faria Lima and President Geisel praised it for its fidelity to the book, accurate picture of slavery, and its contemporaneity (SIMBALISTA, 1977, p. 3).

Da Távola also eulogized it as it "plays with the rhythm, the pauses, the cuts, the ellipses" in an energetic pace. The gist of the original has not been lost; Guimarães' piece was easily translated to the screen as it was equally modern, and the unconditional nature of the characters was either pure or evil, essence of any good and effective story. Braga's eclecticism was very effective in making the story suitable for television (DA TÁVOLA, 1976a, p. 44).

The debate expressed concerns about television's ability to adapt Brazilian masterpieces. A journalist admitted *EI* was "one of the most annoying [but] successful Globo soap operas" (MARQUESI, 1979, p. 17), and Campos added that, "Braga is responsible for one of the biggest hits on TV this year." Indeed, *EI* had reached 81 points in the Ibope during its final week, an all-time record to that point (CAMPOS, 1977, p. 8).

Casting Santos was key for *EI*'s success. Even if Rossano explained as "totally coincidental," his and Braga's decision to choose an unknown actress, Santos came to be "the perfect choice to play the part." Braga had thought about more experienced and alluring cinema novo actress Ioná Magalhães and rumors circulated about another favorite, Débora Duarte (ARAÚJO, 2000; CAMPOS, 1976, p. 6, 8). But Santos juvenile physiognomy and naïve sensuality suited better the complexities of a role that combined eroticism and victimhood; Isaura was desirable but not blatantly sexual, as other female soap opera heroines were in the past (CAMPOS, 1977, p. 8).

Da Távola saw Isaura/Santos as the utmost embodiment of chastity and innocence, someone the public could identify with (DA TÁVOLA, 1976a, p. 44).

Santos naiveté and discrete sex appeal were not accidental. They were consistent with the narrative about history and nation *EI* projected, which interlaced notions of gender, race, and sexuality. The emphasis on her singular and unjust circumstances (her whiteness) made her a privileged victim. The melodramatic mode fleshed out those qualities making the story compelling and a distinct reading of the history of slavery in 1970s Brazil.

Malvina e Tobias viraram churrasquinho

At the end of *EI*'s first episode, Comendador Almeida and Conselheiro Fontoura are in a slave market. Almeida was looking for “pieces” being auctioned to work in his plantation. Brusquely, he opens the mouth of a male slave to examine his teeth; as for him superficial physical appearance could be deceiving. Indeed, the slave's teeth are rotten; Almeida laughs with disdain. In a crosscut, we see a sad Isaura standing in a hill, surrounded by a beautiful garden, and as if able to sense the previous situation, she takes her hand to the chest, sorrow writ large across her face (Figure 2).



Figure 2 – Comendador Almeida and Conselheiro Fontoura in a slave market (*Escrava Isaura*)

These parallel scenes, divergent and devoid of dialogue, are powerfully related through similar *mise-en-scène*. Both are outdoors; a natural blue lighting stress the melancholic atmosphere. There is a sharp contrast between the open spaces in the background and the freedom they seem to promise and the material reality of captivity these two bodies (with all their obvious visible differences) incarnate. The camera distance from the characters is the same, avoiding close-ups to emphasize the overall physical experience of slavery. The male slave's body is defenseless and vulnerable, as is Isaura's.

It is the score that frame and punctuate these scenes so meaningfully together. A sad instrumental melody (a variation of *EI*'s main song which the lyrics speak of the

slaves' vicissitudes) plays at the very moment the two men stand facing the anonymous slave and it plays all the way through Isaura's silent meditation. This music landscape and the images it scores provide a wide range of narrative possibilities.

I explore here the junction between the historical and the melodramatic discourse. Melodrama stages socio-historical change through a display of the private context and the emotional transformations materialized in it. It is "necessarily both personal and institutional because it dramatizes how individuals attempt to embody institutional roles or images, both in the private and public sphere" (ELSAESSER, 1991; ZARZOSA, 2015). Melodrama overplays with dialogue, color, music, voice inflection, and décor precluding realism. In both film and television, the melodramatic mode heavily relies on *mise-en-scène*, which contrasts with the storyline (GIBBS, 2002). The historical narrative favors analysis over narration, debates about the significance of historical events, and embraces social theories to explain such significance.

Through the juxtaposition of these two discourses an affective mode of popular history emerged in *EI* (LANSDBERG, 2015). I examine what melodrama does to the history it chooses to represent (WILLIAMS, 1998; MCKEE, 2009). Isaura, a white slave and an object of multiple men's desire foregrounds the story, at the same time that maps out a particular interpretation of slavery and race relations/perceptions significant in 1970s Brazil.

Mônica Kornis states that in order to grasp the construction of historical narratives in the realm of melodrama,

It is essential to seek the meaning and limits of a historical discourse that is rebuilt in the arena of morality based on a dichotomy between the good and the bad, and pedagogically defined in the construction of a narrative subjected to a strong polarization between its characters and its content. (KORNIS, 2008, p. 51)

EI, as many soap operas claiming historical reconstruction, tells the story of slavery focusing on the loves and sorrows of individuals. History becomes a narrative told through subjective states and in doing so, elicits an affective response from the viewers, simultaneously bringing an imaginary past in close articulation to the present. Both story and historical narrative are built simultaneously, and the romantic outcome enhances the historical closure.

It was precisely the feuilletonesque character of Guimarães' book that attracted Braga and convinced him the soap would be successful (AUTRAN, 1976, p. 39). He endowed the plot with the effective presence of love triangles: Isaura's first love, the landowner Tobías, exists only in *EI*, embodying the cause of emancipation; Leôncio's frantic pursuit of Isaura and her furtive meetings with Tobias develop

simultaneously, creating in turn an ill relationship between the men; their dispute is about both Isaura's love and slavery's fate.

Tobias (a slave owner) is manifestly virtuous and supports abolitionism. The Almeidas and Tobias families have adjoining plantations in Campos. During Tobias and Leôncio's several encounters at each other places, the differences between them as masters are clearly sketched out. Leôncio is cruel and is sexually involved with his female slaves. His plantation is shown and field slaves are seen. Tobias plantation is filmed only intermittently; his everyday life develops indoors, a warm home shared with his mother and sister.

Tobias transmits a particular idea about Brazilian slavery during its last throes and the subsequent process of nation building, claiming slavery was becoming less profitable than free labor. He represents a generation of wealthy young men imbued with entrepreneurial spirit. His sister Taís listens to his explanation of Brazil's unique climate and soil, which affords production to grow yearlong. Both Tobias, and after his death, Álvaro, functioned as the opposite to Leôncio, incarnating the ideals of order and progress of the would-be republic (1889-1930). These men are devoted to development.

Patriotic, *ufanista* statements, which spirit would span through *EI* in its 100 episodes, were part of a broader narrative in 1970s Brazil: the idea that because of its history, natural resources, and political leadership, Brazil was finally ready to reach its long awaited full potential (FICO, 1997). Leôncio represents, the past, the cruelest traits of slavery. Having lived in Europe made him believe Brazil is unsophisticated and underdeveloped. He wants to live from the profits of slavery while his father is convinced that the only way to reach progress is through productive labor and industry building.

In *EI*, only the educated and white articulate an abolitionist speech. Discussing this subject, these men and women are placed in salon-type rooms with plenty of flowers, art, and fine music and cocktails. In opposition, André, the rebellious (and literate) Almeida's slave, called *preto dos infernos* by the overseer, runs away after spitting on his face, but does not think or discuss his condition. He does not consider his or any slave's fate as a whole.

EI oscillated between the hyperbole of melodrama and realism supported by both dialogue and the reconstruction of material culture. Realism came into play with the creation of real-life prototypical characters and situations, and whatever the screenwriter or director disclaimers were ("it's only fiction"), the soap implicitly made, and was received as making, historical-realist assertions. When newspaper readers voiced whether the show was faithful to the original book, government officials discussed the depiction of slavery as accurate, or critics praised the décor as historically authentic they were all expecting truth to be represented, whatever such truth it was.

EI use of melodrama as a convention did not prevent it from asserting a historical truth. The over-the-top décor and pompous dialogue coexisted with the

introduction of several “true” historical facts, i.e. mentions of abolitionist legislation, historical characters, and recognizable locations. The production also bet closely on the set design and clothes to give “authenticity” to the historical account and make true-life claims, material culture providing historical veracity.

Melodrama actually helped to circumvent the clashes with the regime censorship. In Guimarães’ book, Leôncio is already married to Malvina while pursuing Isaura. In the *novela*, he meets and marries her while sleeping with Rosa and chasing Isaura. The military found it inappropriate for a married man to lust after other women, so the censorship forced Braga to kill both Malvina and Tobias in a fire; they both “viraram churrasquinho.” (DA TÁVOLA, 1976b, p. 42). Beyond the comical criticism Da Távola was making to the regime’s obtuse morality, Braga was forced to change his script. It was much more decent and appropriate for a single man to court an also “available” woman.

More significant to *EI* historical discourse was the pressure exerted by censors on certain terms used in the dialogues. Braga was summoned to censors’ headquarters in Brasilia on numerous occasions to have a “conversation.” The repeated use of the word “slave,” would incite racism, censors claimed. They suggested he alternate the words “slave” and “piece”, as a way to deflect possible misunderstandings. Braga complied but the newspapers reported it (CAMINHA NETO, 2003). Scenes were also cut: Isaura’s trashing of her room in reaction to Tobias’ death and her slapping of Leôncio were seen as improper behavior for a (female) slave (ANGEL, 1976b, p. 46).

These anecdotes underscore the tensions present in the story told in *EI* and the distortions and obliterations of the historical narrative about slavery, central institution in the making of Brazilian modern social fabric. There is a remarkable absence of the origins of it, the middle-passage, African culture, or colonialism. *EI* stressed what it seemed to be the “romantic aspects” of slavery in the 1970s. Racial democracy and its subsequent idealization of *mestiçagem* was an official state ideology in those years, circulating widely (FICO, 1997; ALBERTO, 2011; DOMINGUES, 2008). *EI* and

Slavery and patriarchy or *A branca de alma negra*

Approximately a month into *EI*, an angry Leôncio commands Isaura to take off his boots. Alone with him in the family room, she is visibly uncomfortable and confused. Leôncio, who is as evil as he is smart, asks her why she looks so surprised. He reminds her she is a slave and slaves obey their masters’ orders. Isaura complies not without complaining that she has never been asked to do such a dreadful thing. With a smirk on his face, Leôncio says good times are over for her. Isaura storms out of the room.

I analyze the variety of representations around slave labor and their association with that of gender, race, and sexuality stereotypes. Domestic and outdoor duties, especially in the fields, were assigned to characters in close association to their race and gender, foregrounding representations with high significance in Brazil's social dynamics during those years. The scene described above fleshes out recurrent themes throughout *EI*, i.e., Isaura's white privilege and, thus, the "injustice" of her situation, the "appropriate" duties associated to her exceptional condition, and the patriarchal character of slavery.

Densely inhabited by women, the domestic space works as a place where the white female characters feel safer, socializing more freely. Also strongly racialized, the *casa-grande* is defined as a landscape where white and black females are bound in relationships of inequality but also protection. Dona Ester both shields and holds Isaura back, as she gives Isaura an outstanding education but does not want to grant her freedom. When Dona Ester dies, her daughter-in-law Malvina, takes on her role.

White mistresses are victims of the patriarchal structure. Dona Ester's exchanges with her husband and son always end up in her humiliation. Leôncio decides on every single detail of Malvina's married life. Dona Ester wants to manumit Isaura, but she ends up realizing it is not up to her; the lawyer she consults in secret tells her Isaura is not hers, but her husband's.

The Fontoura's household is not much better. Malvina conveys her need of a maid. Her father tells her he will go to the slave market and buy a *peça* for her. The term upsets Malvina, who finds the idea of the slaves displayed as objects repugnant. Her father patronizingly responds, "who would do the work if we did not have slaves? Have you been reading abolitionist literature?" Malvina remains silent. When her father brings Santa from the market, she accepts her new maid gladly (Figure 3).



Figure 3 – Malvina and Santa (*Escrava Isaura*)

Braga thought of *EI* as a protest against female oppression (AUTRAN, 1976, p. 39). He saw the story as a tale of a woman and her right to make decisions, helped by other women, enslaved and free. The domestic space works in *EI* as a stage of the common oppression of white and black females, a metaphor of Brazilian social fabric mostly shown through the living room dynamics and network of pseudo affections, obliterating the daily violence of slavery. Isaura is in the living room because she's white. Still, she is constantly reminded of the fragile nature of that and the space she occupies is tied to her mistresses' influence, judged by all the men as female weakness. Leôncio's frequent threat to send Isaura to the fields encounters not only her mistresses' outrage, but also slaves' and some male slave-owners indignation. It is mostly in those instances that slavery is seen as aberrant and unjust.

And yet, Isaura does not "ask" for anything and accepts her fate stoically. Despite the privileges she enjoys, she claims she recognizes "her place." Her stoicism and virtue are opposed to Rosa's jealousy and André's rebellious personality. Both work as Isaura's opposite, negative attributes about these slaves' behavior and offering a wider window to discern more clear-cut notions on race and gender relations in 1970s Brazil.

Rosa's character works in symmetrical opposition to Isaura. Her "beauty" and noble soul is contrasted to Rosa's blackness, fiery temperament, and overt sexual behavior. She occasionally circulates the domestic space, but works in the spinning room and sleeps in slave quarters. The sexually charged energy Rosa radiates and her supposed encounters with the white men (Leôncio and the overseer) explicit through dialogues do not meet, paradoxically, its visual equivalent. Their sexual encounters are a known reality, but never really shown. There is always distance between Leôncio and Rosa's bodies; glances cross and hands touch, but she is not kissed throughout the soap opera while Isaura kisses and is kissed by different men. Leôncio, even if he proclaims he owns Isaura, fervently desires her consent (Figure 4).

Rape, constitutive element in the relationship master-slave, is never mentioned. Interracial sex and intimacy, even if not shown, are strongly suggested. Such an idea was and has been key "to the construction of Brazilian racial exceptionalism and the myth of racial democracy" (AIDOO, 2018). Rosa is the character who better embodies that notion, as she is not only always available; she is the one inciting the sexual encounters with white men.



Figure 4 – Sexual encounters and distance (*Escrava Isaura*)

She is astute, unrefined, aggressive, and intrinsically evil. Manipulative, her only goal is to destroy Isaura. Rosa's insane jealousy is driven by a certainty she will never occupy a place similar to her rival. Despite insisting Isaura is a slave just like her, Rosa is aware they are radically different. Rosa will never play the piano nor will she be kissed by a white man. Her ultimate decision, to take the poison she intended Isaura to drink, is pushed by the horrific prospect of a manumitted Isaura's upcoming marriage to rich and handsome Álvaro.

André's portrayal is also Isaura's inverted mirror. Initially sold to the Almeidas as a domestic slave, the only literate Afro-Brazilian in *EI* is quickly demoted to the fields. His defiant attitude makes him the target of both Leôncio's and Francisco's ire, and consequently he is the only slave physically punished. When he behaves "properly," he is allowed back to the household, only to make a single slip and be thrown into the pillory again. Such a pattern in André's fate works as a warning against bottom up violence; in the narrative, even other slaves advise him not to resist.

A few days before the end of *EI*, Da Távola ponders the reasons viewers widely supported Isaura.

It could be thought [hypothetically] the only reason viewers love her is because she is white, beautiful, and cultivated (had she been black, ugly, and uneducated, it wouldn't reach the

samer results), and he goes further, “but that is not the reason [...] it is the fact that she is so humble, nice, and docile that makes everybody love her, including the slaves who wrongly thought violence was a tool to finish slavery [André]. Viewers realize she was white but her soul was black, making slavery so unjust. It is her human dignity, the fact that despite her whiteness she did not use it for her own benefit.” (DA TÁVOLA, 1977b, p. 40).

The statement expressed the complexity of racial representation in *EI*. Isaura looks (and is) white, despite her aforementioned “African blood.” She is also a slave, creating a paradox in terms of visual representation. The emphasis on Isaura’s whiteness obliterates the historical connections between colonialism, racism, and slavery. Slavery, an overall injustice, if incarnated in a beautiful and cultivated white woman becomes not only much more visibly outrageous to Brazilian audiences; it also creates an ahistorical and de-politicized account of its origins and dynamics. It is unbearable for the characters and the viewers to see her enslaved and at the mercy of Leôncio’s urges. (AUTRAN, 1976, p. 39). Braga’s slavery affected all women equally and violence was mostly absent of the equation. When shown, it targeted black men.

The soap opera title sequence always opens with a seemingly “work song” written by Jorge Amado and Dorival Caymmi and a succession of French artist Jean-Baptiste Debret paintings, contrasting with the visuals of the soap itself, as the watercolors are much more graphic (Figure 5). Braga’s decision to move the story from the original 1840s to the 1860s and 1870s allows him to show the slave system in decline with a society that condemns it and plans a future without it.



Figure 5 – Jean-Baptiste Debret paintings

The last episode materializes all the aforementioned elements, giving closure to the love story and the historical narrative. Arriving at Leôncio's plantation by surprise, Álvaro communicates Leôncio the news regarding his devastating financial situation. Owner of his formal rival estate, he liberates all of Leôncio's former slaves promising a piece of land to all and making them sharecroppers, as they do not know any other life and the world is too dangerous for them. He and Isaura stand in front of the slaves, benevolently granting their freedom, mimicking the 1888 Lei Aurea.

In Guimarães' novel, Leôncio, bereaved and distressed commits suicide. Refusing to consent to explicit violence, the censors did not allow Braga to include the scene in *EI*. Instead, we see Leôncio with the gun and just hear the shot (ANGEL, 1977, p. 12). Rosa's death follows right after. Furious about Isaura's triumph, she tries to poison her, but takes the beverage instead. We hear her painful screams and see the faces that look at her, but we do not see Rosa's corpse. There is a crosscut to her grave (Figure 6).



Figure 6 – Rosa's death and Isaura's triumph (*Escrava Isaura*)

EI ends providing a satisfying emotional closure. Isaura and Alvaro finally get married but worry about the future of slaves who have not been freed yet. "Look at the US! Says Isaura. Abolition already happened there! We should follow their example." Alvaro smiles and promises her Brazil's future will be even better. The last scene is the celebration of their wedding and the party takes place in the same room where Isaura was once a slave. That space now is full of freed men and women dancing to African music (in one of the very few scenes that display African culture). Immediately after, they are serving their former masters, a very familiar scene in 1970s Brazil: former slaves and their descendants working as the help (Figure 7).



Figure 7 – The future of slaves (*Escrava Isaura*)

Senzala modelo

On November 25, 1976, *O Globo* published historian and geologist Alberto Ribeiro Lamêgo's article commenting on the authenticity of some aspects of the soap opera, claiming it reminded him of several situations present in his own family history. He affirmed, "my great-grand father who is said to have owned the *sobrado* in Campos that inspired Guimarães to write the novel, never had a pillory or a whip, as did some slave owners in the region. (LÂMEGO, 1976, p. 25; CORDEIRO, 1976, p. 24). Another local historian from Campos, Barbosa Guerra, accused *EI* of being totally fictional, as Gilberto Braga had never visited former plantations in the region, despite Lamêgo's claims (BASTOS, 1976, p. 12). Notwithstanding Barbosa Guerra's criticism of the authenticity of *EI*, the picture it drew and spread was Brazil's three centuries of slavery as a "senzala modelo", as a reporter had mocked. (SENZALA..., 1976, p. 28).

An absurd scene exemplifies it clearly. One night, there is a soiree at the Almeidas' estate. Tobías is desperately looking for Isaura. Crazy jealous, Leôncio follows Tobías asking if he is looking for a *senzala*, giving the fact he is so interested in other people's slaves. Tobías, disgusted, replies he would not be surprised if there was such a despicable place there, a *senzala*, considering how vile Leôncio was.

Leôncio and his overseer Francisco are both portrayed as exceptional sadists who enjoy their total power over male and female bodies. Other masters and overseers are compassionate and kind, barely accepting slavery, respectful of female slaves, helpful with runaways from other plantations. Mistresses are completely oblivious to the realities of slavery and its everyday life; they always oppose physical punishment and are affectionate with their domestic slaves. They even encourage them to meet with their (male) slave lovers.

EI dialogued with the massively popular 1976 Carlos Diegues's film *Xica da Silva*. A very successful domestic box office, it generated a wide-ranging public debate around national history, identity, and race relations. In both *EI* and *Xica*, African and African descents cultural traits are superficially developed. Physical punishment is barely

shown. Black women, Rosa and Xica, offer themselves willingly to their masters. Freedom is achieved through sexual favors (JOHNSON, 1995, p. 216-224; STAM, 1997).

Coercion and plain rape, essential characteristic in master-slaves relations everywhere, renders invisible. All the men who ever wanted Isaura aspired to be worthy of her love. Rosa sleeps with her masters willingly (and so does Xica), and is happy to do so. These depictions perpetuate the notion of a game of sexual seduction and “encounters” between masters and slaves sanctified by several authors during the twentieth century, especially the pivotal work of anthropologist Gilberto Freyre, foundational for the notion of racial democracy the military was so eager to embrace.

EI imagined a community whose elements were engrained in an exceptional historical path and particular narrative of slavery. *EI* participated in the creation and consolidation of an account that guaranteed a tale of the nation’s past able to shake off the stigma and essential connection between colonialism, racism, and slavery; constellation veiled in the creation of a 1970s ideology of racial democracy.

Through *EI*, the past bleeds into the present, and the trauma of slavery and racial violence allegedly ends with the last episode of *EI* when Isaura and Álvaro get married and promise a new beginning for themselves and Brazil; after all, “slavery, as a historical and economic institution was overcome after a certain moment.” (DA TÁVOLA, 1977a, p. 48). Through the use of discontinuous and fragmented narrative, *EI* draws attention to history and shores up prevailing mythical notions of the nation state. Through the use of emotional representations (affect), décor, piece of clothing, and real locations, *EI* cements pieces of discourses together creating an imaginary past that is worthy of unquestioned respect and constant revision.

References

AIDOO, L. *Slavery unseen: sex, power, and violence in Brazilian history*. Durham: Duke University Press, 2018.

ALBERTO, P. *Terms of inclusion: black intellectuals in twentieth-century Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.

AMÂNCIO, T. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro, 1977-1981*. Rio de Janeiro: Eduff, 2000.

ANGEL, H. “Nelson Rodrigues já curioso com o final de *Escrava Isaura*”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 42, 18 out. 1976a.

ANGEL, H. “Gilberto Braga preocupado com atores negros”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 46, 23 dez. 1976b.

- ANGEL, H. “O suicídio de Leôncio”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 12, 6 fev. 1977.
- ARAÚJO, J. Z. *A negação do Brasil: o negro nas telenovelas brasileiras*. São Paulo: Casa de Criação, 2000.
- AUTRAN, M. “Amor e liberdade em questão num folhetim de aventuras”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 39, 11 out. 1976.
- BASTOS, A. “Campos-ficção”. *O Fluminense*, Niterói, p. 12, 22 out. 1976.
- BENAMOU, C. “Television melodrama in an era of migration”. In: SADLER, D. (ed.). *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Chicago: University of Illinois, 2009.
- CAMINHA NETO, J. G. *A Escrava Isaura: uma visão multidimensional*. Tese (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.
- CAMPOS, C. “Na jogada”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 6-8, 20 ago. 1976.
- CAMPOS, C. “Xepa no ar”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 8, 24 maio 1977.
- CORDEIRO F. C. “No solar dos Ayrizes, em Campos, lembranças da Escrava Isaura”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 24, 10 out. 1976.
- DA TÁVOLA, A. “Não tenham medo do novelão”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 44, 21 out. 1976a.
- DA TÁVOLA, A. “Malvina e Tobías viraram churrasquinho”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 42, 13 dez. 1976b.
- DA TÁVOLA, A. “É boi com abóbora”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 46, 18 dez. 1976c.
- DA TÁVOLA, A. “O princípio do fim”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 48, 1 fev. 1977a.
- DA TÁVOLA, A. “A branca de alma negra”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 40, 2 fev. 1977b.
- DA TÁVOLA, A. “Você gostou daquelas roupas?” *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 42, 3 fev. 1977c.
- DOMINGUES, P. *A nova abolição*. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- DUTRA, M. H. “Desligue seu aparelho”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Caderno B, p. 15, 29 jan. 1977.

ELSAESSER, T. "Tales of sound and fury: observations on the family melodrama". In: LANDY, M. (ed.). *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

FICO, C. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

GIBBS, J. *Mise en scène: film style and interpretation*. New York: Wallflower, 2002.

GUIMARÃES, H. "Observações sobre adaptações de textos literários para programas de TV". *Revista USP*, n. 32, p. 190-198, 1996-97.

HAMBURGER, E. "Telenovelas e interpretações do Brasil". *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011. JOHNSON, R. *The film industry in Brazil: culture and the state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

JOHNSON, R. "Carnavalesque celebration in Xica da Silva". In: JOHNSON, R.; STAM, R. (ed). *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

KORNIS, M. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LÂMEGO, R. A. "Airises e a 'Escrava Isaura'". *O Globo*, Rio de Janeiro. Caderno de Turismo e Automóveis, p. 2, 25 nov. 1976.

LANDSBERG, A. *Engaging the past: mass culture and the production of historical knowledge*. New York: Columbia University Press, 2015.

LOPES, A. M. "Our welcomed guests; telenovelas in Latin America". In: Allen, R. (org). *To be continued...: soap operas around the world*. London: Routledge, 1995. p. 256-275.

LOPES, M. I. V. "Telenovela as a communicative resource". *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009.

MARIGNY, C. "A palhaçada do circo substitui as lágrimas da escrava Isaura". *O Fluminense*, Rio de Janeiro, p. 35, 7 fev. 1977.

MARQUESI, D. "As tevês atacam de musical". *Jornal da República*, São Paulo, p. 17, 17 dec. 1979.

MCKEE, A. "What's love got to do with it?: history and melodrama in the 1940s woman's film". *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Baltimore, v. 39, n. 2, p. 5-15, 2009.

MORETTIN, E. "O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: o lugar do historiador". In: Morettin, E.; NAPOLITANO, M. (org.). *O cinema e as*

ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Fapesp/Famecos, 2018. p. 15-32.

NAPOLITANO, M. *Comunistas brasileiros*: cultura política e produção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

NAPOLITANO, M. 1964: história do Regime Militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2016.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012.

RIBKE, N. "Telenovela writers under the military regime in Brazil: beyond the cooption and resistance dichotomy". *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 33, n. 5, p. 659-673, 2011.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.

SENZALA modelo. *Veja*, São Paulo, p. 28, 17 nov. 1976.

SIMBALISTA, E. "Bonifácio se explica sobre novela". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 3, 5 jan. 1977.

STAM, R. *Tropical multiculturalism*: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture. Durham: Duke University Press, 1997.

WELLS, A. (ed.). *World broadcasting*: a comparative view. Norwood: Ablex Publishing, 1996.

WILLIAMS, L. "Melodrama revisited". In: BROWNE, N. (ed.). *Refiguring American film genres*: history and theory. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 43-88.

ZARZOSA, A. "Linda Williams, on the wire". *Projections*, New York, v. 9, n. 2, p. 99-104, 2015.

submitted on: Mar. 21, 2019 | approved on: May 8, 2019.



Vídeo amador, impacto público e novos regimes de visibilidade: o acontecimento da Favela Naval (1997)¹
Amateur video, public impact and new visibility regimes: the event of Favela Naval



Felipe da Silva Polydoro²

¹A pesquisa que originou este trabalho contou com o apoio financeiro e institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

² Professor-adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB). Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa em nível de pós-doutorado junto ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Mestre em comunicação social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), onde também se graduou em jornalismo. Dedicou-se a pesquisas centradas em comunicação e cultura audiovisual, com enfoque em temas como: estética, linguagem e discurso em objetos audiovisuais contemporâneos; política das imagens no ciberespaço; novos realismos, crítica do documento e os regimes de verdade na cultura visual contemporânea. E-mail: felipepolydoro@gmail.com

Resumo: Em sua edição de 31 de março de 1997, o *Jornal Nacional* (Rede Globo) veiculou uma série de reportagens sobre práticas violentas de policiais militares contra moradores da Favela Naval, em Diadema (SP). De grande repercussão, o escândalo desencadeou consequências políticas e institucionais diretas. Argumentamos aqui que um dos amplificadores do impacto foi o modo como a denúncia ganhou visibilidade: por meio de uma filmagem amadora. Trazemos elementos que permitem articular, de um lado, as especificidades estéticas, narrativas e discursivas das reportagens produzidas a partir do vídeo amador e, de outro, o contexto social, político e institucional em que eclode o acontecimento da Favela Naval.

Palavras-chave: vídeos amadores; telejornalismo; jornalismo participativo; história do audiovisual brasileiro.

Abstract: In March 31, 1997, *Jornal Nacional* (Rede Globo) broadcast a series of news about violent practices of military police against residents of Favela Naval, in Diadema, São Paulo. Having great repercussion, the scandal unleashed direct political and institutional consequences. We argue here that one of the factors that intensified the incident was the way it gained visibility: through amateur filming. We also try to articulate, on the one hand, the aesthetic, narrative and discursive specificities of the reports produced from the amateur video, and, on the other hand, the social, political and institutional context in which the Favela Naval incident unfolds.

Keywords: amateur video; telejournalism; citizen journalism; Brazilian audiovisual history.

Amadorismo e crítica à polícia

Nos dias 3, 5 e 7 de março de 1997, um cinegrafista munido de uma câmera VHS registrou atos violentos de policiais contra moradores da região da Favela Naval, em Diadema (SP), incluindo o homicídio de um inocente, o mecânico Mário José Josino. Em sua edição de 31 de março de 1997, o *Jornal Nacional* (JN) veicula uma longa reportagem a partir do material videográfico, obtido com exclusividade pela Rede Globo, em trabalho de autoria do jornalista Marcelo Rezende. A reportagem causa grande impacto: os veículos de comunicação repercutem massivamente, telejornais de todas as emissoras reproduzem trechos da fita, instituindo um debate público de viés surpreendentemente crítico sobre os métodos da polícia militar (PM). A essa, somam-se outras denúncias de abusos por parte das polícias militares brasileiras. Para o apresentador do *Jornal Nacional*, William Bonner, novas acusações sustentadas em flagrantes em vídeo comprovam que o episódio de Diadema não foi “um problema localizado”, que esses “criminosos de fardas precisam ser punidos com rapidez” e, “se depender da disposição dos cinegrafistas amadores, ainda vão aparecer muitos outros exemplos da truculência policial” (NEVES, 2000, p. 219).

Conforme Neves e Maia (2009), a cobertura jornalística não tratou o problema como um fato isolado – abordagem frequente em se tratando de casos de violência da polícia – mas mirou os vícios institucionais da PM que tornavam recorrente esse tipo de abuso. Houve o desmascaramento sistemático dos fatores estruturais e históricos a contribuir para o descontrole da polícia militar, entre os quais a cultura da impunidade e a leniência com a tortura e o assassinato de cidadãos. Todos os poderes foram implicados nas denúncias públicas. “Os telejornais efetivamente catalisaram um amplo debate acerca do evento da Favela Naval, definindo essa ‘situação problema’ como recorrente” (NEVES; MAIA, 2009, p. 96).

Embora o *Jornal Nacional* não tenha informado nenhum detalhe sobre o cinegrafista no momento de divulgação das cenas, alguns dias depois sua identidade veio à tona: tratava-se do operador de câmera freelancer Francisco Romeu Vanni. Em depoimento na Comissão Parlamentar de Inquérito de Diadema da Assembleia Legislativa de São Paulo, Vanni informou ter trabalhado com a colaboração de moradores da Favela Naval, sobretudo dos proprietários da moradia onde fixou sua câmera (LOZANO, 1997). Ainda assim, em toda a repercussão do acontecimento, as imagens foram tratadas como do universo da produção amadora, com participação direta dos moradores da Favela Naval em sua feitura. Em primeiro lugar, o cinegrafista jamais explicou com clareza sua vinculação com o universo profissional,

evidenciando seu perfil de amador – isso é, um operador sem formação técnica e sem um histórico de trabalho junto a empresas e instituições profissionais da área de comunicação audiovisual, cinema ou televisão. Além disso, do ponto de vista formal, a imagem é dominada por uma estética do amador, associada às filmagens caseiras: data e hora no canto da tela, textura granulada, alguma precariedade no enquadramento, fixação da câmera distante das ocorrências registradas, ausência de luz³. A veiculação nos dias subsequentes, pelo *Jornal Nacional*, de outras captações amadoras de violência policial no Rio de Janeiro e em Porto Alegre reforçou o elo do acontecimento com as iniciativas de cinegrafistas não profissionais, como revela a menção do apresentador Bonner à disposição dos amadores de revelar a “truculência dos policiais”.

Neste artigo, trazemos um levantamento de elementos que permitem articular, de um lado, as especificidades estéticas, narrativas e discursivas das reportagens produzidas a partir do vídeo amador e, de outro lado, as consequências sociais, políticas e institucionais do acontecimento da Favela Naval. Que paralelo é possível estabelecer entre um regime visual-perceptivo e discursivo associado a um novo modo de acesso à produção jornalística – um modo de acesso de natureza participativa – e a extensão das consequências geradas?

Trata-se, portanto, de uma análise que cruza elementos concernentes à visualidade e à representação midiática com dinâmicas sociais e históricas, articulando fatores como: os modos de representação das operações policiais e da vida na periferia no telejornalismo dos anos 1990, sobretudo a associação desse cotidiano à violência e à criminalidade; as práticas policiais autoritárias que persistiam no período e suas raízes históricas a remeter, no mínimo, à reorganização da estrutura de poder da polícia na Ditadura Militar e ao uso da PM como controle social; a dinâmica da criminalidade nas periferias urbanas e as reações das comunidades à escalada de violência, sobretudo na Grande São Paulo; transformações na configuração da comunicação de massa, com renovados modos de intervenção no espaço público, mudanças essas expressas na forma das imagens.

³ Polydoro (2016) realça a existência de uma estética do amador cujos efeitos independem da identidade civil e da biografia do cinegrafista. Assim, os efeitos da imagem amadora no plano discursivo – sentido de verdade, eficácia como evidência documental, apelo realista – resultarão sobretudo de marcas estéticas presentes na própria tessitura da imagem, independentemente do fato de o indivíduo que porta a câmera possuir ou não experiência, formação e/ou vinculação com o universo profissional do campo do audiovisual. O autor demonstra também que, com a emergência e ampliação dos espaços digitais e das redes sociais, a fronteira que separa o profissional do amador torna-se cada vez menos nítida. Em contrapartida, multiplicam-se nestes espaços digitais produtos audiovisuais dotados de uma estética do amador, esta sim passível de ser distinguida com clareza e dotada dos efeitos discursivos mencionados.

Heranças da ditadura

O acontecimento da Favela Naval desencadeou uma série de consequências institucionais. Na semana seguinte à veiculação da reportagem no JN, o Senado aprovou a tipificação do crime de tortura, conforme previsto na Constituição de 1988, projeto que se encontrava parado havia mais de dois anos. O governador paulista Mário Covas passou a defender uma proposta de emenda constitucional, nunca aprovada, que unificava as polícias civil e militar – a autoria do projeto, que na prática extinguiria a PM, era do secretário de segurança do governo paulista, José Afonso da Silva (NEVES, 2000). Na Assembleia Legislativa de São Paulo, foi criada uma comissão parlamentar de inquérito para apurar o caso.

Conforme Manso (2012), o episódio da Favela Naval repercutiu no funcionamento da polícia militar, acelerando mudanças operacionais já em curso que visavam a um patrulhamento mais acurado e racional das periferias, além de maior controle dos soldados por parte da cúpula da PM. Até então, os oficiais mostravam-se negligentes no acompanhamento de patrulhas concentradas nas periferias, autorizadas informalmente a resolver os problemas por conta própria. Outra decorrência direta desse acontecimento foi a extinção da prática punitiva da polícia militar de deslocar policiais delinquentes para regiões com altos índices de criminalidade. No escândalo da Favela Naval, dos dez PMs envolvidos, seis já respondiam por processos. Nove deles acabaram expulsos da corporação. O líder informal do grupo e autor do disparo homicida, o soldado Otávio Gamba – conhecido pelo apelido “Rambo” – foi condenado a 15 anos de prisão.

No que se refere à experiência imediata da comunidade periférica envolvida nesse acontecimento, a eclosão do episódio da Favela Naval também se vincula ao que Manso (2012) diagnostica como uma transformação na percepção sobre a criminalidade ao longo dos anos 1990, nas comunidades da Grande São Paulo. Em estudo sobre a expansão e posterior declínio dos homicídios em São Paulo de 1960 a 2010, o autor aponta a tolerância social com os assassinatos como fator-chave para o crescimento da violência. Ainda nos anos 1960, inicia-se a construção social da figura do bandido como desprezível e irrecuperável, nova imagem do criminoso que vira pilar do controle dos roubos por meio de homicídios praticados clandestinamente pela polícia e por justiceiros. Essa tolerância original, conforme o estudo, resulta numa espiral de crescente aceitação da violência como solução para os mais diversos conflitos – não apenas por parte da polícia e dos justiceiros, mas também entre grupos criminosos rivais – levando à explosão de homicídios na Grande São Paulo até o final dos anos 1990.

Para Manso (2012), um dos fatores para a inversão dessa tendência, a partir do ano 2000, seria uma modificação no contexto moral de comunidades esgotadas pelos prejuízos da escalada de violência. Tais comunidades periféricas, se um dia foram lenientes com o homicídio como artifício de controle do crime, já não demonstram mais a mesma tolerância, criando um ambiente afeito a políticas voltadas à redução da violência. Em 1997, quando o cinegrafista registra as torturas dos policiais em Favela Naval, Diadema encontra-se perto do ápice da curva de assassinatos, cujo índice chegaria, em 1999, a 141 por 100 mil habitantes (a ONU considera epidemia de assassinatos qualquer índice acima de 10 homicídios por 100 mil habitantes).

Os homicídios eram admitidos em silêncio. Os que gritassem ou tornassem o problema público podiam morrer. Houve momentos, contudo, em que a situação ficou insuportável. A comunidade mudou de postura diante dos assassinatos, assumindo o desafio de mudar o regime de violência. Graças à vontade política e ao amadurecimento da sociedade, as medidas que foram tomadas deram resultados que foram consolidados com o decorrer dos anos. (MANSO; FARIA; GALL, 2005, p. 6)

A comoção provocada pela veiculação das cenas da Favela Naval, levando a uma discussão sobre desmilitarização da polícia em nível nacional, sinalizava um esgotamento mais amplo da cultura violenta da PM em um período já avançado da transição democrática. As práticas abusivas nas operações policiais realizadas nas periferias têm relação direta com a subordinação do policiamento urbano ao Estado Maior do Exército, em decreto publicado pelo executivo federal em 1969 (MANSO, 2012). O objetivo imediato dessa mudança era preparar as equipes policiais para combater a luta armada e defender o regime autoritário. Na segunda metade da década de 1970, os métodos usados contra guerrilheiros e presos políticos, como tortura e assassinatos, supostamente em legítima defesa, passam a ser aplicados sistematicamente pela PM na luta contra os criminosos comuns, sobretudo nas regiões periféricas. Nem os homicídios (registrados como “resistência seguida de morte”), nem as torturas eram efetivamente investigados pela Justiça Militar, mantendo o padrão de conduta contra os opositores da ditadura, quando a tortura e as execuções eram política de Estado.

Conforme Pinheiro (1991), práticas como tortura e execução de suspeitos persistiram ao longo de todo o período republicano, mas recrudesceram ao longo dos anos 1980 e 1990 como resposta à demanda da sociedade por uma postura mais dura das polícias visando à coibição do aumento de crimes como roubo e furto.

Durante toda a República no Brasil, as práticas repressivas dos aparelhos do Estado e das classes dominantes [contra as classes populares] estiveram caracterizadas por um alto nível de ilegalidade, independentemente da vigência ou não das garantias constitucionais. [...] O Brasil sempre teve um regime de exceção paralelo, pelo qual as classes populares, “classes torturáveis”, estão submetidas à ilegalidade. (PINHEIRO, 1991, p. 48)

A sociedade brasileira estaria historicamente impregnada pelo que o autor denomina “autoritarismo socialmente implantado” (PINHEIRO, 1991, p. 55), isso é, uma postura autoritária atravessaria todas as relações sociais, mesmo no microuniverso das relações familiares, oferecendo lastro às práticas violentas de poder. Portanto, ao mesmo tempo em que as classes altas apoiam – ainda que tacitamente – o controle das classes populares por meio da violência ilegal da polícia, as classes populares não deixam de aprovar essas mesmas práticas quando atingem vizinhos. O controle social pelo autoritarismo policial só é possível porque conta com o beneplácito da sociedade – e o jornalismo, sobretudo de viés sensacionalista, cumpre papel fundamental. No entanto, ainda segundo Pinheiro (1991), o paradoxo é o estatuto dissimulado de tal poder, cujo funcionamento depende da negação de sua existência pelos seus perpetradores.

Dessa forma, vigora permanentemente um poder repressivo autoritário que não hesita em valer-se da violência contra suspeitos pobres, sobretudo na periferia. Episódios de tortura e execução são justificados através de artifícios jurídicos como legítima defesa e resistência seguida de morte, embora tais versões não sobrevivessem a uma verificação mínima – se houvesse vontade de investigá-las. Somente são investigados com afincos os casos que repercutem de modo mais amplo na opinião pública.

No acontecimento da Favela Naval, cujas vítimas da polícia militar eram moradores de periferia abordados em uma favela tarde da noite, o estopim para a repercussão foi a filmagem amadora a evidenciar, sem margem de refutação, a violência gratuita contra cidadãos parados em uma falsa blitz. Em posse da fita e de imagens cruas com grande potencial de atratividade e mobilização da audiência, a produção do *Jornal Nacional* e a Rede Globo decidiram dedicar amplo espaço no noticiário para o caso. As reportagens encontram-se atravessadas por um tom de perplexidade e surpresa diante da “descoberta” de práticas policiais de violência gratuita.

Caldeira (2003), Pinheiro (1991) e Manso (2012) identificam, a partir da segunda metade dos anos 1990, maior adesão e aprovação aos discursos de direitos humanos (DH), combinadas a uma saturação dos métodos violentos ilegais das polícias

militares, sobretudo em São Paulo – é nesse contexto que vai eclodir o escândalo da Favela Naval. Em maio de 1996, o governo Fernando Henrique Cardoso lançou o Plano Nacional dos Direitos Humanos, o primeiro plano específico em defesa dos direitos humanos do executivo federal brasileiro. O desenvolvimento de um plano oficial atendia a uma solicitação da Organização das Nações Unidas, que, em 1993, recomendara a todos os membros foco na questão dos DH e elaboração de um programa para a área. Portanto, um dos propulsores da prioridade ao tema no Brasil foi a adequação à agenda externa em um contexto político-econômico mais favorável no plano interno, principalmente devido à estabilização da moeda. Conforme Caldeira (2003), a pauta internacional pró-direitos humanos influenciou a cobertura da imprensa brasileira.

No âmbito paulista, a política de segurança pública de linha dura do governo de Luiz Antônio Fleury – com baixo controle da violência policial e uma autorização tácita para o uso de métodos como a tortura e a execução de suspeitos – chegou a um limite no início dos anos 1990, quando o volume de execuções de suspeitos pela polícia militar disparou. Esse índice de homicídios atingiu um total de 1.140 em 1991 e 1.470 em 1992. Em 1985, no governo Franco Montoro, o número havia sido de 583 (MANSO, 2012). A mudança de orientação na política carcerária e nas operações policiais iniciou-se efetivamente depois do massacre do Carandiru, quando 111 presos foram executados pela polícia na reação à rebelião. A ação desmedida provocou fortes críticas da mídia, levando à demissão do secretário de segurança do governo paulista, Pedro Franco de Campos.

Ao assumir o governo estadual em 1995, Mário Covas aprofundou as mudanças voltadas a coibir os abusos policiais. Ainda em 1995, criou um programa voltado à reciclagem de policiais envolvidos em situações de violência. Em 1996, surge uma ouvidoria na polícia militar paulista com o objetivo de facilitar as denúncias de práticas como tortura e execução, medida que provocou um salto nas denúncias (CALDEIRA, 2003). É nesse contexto que eclode o escândalo da Favela Naval.

Rupturas e continuidades na representação da periferia

Há uma série de particularidades que singularizam o acontecimento da Favela Naval. Uma denúncia videográfica de feição amadora ainda rara na grande mídia, operada por um cinegrafista anônimo com o ponto de vista fixado no interior de uma moradia de periferia, numa das regiões mais violentas da Grande São Paulo no período. Uma narrativa a romper com os papéis típicos da reportagem policial, em geral benevolente com a polícia (aqui representada apenas como vilã). O impacto na opinião pública que se estendeu até o debate sobre a desmilitarização da polícia –

e isso por iniciativa da grande mídia e do governo do estado de São Paulo, instituições que historicamente não apoiam essa medida. Um discurso consensual nos principais veículos jornalísticos brasileiros a demandar transformações na PM, contrariando a postura ambivalente comumente adotada em casos envolvendo a violência policial (RONDELLI, 1995).

A divulgação da fita desequilibrou o jogo de forças que compõem a disputa discursiva a respeito dos métodos da polícia militar e, no sentido mais amplo, das políticas de segurança pública. Para Neves e Maia (2009), as especificidades formais e as condições de produção do vídeo feito por iniciativa dos moradores são fatores-chave para a dimensão do escândalo, uma vez que outras denúncias de abusos policiais aparecem com alguma frequência nos meios de comunicação sem a mesma repercussão. Nesse contexto, as cenas teriam alcançado o estatuto do que Didi-Huberman (2012) denomina imagens-dilaceramento: a apresentação nua de um horror que perturba consensos e desmonta clichês. O realismo exacerbado combinado com a ênfase do ponto de vista da vítima teriam contribuído para desestabilizar o discurso corrente na grande mídia sobre as operações policiais⁴.

Os flagrantes videográficos amadores são especialmente eficazes na obtenção de ilusão referencial e efeitos de evidência (POLYDORO, 2016). As imagens em VHS da Favela Naval carregam os efeitos retóricos associados ao universo dessa produção: (1) um realismo que supostamente dispensa qualquer forma de mediação, cuja promessa no nível discursivo é de acesso “ao próprio fato”, reforçado também em seu efeito de testemunho ocular, o “estive lá” primordial no jornalismo (ZELIZER, 2007); (2) uma imagem conotada como do âmbito privado (ZIMMERMAN, 1995) que adentra o espaço público, um objeto extrínseco que carrega sentidos de intimidade e de segredo; (3) a problematização do ponto de vista devido à presença explícita de um sujeito externo às instituições midiáticas tradicionais: o cinegrafista, que protagoniza o esforço de investigação e participa da enunciação das imagens em cadeia nacional. Acresça-se que o lugar de fala, neste caso, remete a espaços e sujeitos cujo ponto de vista é comumente ignorado pelos meios de comunicação e cuja representação nas mídias apresenta-se invariavelmente esquemática (RONDELLI, 1995).

⁴ É claro que tal desestabilização nos consensos depende necessariamente de uma predisposição institucional e da opinião pública para aderir a uma campanha pela transformação da cultura policial. Portanto, conforme já comentamos, a análise dos enunciados midiáticos envolvendo o episódio da Favela Naval demanda a conexão dessa dimensão imagética do acontecimento com fatores sócio-históricos, tais como: as experiências imediatas dos cidadãos de periferia, o modo de operação da polícia militar e a lógica da segurança pública que remete ao regime militar.

O acontecimento da Favela Naval possui um paralelo com um episódio canônico de captação amadora de violência policial: o videoteipe do espancamento do taxista negro norte-americano Rodney King⁵, em Los Angeles, em 1991, cuja veiculação em telejornais em rede nacional teve o mesmo efeito de “aquisição de visibilidade” que toca “um nervo exposto”, tornando-se um “testemunho visível, repetível e absolutamente incontrolável” de um tipo de brutalidade comum (THOMPSON, 2011, p. 311). Tendo rodado o mundo, as imagens videográficas amadoras do espancamento de Rodney King passam a compor o repertório iconográfico do telejornalismo, influenciando o polo produtivo (a decisão sobre qual tratamento conceder às cenas captadas) e disseminando os efeitos de sentido das filmagens brutas operadas por cidadãos comuns. As imagens da Favela Naval expressam, portanto, um tipo de intervenção na grande mídia ainda raro naquele período: a emergência de uma outra configuração midiática e tecnológica ainda nascente em 1997, na qual um público aculturado aos meios assume crescentemente a posição de produtor e interator.

Um dos marcos no Brasil do acesso de novos sujeitos à enunciação midiática, o acontecimento da Favela Naval é revelador das complexidades e contradições em torno da suposta ampliação da partilha de pontos de vista pela via da produção de cidadãos comuns. De um lado, a pretensa democratização da enunciação graças ao incipiente alastramento de tecnologias de produção e distribuição de imagens, cujo potencial confronto com o discurso das grandes empresas de mídia era exaltado por pensadores como Pierre Lévy. Esse autor enaltecia, por exemplo, a hipótese de as populações periféricas erigirem suas próprias narrativas sobre os fatos, construídas a partir de novas perspectivas políticas (LÉVY, 2000). De outro lado, o caso da Favela Naval encontra-se atravessado pelo mesmo apelo sensacionalista que domina o jornalismo policial, herdado também destes aspectos como: o julgamento midiático sumário, o reforço do estigma da periferia como lugar de violência, a adesão a uma lógica policial da vigilância e a um engajamento político baseado na delação e na desconfiança.

No que se refere à representação das periferias brasileiras, as cenas da fita VHS da Favela Naval incorporadas nas narrativas telejornalísticas apresentam tanto

⁵ Em 1991, um cinegrafista amador chamado George Holliday filmou com sua câmera pessoal VHS, da sacada de seu apartamento, o momento em que um grupo de policiais de Los Angeles agrediu Rodney King, um taxista negro que havia sido parado por excesso de velocidade. Caído ao chão e rodeado pelos guardas, King foi golpeado dezenas de vezes com bastões de ferro. A exibição repetida do vídeo pelas emissoras estadunidenses gerou amplas críticas às práticas violentas e racistas da polícia daquele país. Ainda assim, os quatro policiais indiciados pelo crime foram absolvidos no julgamento realizado na Califórnia, causando uma onda de protestos violentos na cidade que, segundo o jornal *Los Angeles Times*, resultou na morte de 63 pessoas (MOORE, 2012).

rupturas quanto continuidades em relação aos telejornais brasileiros dos anos 1990. A onda do telejornalismo policial de tom sensacionalista foi uma das marcas da televisão brasileira na década de 1990, período em que os esforços das emissoras de TV aberta foram na direção da popularização do conteúdo (PRYSTHON, 2002). Lançado em 1991 e tirado do ar exatamente em 1997, o telejornal *Aqui Agora* do SBT foi emblemático desse movimento. Embora duramente criticado pelo sensacionalismo e pelo apoio às abordagens policiais autoritárias, o programa é apontado como um renovador da linguagem dos telejornais brasileiros, influenciando até mesmo os noticiários convencionais, como o *Jornal Nacional* (BENTES, 1994; RAMOS, 1998; BUCCI, 2000; BELÉM, 2014). Dono de um realismo cru, com forte teor testemunhal, e de uma linguagem espontânea na qual o repórter constrói a narrativa em interação direta com o acontecimento em longos planos-sequência, câmera na mão e som direto, o programa inaugura, na TV brasileira, um novo regime de representação do cotidiano da periferia. Uma televisão-verdade que “recicla algumas ousadias do cinema novo” e “nos aproxima de um Brasil que foi por muito tempo recalcado pelos meios de comunicação” (BENTES, 1994, p. 44). A “força na apresentação do gesto e da fala do homem comum que interage com o repórter” (STÜCKER, 2008, p. 3) remonta ainda a preceitos do cinema direto dos anos 1960, mas também dialoga com a estética dos vídeos caseiros da tecnologia VHS que se disseminavam nos anos 1980. Assim, a linguagem despojada e crua do *Aqui Agora* exibia semelhanças formais significativas com a estética do amador, abrindo espaço no telejornalismo brasileiro para os registros visuais brutos e precários.

Fatores conjunturais, como o maior acesso das classes populares ao universo do consumo graças ao sucesso do Plano Real no primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso (1995-1998), combinados às transformações no consumo dos meios de comunicação após a chegada da TV a cabo e, posteriormente, a disseminação da internet, estariam na base dessa virada popular (RAMOS, 1998; PRYSTHON, 2002). Mesmo o sóbrio *Jornal Nacional* ampliou o noticiário sobre crimes, incorporando novos recursos estéticos e narrativos de viés sensacionalista, como a reconstituição de crimes com o uso de atores (BELÉM, 2014).

Contrastes entre o amador e o “global”

As reportagens televisivas do *Jornal Nacional* que desencadearam o escândalo da Favela Naval replicavam características do telejornalismo policial de teor sensacionalista que emerge nos anos 1990, evidenciando, para além da denúncia e do compromisso com o fato, a busca de uma conexão, inclusive no plano formal, com o

público das periferias urbanas. Estão ali nas matérias de Marcelo Rezende algumas marcas do jornalismo sensacionalista: o tom melodramático marcado pelo investimento emocional e dotado do moralismo fácil que separa o bem e o mal; a centralidade, na dimensão imagética, do realismo bruto da câmera caseira, com marcas estéticas e uma textura em contraste com o “padrão global”; a verossimilhança calcada na indicialidade e na remissão às condições precárias de produção, e isso no interior da periferia; a lógica de uma justiça vicária, que julga, condena e pune sumariamente os infratores nos espaços midiáticos – neste caso, os criminosos são os policiais.

A narrativa que é construída a partir das imagens amadoras, bem como os textos proferidos pelo repórter Rezende e o apresentador Bonner, reproduzem, com sinal invertido, as simplificações e reorganizações simbólicas daquilo que Caldeira (2003) denomina “fala do crime”. Isso é: “todos os tipos de conversas, comentários, narrativas, piadas, debates e brincadeiras que têm o crime e o medo como tema” (CALDEIRA, 2003, p. 27) e que servem à disseminação de concepções simplórias, estereotipadas e extremadas sobre a criminalidade. Para a autora, o domínio dessa linguagem e desse modo de narrar ao longo dos anos 1980 e 1990 no Brasil – inclusive nos meios de comunicação – está intrinsecamente ligado ao apoio da opinião pública a soluções sumárias e imediatas, como a execução e tortura de suspeitos. O tratamento que equivale suspeitos a criminosos condenados, postura recorrente no jornalismo policial de teor sensacionalista, é prática notória da “fala do crime” e está presente nas reportagens da Favela Naval. Conforme comentado acima, em certo momento, o apresentador William Bonner refere-se aos policiais como “criminosos de farda”.

A contundência da condenação sumária dos policiais alicerça-se na força de evidência incontornável das imagens amadoras, tratadas como límpidas e certas, sem margem para negociação de sentido. Na verdade, como é praxe no discurso televisivo, a maior parte do texto que acompanha as imagens resume-se a descrever o que está sendo mostrado, realçando, em tom carregado de dramaticidade, os atos violentos. O discurso verbal a sobredeterminar a significação das imagens constrói gradativamente a representação dos agentes violentos como monstros: a vinculação do criminoso com o mal absoluto é mais uma característica da “fala do crime”, que opõe de modo estanque o bem e o mal (CALDEIRA, 2003).

No entanto, ainda que não abandonem a concepção maniqueísta da “fala do crime”, as reportagens também rompem com alguns códigos estéticos, narrativos e discursivos desse telejornalismo “mundo cão”, causando, ao menos temporariamente, um abalo em discursos estabilizados sobre a criminalidade e a violência nas periferias. Percebe-se um deslocamento nas funções desempenhadas pelos personagens típicos

da telenarrativa policial: o criminoso, a vítima, o policial, o repórter. Há uma inversão no papel do policial, comumente heroificado (BUCCI, 2000), aqui tornado um vilão integral, sem espaço para ambiguidade e conflitos de significado⁶. Percebe-se uma inversão: uma vez que os policiais envolvidos se encaixam na categoria do criminoso, todas as simplificações e estereótipos que essencializam essa figura como maléfica passam a ser direcionadas aos agentes do Estado. A separação dos moradores da periferia entre criminoso e vítima parece desaparecer: temos aqui jovens de periferia, os suspeitos típicos, representados apenas como vítimas inocentes, “trabalhadores”. Na introdução da reportagem, Bonner sublinha que as vítimas são “cidadãos indefesos”. Os dois rapazes baleados – Mário José Josino, que depois morreu no hospital, e um outro homem não identificado que é torturado atrás de uma parede, fora de campo, mas sobrevive – são negros, enquadrando-se no estereótipo do criminoso de periferia: jovem negro (ZALUAR, 1994; CALDEIRA, 2003). A reportagem, no entanto, em nenhum momento levanta qualquer hipótese de envolvimento deles com o mundo do crime.

Já o repórter não se encontra nas cenas do flagrante. Marcelo Rezende realiza algumas externas na região da Favela Naval, mas claramente em momento posterior. A textura e demais marcas estéticas da imagem videográfica amadora separam temporal e espacialmente as cenas do próprio fato das falas do repórter gravadas no mesmo lugar. Em vez do jornalista, surge outro agente: o cinegrafista amador, o herói oculto desta narrativa, o cidadão independente que se arrisca para flagrar o acontecimento na própria duração. Repita-se: embora a identidade do cinegrafista freelancer tenha sido revelada, o que permaneceu associado a esse episódio foi a figura do cinegrafista amador, situado em um lugar de enunciação externo ao jornalismo profissional.

Um efeito das filmagens amadoras é a alusão permanente à presença de um cinegrafista atrás da câmera, na contramão da transparência clássica da linguagem audiovisual, que apaga o enunciador e insere o espectador diretamente na cena. Marcas formais como a instabilidade e os movimentos bruscos no enquadramento informam sobre a existência de um operador, ainda que este não apareça no campo de visão. Conforme West (2005), as filmagens factuais amadoras, por tornarem o cinegrafista personagem, constroem uma narrativa sempre composta por duas camadas: a do fato documentado e a narrativa da própria filmagem. No caso da Favela Naval,

⁶ Conforme Caldeira (2003), embora voltada à organização simbólica do mundo em um quadro estático estruturado em oposições óbvias – bem contra o mal – a “fala do crime” ganha em ambiguidade à medida em que a narrativa avança e começam a aparecer furos na elaboração simplória e preconceituosa original.

cuja natureza amadora do registro é anunciada na introdução da telerreportagem, a filmagem é realizada à distância, explicitamente sem o conhecimento dos sujeitos captados. Trata-se de uma filmagem escondida, cuja distância é signo do risco envolvido. A narrativa da filmagem, portanto, é dominada pelo perigo e pela denúncia, cujos sentidos se atravessam: o caráter revelador da câmera escondida, operada sob risco, reforça o sentido de gravidade das cenas captadas.

Embora a centralidade, nas reportagens televisivas, do vídeo captado pelo cinegrafista amador, não se pode obliterar o domínio discursivo por parte da emissora e seus editores, incluindo o jornalista Marcelo Rezende. É esse o autor do texto que acompanha as imagens e, assim, é determinante na produção de sentidos. Também são os editores que constroem uma narrativa de seis minutos a partir de uma fita VHS com mais de três horas, a cujo conteúdo completo o público não tem acesso. Trata-se de uma matéria jornalística criada sobretudo como compilação de imagens videográficas amadoras, às quais é acrescida uma narração em *off*. Como é praxe no discurso televisivo, a narração dedica-se principalmente a descrever fatos, ações e reações que as próprias imagens já mostram, uma prática redundante cujo objetivo é o de direcionar a recepção da narrativa pelo telespectador.

Nessa reportagem específica, percebe-se um movimento duplo. De um lado, a necessidade de informar repetidamente que a câmera é operada por um cinegrafista amador, produzindo assim uma distância entre as imagens em si – de autoria externa à Globo – e o discurso conduzido pela narração e a montagem. Tanto o apresentador William Bonner quanto o repórter Marcelo Rezende mencionam o cinegrafista amador. Em contrapartida, há um esforço redobrado em determinar o sentido das imagens por meio do texto, empenho que aparece, por exemplo, nos momentos em que a narração antecipa fatos que as imagens mostrarão alguns instantes depois. Quando Mário José Josino aparece pela primeira vez, Rezende avisa: “O Gol é parado. Os três homens descem. Repare no rapaz com a agenda na mão. Ele vai morrer”. Em seguida, o policial assassino aparece armado pela primeira vez e Rezende comenta: “A arma coça a mão de Rambo. Daqui a pouco ele vai usá-la novamente”. Esses avisos antecipatórios compõem uma estratégia de controle sobre imagens precárias e instáveis.

A apropriação das imagens em VHS no caso da Favela Naval já revelava a relação ambígua das grandes empresas de comunicação e do jornalismo dito profissional com o conteúdo amador e colaborativo, uma dinâmica que iria se intensificar velozmente nos anos seguintes. Ao mesmo tempo em que incitam essa produção e se apropriam desses conteúdos pessoais de sujeitos “comuns”, as grandes

empresas jornalísticas cuidam de designar um lugar específico para esse conteúdo nos seus enunciados, salientando a diferença entre a produção amadora e a profissional, especializada e hierarquicamente superior.

A gestão do amadorismo pela mídia acaba por produzir uma dupla legitimação: intensifica os efeitos de realidade por meio de imagens produzidas pelos próprios espectadores, posicionados no “interior” dos acontecimentos, e reafirma o lugar de autoridade da mídia, que, “profissionalmente”, seria capaz de mediar, processar, editar e difundir as imagens. (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 92)

Entre outros fatores, imagens amadoras, com sua estética precária e efeito de autenticidade, servem à renovação de linguagens jornalísticas e ficcionais que, no final dos anos 1990, já davam sinais de esgotamento. Ao mesmo tempo em que se valiam do crescente interesse do público por cenas da vida real – em oposição ao universo espetacularizado, hiper-real da televisão – as emissoras de TV inauguravam uma nova lógica produtiva, que passa a incluir o agenciamento e a gestão de “uma produção espontânea, informal, difusa e instável, diante da qual só se pode ter controle parcial” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 93).

Esse fenômeno de incitamento e gestão da colaboração do público não vai se resumir à pauta dos direitos humanos, mas também estará associada à difusão do discurso do medo, estimulando o público a vigiar, registrar e denunciar delitos com dispositivos pessoais. Conforme Bucci (2000), um dos efeitos posteriores do acontecimento da Favela Naval será, simultaneamente aos debates públicos sobre os vícios da polícia militar decorrentes da denúncia videográfica, um esforço na contramão disso: a reconstrução da figura heroica do policial. Dois meses após a veiculação das cenas em Favela Naval, no dia 23 de maio de 1997, o *Jornal Nacional* veiculou com destaque o salvamento de uma menina de dois anos das mãos de seu sequestrador, que, cercado, a mantinha com uma faca no pescoço. Um policial se aproximou e baleou fatalmente o sequestrador – o operário Diego José – na frente das câmeras.

Também na Rede Globo, entraria no ar dois anos depois, em 1999, um programa com raiz no jornalismo policial de orientação favorável ao autoritarismo: o *Linha Direta*. Veremos aqui algumas interlocuções com o episódio da Favela Naval, a começar pela presença, na apresentação do programa, do autor da reportagem de 1997: o jornalista Marcelo Rezende, que, nos anos 2000, já fora da Globo, viraria um dos principais nomes brasileiros do jornalismo policial de viés sensacionalista,

autoritário e conservador, no programa *Cidade Alerta* (Rede Record). Além do apelo do crime, o *Linha Direta*, cujo propósito principal era identificar criminosos foragidos com a colaboração de um público incentivado a realizar denúncias anônimas, vai repetir a lógica da delação e da vigilância que aparecem no episódio da Favela Naval.

De um lado, entendemos que ambos apontam para um novo regime de participação do público nas mídias em um período em que os meios digitais começavam a difundir-se. Em comum, percebe-se o aprofundamento de um novo modo de interatividade entre espectador e mídia que irrompe simultaneamente a um fenômeno que parece ser correlato: a ocupação crescente, pela mídia, de espaços e práticas da justiça. Isso é: tanto as reportagens da Favela Naval quanto o *Linha Direta* indicam, na segunda metade dos anos 1990, um transbordamento crescente no papel e no lugar social de três instâncias – as mídias, o público em geral e as instituições ligadas à justiça (inclusive a polícia) – fenômeno que vai acelerar-se ainda mais nos anos 2000 com a expansão das mídias digitais. Em contrapartida, importante destacar que os dois objetos audiovisuais citados se opõem frontalmente, no plano discursivo, em relação à atuação da polícia – *Linha Direta* adere às narrativas maniqueístas de cunho autoritário em apoio à truculência policial (MENDONÇA, 2001), autoritarismo que o episódio da Favela Naval denunciava poucos anos antes.

Referências

BELÉM, V. Telejornalismo: influências e heranças dos anos 90. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2014. p. 1-15.

BENTES, I. Aqui Agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade. *Imagens*, Campinas, n. 2, p. 44-49, 1994.

BRASIL, A. G.; MIGLIORIN, C. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. *Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, 2010.

BUCCI, E. Como a violência da TV alimenta a violência real: da polícia. *Revista USP*, São Paulo, n. 48, p. 68-73, 2000.

CALDEIRA, T. P. R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LOZANO, A. Cinegrafista acusa PM de mais torturas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, caderno 3, p. 2, 30 abr. 1997.

MANSO, B. P. *Crescimento e queda dos homicídios em SP entre 1960 e 2010: uma análise dos mecanismos da escolha homicida e das carreiras do crime*. 2012. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MANSO, B. P.; FARIA, M.; GALL, N. Democracia 3: do faroeste para a vida civilizada na periferia de São Paulo: Diadema. *Braudel Papers*, São Paulo, n. 37, p. 3-16, 2005.

MENDONÇA, K. *Discurso e mídia: de tramas, imagens e sentidos, um estudo do Linha Direta*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

MOORE, M. Los Angeles riots: remember the 63 people who died. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 26 abr. 2012. Disponível em: <https://lat.ms/2GnS5bM>. Acesso em: 31 jul. 2017.

NEVES, B. B. *Da câmara no barraco à rede nacional: o evento da Favela Naval*. 2000. 270 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

NEVES, B. B.; MAIA, R. C. M. Imagens estarrecedoras: telejornalismo e processos de *accountability*. *Brazilian Journalism Research*, Brasília, v. 5, n. 1, p. 77-101, 2009.

PINHEIRO, P. S. Autoritarismo e transição. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 45-56, 1991.

POLYDORO, F. S. *Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PRYSTHON, A. O negócio da tradição: cultura de massas no Brasil dos anos 90. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 67-80, 2001.

RAMOS, R. Aqui, agora: poder e mito. *Famecos*, Porto Alegre, v. 5, n. 9, p. 111-117, 1998.

RONDELLI, E. Media, representações sociais da violência, de criminalidade e ações políticas. *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 97-108, 1995.

STÜCKER, A. A construção do real no telejornal Aqui Agora. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL TELEVISÃO E REALIDADE, 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. p. 1-14.

THOMPSON, J. B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2011.

WEST, A. Caught on tape: a legacy of low tech reality. In: KING, G. (org.). *The spectacle of the real: from Hollywood to 'reality' TV and beyond*. Bristol: Intellect, 2005. p. 83-92.

ZALUAR, A. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan, 1994.

ZELIZER, B. On “having been there”: “eyewitnessing” as a journalistic key word. *Critical Studies in Media Communication*, Abingdon, v. 24, n. 5, p. 408-428, 2007.

ZIMMERMANN, P. R. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

submetido em: 16 nov. 2018 | aprovado em: 22 mai. 2019



“Eu quis comer você”: fantasia roqueira num programa televisivo infantil¹

*“I wanted to eat you”:
rock star fantasy in a
children’s TV show*

Thiago Soares²

Caroline Govari Nunes³



¹ Artigo realizado como atividade do projeto “Cartografias do urbano na cultura musical e audiovisual: som, imagem, lugares e territorialidades em perspectiva comparada”, com financiamento do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica / Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Procad/Capes).

² Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Análise em Música e Audiovisual (Lama/UFPE). Autor dos livros *Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco* (2017), *A estética do videoclipe* (2014) e *Videoclipe: o elogio da desarmonia* (2004) e de inúmeros artigos e ensaios sobre interfaces música e mídia; performance; audiovisual; cultura pop; jornalismo; e cultura de celebridades. E-mail: thikos@gmail.com

³ Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), com estágio de doutorado no Department of Art History & Communication Studies da McGill University (CAN). É mestre pelo mesmo Programa da Unisinos e Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: carolgovarinunes@gmail.com

Resumo: A partir da presença de um roqueiro gaúcho num programa televisivo infantil, propomos debater possibilidades teórico-metodológicas dos Estudos de Performance na análise de produtos da televisão. As noções de roteiro e quadro performático (Taylor, 2013) são subsídios para tratar o encontro entre a banda Os Cascavelletes e a apresentadora Angélica no *Clube da Criança*, na TV Manchete, como a performance em torno do estranhamento da figura do gaúcho jovem, urbano e roqueiro, no contexto midiático dos anos 1980 no Brasil. Carnavalização e fantasia integram princípios norteadores da teatralização desse encontro que ficou marcado na memória de integrantes da cena musical roqueira de Porto Alegre.

Palavras-chave: performance; televisão infantil; memória.

Abstract: From the presence of a “gaúcho rocker” on a children’s television program, we propose to discuss theoretical and methodological possibilities of the Performance Studies in the analysis of television products. The notions of screenplay and performance frame (Taylor, 2013) are subsidies to treat the encounter between the band Os Cascavelletes and the presenter Angelica in the *Clube da Criança* show in TV Manchete, as the performance towards the strangeness of the figure of the young, urban and *gaúcho* rocker, in Brazil’s media context of the 1980s. Carnivalization and fantasy integrate guiding principles of the theatricality of this meeting that was marked in the memory of members of the rock music scene of Porto Alegre.

Keywords: performance; children’s television; memory.

Vestido com uma jaqueta preta, o vocalista da banda gaúcha Os Cascavelletes⁴, Flávio Basso⁵, canta no programa televisivo infantil *Clube da Criança*, na TV Manchete, apresentado por Angélica, o refrão de um dos seus maiores sucessos no ano de 1989: "Eu quis comer você". O verso de clara insinuação sexual soa como uma fissura nas convenções de um programa de TV infantil no final dos anos 1980, quando uma apresentadora loira conduzia a narrativa do atrativo televisivo, marcado por brincadeiras, disputas entre crianças, brindes, chamadas de desenhos animados e números musicais. Quando termina a apresentação, Angélica conversa com Flávio Basso e indaga: "música nova d'Os Cascavelletes?". O vocalista, sério, responde: "É, 'Eu quis comer você' é o nome da música". Angélica emenda: "Olha só, que barato!". E segue perguntando amenidades para os integrantes. A apresentação d'Os Cascavelletes no programa *Clube da Criança*, em 1989, lembrada como uma grande "tiração de sarro" por integrantes da cena musical do rock gaúcho⁶, é o ponto de partida para três movimentos que propomos neste artigo.

O primeiro, de ordem metodológica, prevê compreender, a partir das ideias de quadro performático e roteiro, propostas por Diana Taylor (2013), os atrativos televisivos como ambientes que narrativizam encontros, entendendo-os enquanto performances que insinuem códigos de conduta atrelados a enquadramentos dos gêneros televisivos. A premissa de Taylor é reconhecer a performance como objeto/processo das práticas e eventos (dança, teatro, funerais etc.) que envolvem comportamentos ensaiados, teatrais ou convencionais/apropriados para a ocasião. Para a autora, a performance constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores avaliem eventos como metáforas.

Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. (TAYLOR, 2013, p. 27)

⁴ Banda de rock formada em Porto Alegre, RS, em 1986, por Flávio Basso, Nei Van Soria, Frank Jorge e Alexandre Barea.

⁵ Flávio Basso, falecido em 21 de dezembro de 2015, foi fundador das bandas TNT e Os Cascavelletes. Em carreira solo, utilizou os nomes Júpiter Maçã e Júpiter Apple.

⁶ Essa apresentação foi citada por integrantes da cena musical de Rock Gaúcho no projeto "Poa Music Scenes" (<http://www.poamusicscenes.com.br/>). Além disso, ela viralizou na internet e aparece na lista "30 momentos mais inadequados da história da televisão infantil brasileira (CAPANEMA, 2014).

O que Taylor parece querer indicar é o reconhecimento da performance como um modo de conhecer, por meio das encenações, as culturas, suas corporalidades e teatralidades. Propomos, assim, perceber uma epistemologia da performance num programa de televisão a partir de duas ferramentas interpretativas que debateremos mais adiante: 1) quadro performático e 2) roteiro.

Um segundo movimento que propomos é de ordem contextual, na medida em que tentaremos mapear a trajetória da banda Os Cascavelletes e do gênero musical chamado de "rock gaúcho" e sua entrada no *mainstream* brasileiro a partir da apresentação de grupos oriundos da cena roqueira de Porto Alegre na televisão, no final da década de 1980. É nesse período que vários artistas migram para o Rio de Janeiro, assinam contratos com gravadoras nacionais e adentram à esfera midiática pop, participando de programas televisivos dos mais diversos gêneros, de *talk shows* a infantis, de programas de auditório a atrativos musicais. O recorte aqui proposto incorre na apresentação do grupo num programa infantil, uma vez que a presença de uma banda de rock cantando uma música chamada "Eu quis comer você" não seria, propriamente, um tipo de atrativo "recomendado" para aquelas audiências. Ao mesmo tempo, percebe-se que a própria dinâmica do programa infantil atenua certas marcas tensivas presentes na performance do grupo, fazendo que aqueles corpos, agenciados pela presença num espaço lúdico, colorido e infantil, também sejam incorporados como mais uma estranheza cênica – junto a bonecos e atores vestidos de seres da floresta.

O terceiro movimento é de ordem interpretativa, uma vez que tentaremos compreender o encontro d'Os Cascavelletes e seu vocalista, Flávio Basso, com a apresentadora Angélica como traço de certo estranhamento/singularidade do gaúcho na cultura brasileira, dado que em vários momentos do diálogo entre a apresentadora e o cantor há marcas de encantamento e humor, mas, ao mesmo tempo, exotização e clichês. Ao propor um movimento interpretativo que se apropria de um recorte pontual de uma apresentação musical num programa infantil para tentar postular máximas culturais sobre a memória dos sujeitos na cultura brasileira, estamos reconhecendo que a organização da "totalidade analisável" sugere o reconhecimento de que a performance e a estética da vida cotidiana "refletem a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção" (TAYLOR, 2013, p. 27). Ou seja, de certo modo, performances estão sempre *in situ*: são inteligíveis nas estruturas dos ambientes imediatos e das questões que ali se inscrevem.

Quadros de encontros em programas de televisão são disposições sobre momentos históricos e políticos em contextos específicos. Os corpos ali apresentados

trazem consigo a ideia de movimentos expressivos, como reservas mnemônicas, e podem incluir, dessa forma, “movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras e movimentos imaginários sonhados em mentes, como partes constitutivas delas” (ROACH, 1996, p. 26). É evidente que a dimensão mnemônica da performance do grupo Os Cascavelletes no programa *Clube da Criança* em 1989 se dá em função de sua presença e circulação através do YouTube e, também, diante das recomendações de agentes da cena musical que lembram do momento como uma grande ode à “chinelagem”⁷ em rede nacional.

Na condição de analista de uma performance, nos colocamos como intérpretes de uma efemeridade na tentativa não de chegar a uma postulação totalizante sobre as condições de uma sociedade, seus jogos e disputas, mas tomando atos performáticos como metáforas mnemônicas, encenações que perduram na memória, acionando um estar em contingência com a encenação. Os atos isolados ou conectados entre si, suas encenações e tomadas de posição ecoam a perspectiva de que “as performances não podem nos dar acesso a outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas elas certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso e refletem a política de nossas interpretações” (TAYLOR, 2013, p. 32). Debate-se, portanto, a dramaturgia dos eventos, seus componentes estéticos e lúdicos, agenciamentos culturais.

Antes de seguirmos as pistas metodológicas apontadas por Taylor, precisamos compreender o contexto em que a televisão passa a ser um importante agenciador do movimento de tornar o rock gaúcho fenômeno pop e nacional. A perspectiva é entender que um grupo de rock se apresentar num programa infantil integra uma lógica de agenciamento midiático ligado a formas de tornar o rock gaúcho mais cosmopolita – com todos os estranhamentos e fissuras presentes nesse processo.

A chinelagem gaúcha chega à televisão

Para contextualizarmos historicamente esse momento no programa *Clube da Criança*, lembremos que a década de 1980 foi particularmente importante para o rock feito no Brasil, sobretudo em função do chamado “BRock”, rótulo cunhado por jornalistas e críticos culturais para definir os grupos de rock que emergiram num Brasil pós-abertura política, com o fim da Ditadura Militar, evocando uma cultura

⁷ Chinelagem, segundo o *Dicionário de porto-alegrês* (FISCHER, 1999), significa “coisa de chinelão”. É uma expressão regional que ficou popular entre os roqueiros gaúchos e indica uma estética baseada no descompromisso, na ironia, na rebeldia em relação às normas culturais/profissionais dominantes.

jovem e roqueira no país, que tentava se conectar com ideais de modernidade e cosmopolitismo. Dapieve (1995) comenta que um aspecto importante a considerar na trajetória do BRock é seu relacionamento com a conjuntura político-econômica brasileira. Para o autor, o rock, no país, não teria sido possível sem o processo de redemocratização, a abertura de mercado e a tentativa de conexão da juventude brasileira com preceitos globais. Ao mesmo tempo, essa conexão trazia marcas culturais: tratava-se de “um rock (in)descendente, cantado em português”. Cantar rock em português implica reconhecer um princípio de debate central para as relações entre cultura pop e identidade nacional. De que Brasil se está falando e qual o sotaque deste rock cantado em português?

Grupos como Blitz, Titãs, Capital Inicial, entre outros, colocam o eixo do BRock sobre a região Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo, marcadamente) e Brasília (não à toa, a capital do país). Observar a geopolítica do BRock e a pregnância do Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal nas origens e relatos das bandas é central para perceber o que estava “dentro” de uma ideia hegemônica de rock feito no Brasil. Os sotaques marcadamente cariocas, paulistas e a suposta ausência de sotaque dos brasilienses cristalizavam a falta de estranhamento que artistas roqueiros brasileiros causavam nos sistemas midiáticos – também localizados, maciçamente, nessas três unidades federativas, sedes de redes de televisão, rádio e sistemas de comunicação, localizados sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, com sucursais em Brasília. Para além da naturalização de uma geopolítica midiática que consagra as corporalidades oriundas de estados econômica e politicamente centrais do país, entende-se que a performance do “ser roqueiro brasileiro” está atravessada por valores oriundos da geografia e de suas origens. Centros e bordas/margens podem ser observados no tocante ao BRock.

Acrescentemos a essa construção da centralidade do eixo Rio de Janeiro/ São Paulo/Brasília no BRock outra ligada a um gênero musical que era a própria tradução do senso de brasilidade: a Música Popular Brasileira (MPB). Ainda para Dapieve, o BRock teve que “se livrar” de artifícios de criação musicais enraizados na cultura musical brasileira fortemente marcada pela MPB: “linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido” (DAPIEVE, 1995, p. 201) e, segundo o autor, “falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano”. Em linhas gerais, desenhavam-se também princípios sobre o jovem urbano brasileiro cosmopolita como aquele residente em grandes cidades, conectado a um imaginário global que se ancorava na sedução pelo cinema *blockbuster* americano, pela cultura do videoclipe, amparada pela MTV – que inicia suas atividades nos

Estados Unidos em 1981 – e pelo fetiche pelo rock e gêneros musicais estrangeiros (como a *disco music*). A relação de disputa que o rock nacional estabeleceu com a MPB foi um dos fatores que o legitimou como “música jovem” nos anos 1980, conforme atesta Alonso (2017). Para Alonso, a “cobrança” por se nacionalizar o rock (música que aos olhares mais “puristas” era essencialmente estrangeira) implicava revisitar legados da chamada “música elétrica brasileira” (“elétrica” referente à guitarra elétrica) e, portanto, o projeto do Tropicalismo da década de 1960, a Jovem Guarda e a própria MPB. Não sem controvérsia. O Tropicalismo, por seu histórico essencialmente institucionalizado, parecia ir de encontro à espontaneidade dos próprios roqueiros do BRock.

O chamado “rock gaúcho” emerge, portanto, à margem tanto do BRock quanto da MPB, longe da centralidade dos sistemas midiáticos brasileiros e fruto de uma cena musical constituída na cidade de Porto Alegre, que, ao mesmo tempo que construiu uma singularidade para a produção de rock do estado do Rio Grande do Sul (RS), também trazia à tona noções de exotização que demonstravam sintomas de exclusão da “grande narrativa” do rock brasileiro.

O rock gaúcho parecia se posicionar na periferia da centralidade do BRock, tensionando certa identidade homogeneizada do rock nacional, apontando a existência de cenas musicais e núcleos de produção, circulação e consumo de rock distantes do Sudeste brasileiro. Tratado maciçamente pela imprensa como “regional”, postula-se que o rock gaúcho feito na década de 1980 foi também uma resposta de artistas das “bordas” do Brasil para disputarem espaço e legitimidade, não sem antes serem exotizados nos sistemas midiáticos brasileiros. Nesse sentido, as emissoras de televisão nacional foram centrais para se perceber como traços da identidade gaúcha foram performatizados, não por figuras icônicas do RS, como “o laçador”, “a prenda” ou os homens vestidos de bombachas, mas por jovens em sua maioria brancos, vestidos de preto, com sotaque portoalegrense. Trata-se de roqueiros conectados ao imaginário sobretudo da Inglaterra, como apontam Amaral e Amaral ao dizer que a expressão rock gaúcho “foi cunhada na década de 1970, como uma segmentação do rock cujas influências são principalmente bandas inglesas, como Beatles, e também músicas nativistas do estado do RS” (AMARAL; AMARAL, 2011, p. 5). A televisão, portanto, apresentou palcos onde se davam encontros tensivos em que emergiam clichês e estereótipos como marcas dos enquadramentos e limites de interpretação das diferenças regionais em sistemas midiáticos.

O primeiro movimento de nacionalização do rock gaúcho aconteceu com o lançamento da coletânea *Rock Grande do Sul* (1986), pelo selo Plug, da gravadora

RCA, com o qual as bandas Defalla, TNT, Engenheiros do Hawaii, Os Replicantes e Garotos da Rua foram apresentadas ao Brasil. A coletânea foi crucial para que artistas do rock gaúcho pudessem sair dos limites do RS e almejar mercados no eixo Sudeste do Brasil, conseqüentemente participando de programas nacionais de televisão. É preciso entender que, nos anos 1980, circular em programas televisivos era condição central no mercado musical brasileiro. Gravadoras como a Som Livre, pertencente à Rede Globo, por exemplo, demonstravam a relação visceral existente entre a indústria fonográfica e a televisiva, que glorificava o LP e a telenovela.

Os Cascavelletes, então ídolos locais, durante uma turnê de estreia do disco *Rock'a'ula* (1989), dublaram a canção "Eu quis comer você" para crianças em idade pré-escolar no programa *Clube da Criança*. Além dessa apresentação, Os Cascavelletes chegaram às televisões dos brasileiros com a canção "Nega Bom Bom", trilha sonora da novela *Top Model*, de 1989. Em 1990, o *Jornal do Almoço*, veiculado pela RBS TV, afiliada da Rede Globo no RS, exibiu uma matéria⁸ afirmando que "Os Cascavelletes conquistaram também o centro do país", enfatizando a façanha de emplacar um tema na trilha sonora de uma novela global, ou seja, algo extremamente valioso para uma banda de rock gaúcho.

Assim como a letra escrachada e de cunho sexual de "Eu quis comer você", "Nega Bom Bom" também apresentava uma letra de cunho sexual, e talvez por isso as músicas d'Os Cascavelletes não tenham tido uma longa vida nos meios de comunicação nacional⁹. Parte desse estranhamento com os roqueiros gaúchos é endossado no depoimento do falecido produtor musical Carlos Miranda, em entrevista a Alexandre:

Os gaúchos são diferentes do resto do Brasil. [...] O que é *underground* no resto do país, no Sul é *mainstream*. O povo inteiro é loucão. Outra cabeça, outro jeito de levar a vida. Comportamento sexual, alimentar, convívio social, é tudo diferente. (ALEXANDRE, 2002, p. 277)

Queremos destacar, com esta narrativização em torno da aparição do rock gaúcho para além das fronteiras do RS, um modo de ver e ser visto que afeta como estes artistas vão tanto se enquadrar em quadros performáticos televisivos quanto ser enquadrados por um sistema que exotiza a diferença. Não cabe aqui realizar leituras binárias,

⁸ Matéria disponível no YouTube (<https://youtu.be/xNldHpxgQIM>).

⁹ Flávio Basso foi apresentador do *talk show Júpiter Maçã Show*, na MTV, em 2008. O programa ficou marcado por ser "absurdo e engraçado", aparentemente seguindo a ordem de todas as apresentações do músico gaúcho na televisão brasileira.

uma vez que o estudo da performance implica reconhecer as engrenagens existentes no jogo da encenação: quem olha, quem é olhado, quais regras existem nesses contextos de enunciação. A seguir, faremos uma leitura mais detida dos procedimentos metodológicos possíveis para a análise de quadros performáticos em atrativos de entretenimento televisivo. A partir da perspectiva dos *performance studies*, centrando-se na discussão sobre roteiros performáticos de Diana Taylor, propomos reconhecer como a televisão implica um enquadramento muito particular sobre os fenômenos a partir dos gêneros televisivos.

Roteiros nas performances: apontamentos metodológicos

Toda encenação comporta um roteiro, uma “configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados, ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável)” (TAYLOR, 2013, p. 41). Destacamos aqui momentos em que a apresentação musical de um grupo de rock em um programa televisivo infantil tanto sintetiza outras imagens, encenações previamente dispostas, quanto cria disposições performáticas marcadas pelo inusitado. A proposição aqui é estruturar um modo de observar o espetáculo como um roteiro de um encontro, uma narrativa que se apresenta encenada: um grupo de músicos e uma plateia, num cenário de um atrativo de televisão, com marcações típicas da forma de produzir televisão no Brasil nos anos 1980. Qual roteiro se desenrola naquele acontecimento?

Diana Taylor propõe um método de análise dos roteiros enquanto uma forma de entender as performances, como o sumário, esboço e rascunho, que dá informação sobre as cenas, situações. Barthes (2003) já havia postulado que pensar através da premissa dos roteiros significa reconhecer a existência de algo prévio, já trabalhado antes, “arcabouço portátil” que carrega o peso dos acúmulos e das repetições. O encontro entre um grupo de rock e uma apresentadora infantil se dá a partir dos corpos e suas ações, de inúmeros outras reuniões entre roqueiros e apresentadores infantis que já habitaram a televisão brasileira. Ele comporta modos de operações implícitos: há planejamentos anteriores (de produtores de televisão, de agentes de gravadoras etc.), formas de aproximação (contatos telefônicos, lobby etc.), de negociação (possibilidade de se apresentar em outros programas da mesma emissora, impedimento de ir a emissoras concorrentes). Pensar através da ideia de roteiro nos fornece subsídios para reconhecer tanto o implícito das encenações (e tentar resgatá-lo por meio de dados primários ou secundários) quanto o que se coloca como explícito, os clichês das encenações, sobretudo com os estereótipos.

Chamamos a atenção para o fato de que investigar performances demanda não apenas um olhar atento ao campo do simbólico, do que atos performáticos

querem propor enquanto “produção de sentido”, mas também para algo da ordem não hermenêutica, que envolve as materialidades dos corpos e objetos que se afetam e produzem presença – para evocar o termo debatido por Gumbrecht (2010). Ainda que tal presença possa ser “arquivada” midiaticamente, desenha-se o entendimento de que se trata de um processo sempre inacabado, em construção, mesmo que certos atos performáticos e seus registros – como shows de música e apresentações teatrais – possam trazer uma ideia de término ou conclusão. Na perspectiva de Taylor, eles não se encerram em si, mas são sempre lidos e interpretados em diferentes contextos históricos, à luz dos enquadramentos teóricos e empíricos de cada época, causando afetações, reverberações e reelaborações, mesmo após seu suposto fim.

O que Taylor está reivindicando é parte do que Derrida (2001) também já mencionou: arquivos são sempre vivos e prontos para serem lidos a partir da perspectiva do presente, evocando uma dimensão processual da performance que apenas “parece” estática em sua relação com a História. Entretanto, é exatamente o fincar histórico que situa os arquivos menos como um reflexo do passado e mais como o que foi possível ser feito naquele contexto, quais implicações existiam para que uma encenação fosse produzida do jeito que foi. Observar imagens arquivais a partir da perspectiva dos roteiros performáticos possíveis é, de acordo com Taylor, um exercício metafórico em torno também das performances e ações cotidianas, como postula Goffman (2009), sempre reelaboradas e reconstruídas.

O grande roteiro na história das Américas, nos lembra Taylor, é o do Descobrimento: personagens se delineiam nessas narrativas históricas (o descobridor, os nativos, entre outros). Tais narrativas assombram o presente quando reencenadas, apresentadas como inéditas, podendo “assustar” nossa compreensão diante de um outro final possível. Metodologicamente, os roteiros nos impelem a observar mais atentamente os gestos, as atitudes, os tons – simultaneamente montagem e ação, ativação e moldura de dramas. A montagem exhibe elementos, como encontro, conflito, resolução, desenlace. Desenha-se uma zona de fricção entre atores sociais e personagens, o aparecimento de agenciamentos culturais de inúmeras maneiras. Sobre o método do roteiro como análise de performances, Taylor sugere a observação analítica de, ao menos, três quadros performáticos constituintes da dramaticidade:

1. O local físico em que se dá a apresentação, uma “cena” que denota intencionalidade em termos artísticos e políticos e sinaliza estratégias conscientes de exibição. A autora sugere a noção de palco material tanto quanto de ambientes codificados (países, cidades, ruas etc.). “Lugares nos

permitem pensar sobre possibilidades e limites de ação. Porém, a ação também define o lugar" (TAYLOR, 2013, p. 62).

2. A corporalidade dos atores sociais ou a construção social dos corpos em contextos definidos, os detalhes visuais, as peculiaridades da aparência, dos gestos e das falas. As zonas tensivas entre "enredo" e "personagem" e o que se apresenta como solução expressiva.
3. A montagem das ações como estruturas que seguem fórmulas predispõe resultados e abre margem para se pensar em inversões, paródias, mudanças. "O roteiro força-nos a nos situar em relação a ele; como participantes, testemunhas ou espectadores" (TAYLOR, 2013, p. 62). A montagem das ações comumente invoca situações passadas, que fazem parte de um acervo de memória e de sua potência significante.

Partindo dos indicativos de Taylor, propomos pensar a performance a partir dos atravessamentos midiáticos: suas entradas, saídas e as permanências dos corpos na esfera das mídias. Como tais corpos se colocam em cena, o que teatralizam. A abordagem da performance precisa reconhecer a própria dinâmica midiática como uma camada performática. As mídias formam, em si, agenciamentos performáticos que indicam modos particulares de agir, olhar, interagir, valorar. Performances formam a textura geral da experiência na medida em que são históricas (articuladas às formas com que sujeitos lidam com as encenações midiáticas, do rádio, passando pela televisão, sites de redes sociais) e geram matrizes de intensificação que precisam ser pensadas também politicamente. Como esses corpos que estamos acionando fazem parte de sistemas midiáticos complexos, suas institucionalizações, disposições mercadológicas e globais? Quando se trata de corporalidades, ideias ligadas às especificidades das experiências culturais nas diversas culturas emergem. Abrem-se caminhos para se pensar em singularidades nas formas com que as culturas teatralizam as experiências performáticas nas mídias e sobretudo aquilo que parece estar excessivamente circunscrito a um contexto.

Fantasia infantil, fantasia de roqueiros

Ao analisar a apresentação do grupo Os Cascavelletes no *Clube da Criança*, faremos três movimentos interpretativos, como sugere Diana Taylor, primeiro a partir do próprio cenário, como de um programa televisivo infantil que emoldura a fantasia e a carnavalização em torno tanto dos protagonistas (os integrantes do grupo de rock) quanto daqueles que compõem o atrativo. Angélica, os participantes do programa

e também os assistentes de palco encontram-se fantasiados, vestidos com roupas "de festa", fantasias de animais ou figuras carnavalescas. Em seguida, pensaremos mais detidamente sobre as zonas tensivas do encontro entre o vocalista Flávio Basso e a apresentadora Angélica e como a exotização em torno do roqueiro gaúcho e o inusitado da letra da canção ("Eu quis comer você") num atrativo voltado para crianças permeiam o encontro em tom humorístico que aciona a memória de integrantes da cena musical gaúcha. Evidenciamos como o tom de informalidade e superficialidade das interações em programas infantis televisivos é importante como potência mnemônica para que vários entrevistados da cena de rock gaúcha se lembrassem do momento em que o "Cascavelletes *falou* que ia comer a Angélica em rede nacional!"¹⁰. Por fim, pensaremos sobre como esse quadro performático efêmero na televisão e arquivado no YouTube significa a própria relação distanciada do RS com o Brasil, a partir da demarcação de uma diferença que problematiza a noção de pertencimento gaúcho ao país, sempre colocada em evidência a partir de movimentos ideológicos separatistas e das inúmeras formas de desconexão e reivindicação de singularidade do gaúcho em arenas culturais.

1) Na perspectiva de montar o quadro performático de análise, é preciso entender como os artefatos estão em cena. Nesse sentido, questionamos como o cenário do programa *Clube da Criança* impele modos de observação e leitura daqueles que integram o atrativo a partir da chave da carnavalização e, portanto, de um ambiente cênico em que emerge a noção de fantasia (sujeitos fantasiados de personagens). Na vigência do programa, entre 6 de junho de 1983 e 14 de agosto de 1998, tendo sido apresentado pelas artistas Xuxa, Angélica, Paty Beijo, Milla Christie e Debby, ele mudou de cenografia quatro vezes, sempre se adequando às diretrizes econômicas da emissora – TV Manchete –, que atravessou diversas crises financeiras até seu fechamento em maio de 1999. Na sua estreia, em junho de 1983, o atrativo contava apenas com Xuxa apresentando brincadeiras, desenhos animados e convidados musicais num parque de diversões que lembrava cenários de festas infantis. Após a saída de Xuxa para a Globo em 1986, o *Clube da Criança* foi cancelado por um ano, somente voltando em 1987, com a apresentadora Angélica, que, assim como Xuxa, estreava em atrativos televisivos infantis. Entre os anos de 1987 e 1993, período em que foi conduzido por Ferrugem

¹⁰ É particularmente curioso que há uma diferença entre como Flávio Basso fala para Angélica na ocasião do programa de TV e o que ficou como memória (ou invenção) lembrado por integrantes da cena musical roqueira gaúcha. Ele diz textualmente "Eu quis comer você" é o nome da música". No entanto, é comum que atores da cena e fãs da banda se refiram ao momento em que ele disse "Eu quis comer você", suprimindo a referência à canção. Percebemos a importância da memória compartilhada através da televisão e suas ressignificações como centrais para as lógicas ficcionais que criam os consensos culturais.

(primeiro como coapresentador) e depois apenas por Angélica, o programa teve dois cenários: um que também reproduzia um ambiente de parque de diversões, com inspiração circense; e um segundo, que acrescentava árvores, montanhas, grama e bonecos em forma de animais, numa simulação de floresta com toques circenses.

É neste cenário, de uma espécie de parque artificial, com árvores, brinquedos e um palco circular com a apresentadora e os atrativos musicais que ali se dispõem, que se constrói um quadro performático de inevitável ludicidade e carnavalização. O ambiente do programa assemelha-se ao da festa carnavalesca – traço marcante quase onipresente em várias práticas culturais e no imaginário do povo brasileiro (HOLANDA, 1997). Percebe-se que a festa do programa é carnavalizada e infantil, agenciando aquele ambiente enquanto concepção carnavalizada¹¹ do mundo e da vida. Numa festa, pessoas se fantasiam, as relações e interações são fluidas e frouxas, com frases soltas que não são “ouvidas” ou ações realizadas apenas num tom celebratório e pouco oficial. É nesse contexto que se fortalece o princípio de que roqueiros num programa infantil parecem estar “fantasiados de roqueiros”. Seriam a própria figura estranha e disruptiva naquele ambiente, sendo olhados e interpelados a partir da teatralização de sua figura deslocada. É, portanto, “fantasiados de roqueiros” que os integrantes d’Os Cascavelletes se colocam em cena no programa *Clube da Criança*. A gestualidade do vocalista (Figura 1) é um claro destacamento deste sujeito frente aos outros integrantes da banda, que parecem misturados aos assistentes de palco fantasiados de duendes, avestruz rosa e de um sujeito com as cores da bandeira brasileira.



Figura 1: Flávio Basso se destaca em relação aos outros integrantes da banda, gesticulando freneticamente para a câmera.

Fonte: Os Cascavelletes (1989)

¹¹ Cf. Bakhtin (1993).

Bexigas de aniversário coloridas ao fundo compõem um quadro que convoca a presença infantil. Importante pontuar que a edição do programa aciona uma narrativa de relação entre os roqueiros e as crianças. Há três cortes que relacionam ações de crianças diante de movimentos do vocalista da banda. Um rosto sério de um menino aparentemente assustado (Figura 2), a expressividade sorridente de uma garota que parecia estar “tomada” pelo rock, tentando cantar junto (Figura 3), e uma menina batendo palmas (Figura 4) são os contrapontos na relação de adesão e estranhamento que a banda de rock provoca no programa. Num determinado momento da apresentação, Angélica faz uma convocatória para os presentes: “Cascavelletes!” e bate palmas tentando se inserir na apresentação. Dois meninos, aparentemente bem animados, batem palma em seguida (Figura 5). Há nessa convocação de Angélica um indicativo de outras formas possíveis de fruir o rock não a partir de movimentos como o *headbanger*, as “rodas de pogo” ou pelas formas de dançar rock. A fruição do rock no programa acompanha os indicativos do cenário, sendo praticamente carnavalesca, com as pessoas pulando, batendo palmas e levantando os dedos, numa relação rítmica distante daquela que se convencionou ver em performances midiáticas de rock.



Figura 2: Menino aparentemente assustado.
Fonte: Os Cascavelletes (1989)



Figura 3: Garota “tomada pelo rock”.
Fonte: Os Cascavelletes (1989)



Figura 4: Menina batendo palma, com olhar curioso.
Fonte: Os Cascavelletes (1989)



Figura 5: Meninos animados também batem palma.
Fonte: Os Cascavelletes (1989)

A disposição cromática da performance também merece destaque: numa profusão de cores no cenário, Flávio Basso todo vestido de preto auxilia no destaque e na ideia de deslocamento daquele sujeito no cenário. Queremos destacar, com esse primeiro movimento interpretativo, como a cenografia dos programas infantis da televisão brasileira dos anos 1980 e 1990 eram convites a uma encenação lúdica e festiva da vida, com animais e seres estranhos habitando locais junto a apresentadoras de forte apelo infanto-juvenil, impelindo leituras que acentuam o caráter fático da encenação, a partir de uma zona de contato frágil e porosa.

2) Ao final da apresentação musical, acontece uma rápida conversa entre Flávio Basso e Angélica. Conversar, de forma informal e bastante superficial ao final de uma performance musical na TV faz parte de uma convenção dos atrativos televisivos, demonstrando uma relação com instituições da indústria fonográfica ou do mercado musical que, sobretudo nesse período histórico, operava fortemente sob a lógica do “jabá”¹². Artistas musicais não eram pagos para se apresentarem

¹² Cf. Midani (2008).

em programas de TV, na medida em que usavam a presença midiática como forma de divulgar shows e lançarem seus discos. Foi o que aconteceu com a banda Os Cascavelletes, que usou o programa *Clube da Criança* para se tornar visível para os mercados do Sudeste de shows musicais. A primeira interpelação de Angélica diz respeito à origem do grupo:

- Cascavelletes! Tudo bem? São todos do Sul, né? Todos gaúchos!
- Aham. [diz Flávio]
- E agora música nova... [pontua Angélica]
- É, "Eu Quis Comer Você" é o nome da música [Flávio fala com aparente naturalidade].
- Olha só! Que barato! [retruca Angélica]
- A gente vai pintar no Rio de Janeiro pra fazer shows agora no início de abril...
- Ah, é? Onde vão ser os shows? [Media Angélica]
- Ah, nosso produtor está agilizando as coisas ainda, não tem nada certo, mas quando tiver, eu venho te dar o toque, daí. [Finalizar a frase com "daí"¹³ é uma expressão característica da fala de estados como RS e Paraná]
- [É então que Angélica demarca a diferença]
- Bonito o sotaque dele! Eu acho um barato, sabia? Poxa vida, tchê!¹⁴.
- É assim lá Porto Alegre [diz o vocalista, aparentemente constrangido]
- Lindo, acho uma gracinha! [Insiste Angélica]. (OS CASCAVELLETES, 1989)

A conversa se encerra com a apresentadora pedindo para ele dar o telefone de contato para shows e o grupo volta a cantar para chamar o intervalo comercial.

A marcação do estranhamento e da diferença entre Angélica e Flávio Basso são indicativos das relações que se constroem nas mídias entre sujeitos dos centros e das margens no Brasil. A televisão é um lugar privilegiado para se perceber como tais relações se dão, em que medida e sob que premissas de teatralização. Atendo-nos às disposições linguísticas da conversa entre Angélica e Flávio Basso, percebemos que a noção de diferença pode se evidenciar a partir de duas expressões que sintetizam uma maneira de olhar e de ser olhado da figura do gaúcho – ou, em se tratando de expressões sonoras, maneiras de dizer e de ser dito dos sujeitos do RS. Enquanto Flávio Basso fala "daí" ao final da frase em que menciona que o produtor está "agilizando"

¹³ Cf. Jesus; Bernartt (2015).

¹⁴ Cf. Lessa (2002, 2008) e Fischer (1999).

shows para eles no Rio de Janeiro, Angélica responde, em tom de encantamento, com um "tchê" ao final de sua frase. Postulamos que a diferença de uso das expressões "daí" e "tchê" ao final das frases indicativos de maneiras "de dentro" e "de fora" de observar o sujeito gaúcho, a partir da cristalização da forma de falar que glorifica o imaginário ligado ao interior do RS, à figura do laçador, da prenda (com o "tchê" de Angélica) e menos a forma jovem e descontraída de terminar a frase com "daí" que, embora falada também em todo estado, está associada à cultura jovem porto-alegrense.

3) De acordo com a proposta de pensar analiticamente uma performance televisiva como um enquadramento cultural em que se materializam tensões e acionamentos entre sujeitos circunscritos a contextos distintos, recorreremos à premissa de que a identidade gaúcha na televisão esteve profundamente articulada à figura da apresentadora infantil Xuxa, natural da cidade de Santa Rosa, no interior do RS. Um roqueiro gaúcho indo a um programa infantil transmitido no Rio de Janeiro é tanto uma metáfora sobre o quadro do migrante gaúcho que quer desbravar o Brasil em busca de oportunidades como também uma tentativa de negociação da identidade gaúcha, marcada por aspectos ligados ao tradicionalismo e à vida interiorana e rural, a partir da chave da urbanidade e do cosmopolitismo.

É nesse sentido que percebemos que o ritual de interação entre Angélica e Os Cascavelletes coloca em sentido mais amplo a ideia de mediação da diferença e do deslocamento entre sujeitos do centro e das margens que, uma vez que se encontram, encenam diferenças de maneira polida. A presença de Xuxa no imaginário midiático sobre o RS, sobretudo na década de 1990, quando a apresentadora se transfere para a Rede Globo e passa a ocupar o lugar central de maior apresentadora infantil do Brasil, na ocasião fez que ela inclusive reivindicasse a sua gauchidade no cinema, quando, em 1990, lançou o filme *Gaúcho Negro*, produzido pela Xuxa Produções, com direito a Paquitas no elenco e Xuxa como a narradora que conta a lenda de um gaúcho vestido de negro que defendia os oprimidos e pobres nos pampas, funcionando como uma espécie de versão regional de Robin Hood. O que percebemos nesse momento é um conjunto de performances que vão reencenando, de forma bastante clichê e exotizante, a figura do gaúcho que tenta negociar com o padrão hegemônico do Laçador (Figura 6), na reiteração desse imaginário, através da mediação de Xuxa no filme *Gaúcho Negro* (Figura 7) e, por fim, no deslocamento desse imaginário para a figura do jovem roqueiro (Figura 8), que não mais diz respeito ao interior do RS, mas a uma cultura urbana porto-alegrense. Ou seja, estamos evidenciando como as identidades regionais, quando encenadas midiaticamente, trazem tanto ações tensivas e disruptivas quanto residuais de outras encenações já

cristalizadas no imaginário, sobretudo da cultura popular. O gaúcho vestido de preto do filme da Xuxa e o roqueiro trajando preto num programa infantil são impasses sobre a forma de demarcação de diferenças em ambientes midiáticos, em que clichês, "reduções" e exotizações são movimentos ora consentidos, ora inevitáveis das maneiras como lidamos com o outro.



Figura 6: Estátua do Laçador.
Fonte: Eduardo Beleske, 2018

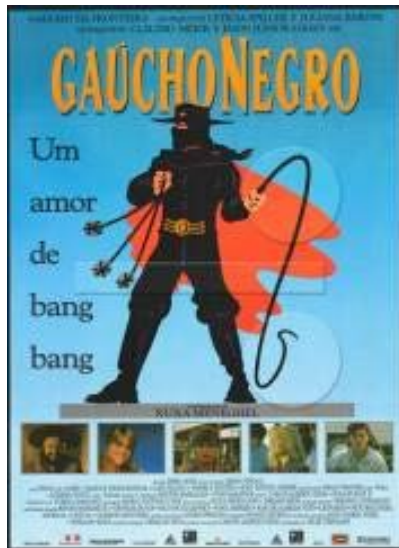


Figura 7: Reencenação infantil imaginário urbano.
Fonte: *Gaúcho Negro*, 1990



Figura 8: Roqueiro gaúcho nas ruas de Porto Alegre (Flávio Basso).
Fonte: Sidd Rodrigues, 2015

Considerações finais

Este artigo sintetiza as possibilidades de estabelecimento de relações entre os *performance studies*, corrente teórico-metodológica com presença marcante nas universidades norte-americanas, ligada aos estudos da Antropologia, Sociologia e das Artes Cênicas, para tratar fenômenos midiáticos. Percebemos que programas televisivos de entretenimento, em seus fragmentos ou totalidades, são metáforas sobre enquadramentos culturais de períodos da história contemporânea na medida em que reencenam encontros entre sujeitos, suas diferenças e fricções culturais. Pensar o entretenimento televisivo pela perspectiva dos estudos de performance significa debater como a televisão coloca em circulação corpos e comportamentos codificados e transmissíveis. Por meio de jogos e rituais mais ou menos roteirizados podemos perceber a memória da ação e a ação da memória, nem como de que maneira agimos e corporificamos as diferenças culturais.

Os debates sobre rituais, tão presentes nos estudos de performance, são de importância singular para entendimento das dinâmicas de atrativos televisivos, na medida em que, a partir das balizas dos gêneros televisivos de entretenimento, pode-se pensar em formas mais ou menos delimitadas de hábitos e rotinas nos atrativos. De uma perspectiva mais estrutural sobre a análise de performances em produtos televisivos de entretenimento, propomos a visualização de um quadro cultural mais

amplo, em que a televisão coloca em cena, muitas vezes à revelia de seus atores sociais, ações que contam parte de nossa história e de nossos limites diante das culturas como constituintes dos sujeitos geograficamente localizados.

Propomos um retorno ao tratamento do programa televisivo de entretenimento como um espaço cênico que não apenas reproduz algumas regras do "meio teatro", mas representa, em si, a teatralização televisiva e massiva de performances que ganham força na memória da audiência. De alguma forma, a perspectiva é partir das estruturas da performance, passando pelo meio e chegando à experiência, como um quadro complexo de ações e memórias que formam parte de nossas relações com as mídias.

Referências

ALEXANDRE, R. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 1980*. São Paulo: DBA, 2002.

ALONSO, G. "A MPBzação do Rock Mainstream no Brasil". In: AMARAL, A. et al. *Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017. v. 1, p. 85-116.

AMARAL, A.; AMARAL, J. P. "'S2, S2': Afetividade, identidade e mobilização nas estratégias de engajamento dos fãs através das mídias sociais pelo Happy Rock gaúcho". In: HERSCHMANN, M. (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 307-324.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, R. *Mitologias*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CAPANEMA, R. "Os 30 momentos mais inadequados da história da TV infantil brasileira". *BuzzFeed*, New York, 31 jul. 2014. Disponível em: <https://bzfd.it/2JcQWWl>. Acesso em: 5 jul. 2019.

DAPIEVE, A. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Remule Dumará, 2001.

FISCHER, L. A. *Dicionário de porto-alegrês*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 1999.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUMBRECHT, H. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JESUS, I. F.; BERNARTT, M. L. "Pato Branco, 'daí': uma proposta de análise da expressão pronunciada por pato-branquenses". In: SEMINÁRIO NACIONAL INTERDISCIPLINAR EM EXPERIÊNCIAS EDUCATIVAS, 5., 2015, Cascavel. *Anais* [...]. Cascavel: Unioeste, 2015. p. 589-598. Disponível em: <https://bit.ly/2S6NM9y>. Acesso em: 7 fev. 2018.

LESSA, B. *Nativismo*: um fenômeno social gaúcho. 2. ed. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

LESSA, B. *Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo*: como surgiu o Rio Grande do Sul. 4. ed. Porto Alegre: AGE, 2002.

MIDANI, A. *Música, ídolos e poder*: do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROACH, J. *Cities of the dead*: circum-atlantic performance. New York: Columbia University Press, 1996.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural na América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

Referências audiovisuais

OS CASCAVELLETES "Eu Quis Comer Você" (Original, 1989) !!!HD!!!. Rio de Janeiro: TV Manchete, 1989. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Dj Beto Mix HD Criciúma. Disponível em: https://youtu.be/a_YIgY7yaq4. Acesso em: 5 jul. 2019.

submetido em: 27 jun. 2018 | aprovado em 30 abr. 2019



**Nem lá, nem cá.
Lugar e trabalho de
memória(s) em *Récits
d'Ellis Island***

*Neither here nor there.
Site and work of memory
in Récits d'Ellis Island*



Henri Pierre Arraes Gervaiseau¹

¹ Professor titular (CTR-ECA/USP) e cineasta. E-mail: hpg@usp.br

Resumo: Entre 1978 e 1980, o cineasta Robert Bober e o escritor Georges Perec realizaram, em parceria, o documentário, *Récits d'Ellis Island* (Relatos de Ellis Island). O foco deste artigo é *Rastros*, a primeira das duas partes, relativamente autônomas do filme. São analisadas as estratégias de gravação adotadas na exploração do espaço do território de Ellis Island, bem como a associação, estabelecida pela montagem entre os planos registrados *in loco* e o comentário escrito por Perec, com vistas a discutir a singularidade da narrativa e problematizar a existência da ilha enquanto lugar de memória.

Palavras-chave: documentário; lugar de memória; Ellis Island.

Abstract: Between 1978 and 1980, the moviemaker Robert Bober and the writer Georges Perec made a documentary named *Récits d'Ellis Island* (Tales of Ellis Island). This paper analyzes *Traces*, the first of the two acts, which are relatively independent in the movie. The shooting strategies adopted in the exploration of the territory of Ellis Island are analyzed, as well as the association created by the montage between the planes recorded *in loco* and the commentary written by Perec in order to discuss the singularity of the narrative constructed by the film and question the island's existence as a place of memory.

Keywords: documentary; place of memory; Ellis Island.

“Os lugares da memória não são aquilo do qual lembramos,mas lá onde a memória trabalha.”
(Nora,1984, p. X).²

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos”
(NORA, 1993, p. 12).³

Considerações iniciais

Em diversos períodos da história contemporânea, lugares de passagem foram arquitetonicamente concebidos para abrigar indivíduos em situações de espera e permitir a execução de tarefas precisas em função da forma de controle que se almejava.

Grupos em deslocamento, sejam emigrantes ou refugiados, por exemplo, em etapas estratégicas dos seus percursos, foram no passado, e ainda são, muito frequentemente, separados do resto da sociedade circunvizinha, no país onde aportaram. Vivenciam então, temporariamente, uma espera forçada que marca uma ruptura no seu estatuto e no seu modo de sentir a sua existência no mundo.

Uma das formas assumidas por estes lugares de retenção é a da ilha, que por ser separada do continente, reforça a sensação no viajante de encontrar-se ainda fora do território nacional de arribação, preso entre duas portas, numa espécie de câmara de compressão⁴.

Entre 1978 e 1980, o cineasta Bober e o escritor Perec, realizaram, em estreita parceria, um documentário sobre a ilha de Ellis Island, e sobre edificações nela remanescentes do centro de controle dos serviços federais de imigração norte-americanos, por onde passaram, de 1892 a 1924, 16 milhões de emigrantes transatlânticos, aproximadamente. A Perec coube a escrita e a sutil enunciação, em voz *over*, do comentário. A Bober, a direção e montagem.

O documentário foi produzido em um momento no qual as edificações encontravam-se em estado de grande degradação, antes da transformação do lugar em um *Museu da Imigração*, em 1990.

Deixado ao abandono desde 1954, o prédio central de ilha foi, em 1976, classificado como monumento histórico e aberto ao público, por ocasião do

² Tradução do autor do artigo.

³ Todas as citações do texto publicado no Brasil em 1993 foram extraídas da tradução efetuada por Yara Aun Khoury.

⁴ Sobre estes pontos ver Vidal e Musset (2015).

bicentenário da independência dos Estados Unidos. Mesmo assim, como se vê no filme, é em um cenário em ruínas que circulavam então os visitantes.

O filme *Récits d'Ellis Island* (*Relatos de Ellis Island*, 1980), de Robert Bober, é dividido em dois segmentos, relativamente autônomos. A primeira parte, intitulada *Traces* (*Rastros*), centra-se numa exploração comentada do espaço de espera que a ilha constituiu, onde sempre pairava a ameaça do viajante ser refogado e mandado de volta para o porto de partida. A segunda parte é constituída basicamente de entrevistas com descendentes de emigrantes.

As observações a seguir são relativas à primeira parte. Irei abordar estratégias de gravação adotadas na exploração do espaço da referida ilha e do seu entorno, bem como associações estabelecidas pela montagem, entre os planos registrados no local e o comentário escrito por Perec, com vistas a discutir a singularidade da narrativa que o filme constrói no contexto histórico no qual foi produzido.

Nem lá, nem cá. Tal formulação parece expressar a pertinência central da abordagem de *Rastros*, a de poeticamente explorar o tênue limiar da passagem pela ilha de seres colocados em estado de espera. Os emigrantes ali arribados não estavam mais lá, nos seus países. “Tinham abandonado tudo para tentar viver, cá, na América”⁵. Encontravam-se *nem lá, nem cá*, afastados do campo de experiência dos seus territórios de origem e com um horizonte de expectativa, no porto de arribação, bem indefinido⁶.

Ilha das Lágrimas, tal foi a denominação dada, em todas as línguas, pelos expatriados, a partir do final do século XIX, a Ellis Island, a este lugar, por muitos anos umbral da cidade de Nova Iorque e da tão sonhada América. Em que medida, um pouco menos de um século depois, quando o filme foi produzido, constituía um *lugar de memória*?

Lembremos, inicialmente, que tal noção, fluida, polissêmica, foi cunhada pelo historiador francês Pierre Nora, para quem tais lugares, simples e ambíguos, são “imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração” (NORA, 1993, p. 21).

Há, segundo o autor, uma multiplicidade infinita dos lugares de memória, dentro da qual é possível estabelecer uma delimitação do seu campo, desde os lugares

⁵ As citações diretas são trechos da narração de Perec durante o filme, que são de tradução nossa.

⁶ O termo *emigrante* designa aqui os que chegavam então na ilha, na medida em que a passagem pelo circunscrito espaço que abrigava o centro de controle dos serviços federais de imigração não era garantia de admissão da pessoa nos Estados Unidos da América. Cabe ressaltar que no decorrer do filme o comentário escrito por Georges Perec aponta Ellis Island como o lugar no qual *potencialmente* o *emigrante* poderia tornar-se um *imigrante*.

mais naturais, oferecidos pela experiência concreta, como os cemitérios, os museus, até objetos simbólicos de memória, tais como festas, o calendário republicano (representação externa do tempo social); a bandeira tricolor da França (emblema nacional oferecido a todos), ou ainda, a noção de geração.

Se nos detivermos no aspecto material dos lugares, observa Nora (1993), podemos observar que eles se dispõem num vasto *dégradé*. Se pensarmos, por exemplo, nos lugares *topográficos*, enfatiza, podemos constatar que devem tudo a sua localização exata e a seu enraizamento no solo. Em alguns destes espaços, os homens podem vir a edificar conjuntos arquitetônicos, havendo então parcial coincidência entre lugar de memória *topográfico* e lugar de memória *arquitetônico*.

Pela sua própria localização num ambiente aquático de transição entre o Oceano Atlântico e a foz do rio Hudson, no porto de Nova Iorque, a ilha de Ellis Island constitui um lugar *topográfico*, e pelo fato da existência, no seu solo, de edificações construídas para recepção e controle dos grandes contingentes de pessoas em proveniência de outros continentes, também pode ser considerado um lugar *arquitetônico*.

Quando Bober e Perec aportam em Ellis Island, pela degradação existente no interior das edificações, tal lugar poderia ser também denominado como *honorífico*, se formos retomar o termo cunhado por Assmann (2011), para quem um *lugar honorífico* é um lugar que se notabiliza pela descontinuidade, onde uma determinada história não seguiu adiante, e se materializa em ruínas e objetos remanescentes, ou seja, em *algo* presente, que aponta, antes de tudo, para uma ausência.

Abertura

A temática da errância forçada e o fato de Perec e Bober serem descendentes de famílias de judeus de origem polonesa refugiados na França são elementos centrais na construção narrativa do filme. A questão da implicação pessoal dos dois com o universo que investigam encontra-se colocada nos primeiros segundos da abertura, quando ouvimos a primeira fala em voz *over* de Perec, repleta de perguntas: “Quando dizíamos que iríamos fazer um filme sobre Ellis Island [...] todo mundo perguntava [...] Em que medida aquilo nos concernia? [...] Nós, Robert Bober e Georges Perec. Será [...] necessário que as imagens a seguir respondam a estas duas perguntas e descrevam não apenas este lugar único, mas o caminho que nos levou até ele”⁷.

⁷ Reproduzimos aqui algumas das frases enunciadas nesta primeira fala. Tradução nossa, bem como dos outros trechos deste texto citados neste artigo.

A primeira imagem que, paralelamente a esta fala, aparece é a de Perec, visto de costa, ligeiramente em diagonal, folheando, silencioso, um álbum. Um rápido *zoom in* revela as imagens das páginas que ele vai contemplando. Graças à precisão da montagem, quando ouvimos a voz referir-se à necessidade de as imagens descreverem o caminho que *os levou até a ilha*, vemos uma foto que mostra a equipe do filme, em um barco, em volta da câmera. O plano em movimento seguinte mostra o que ela estava registrando: ondas do mar vistas de um barco em movimento. Só então o título, *Rastros*, aparece na tela.

Sabidamente, o desvendamento da posição biográfica dos autores só ocorre quarenta minutos depois. Cabe ressaltar o suspense criado pela forma interrogativa da colocação sobre o momento em que revelada será a implicação de quem fala com o universo que investiga.

A ênfase colocada na necessidade do desvendamento encontra correspondência com a observação de Nora segundo a qual, no mundo contemporâneo, o historiador emerge como novo personagem, “pronto a confessar, diferentemente de seus predecessores, a ligação estreita, íntima e pessoal que ele mantém com seu assunto. Ou melhor, pronto a proclamá-la” e de fazê-la “alavanca de sua compreensão” (NORA, 1993, p. 20).

Primeira aproximação

A aparição na tela da palavra *Rastros* marca o final da abertura e o início da primeira aproximação, pelo mar, do território da ilha. Na continuidade do *travelling* sobre as ondas aparece, de modo fugidio, a Estátua da Liberdade. O plano oferece um ponto de vista próximo ao que o espectador poderia ter se estivesse num navio transatlântico chegando nas proximidades de Ellis Island e da cidade de Nova Iorque.

A voz *over* inicia então uma enumeração dos milhões ou das centenas de milhares de emigrantes de cada nacionalidade que passaram pela ilha, longa enumeração também seguida pela enunciação de uma igualmente longa lista de nomes de navios que efetuavam então a travessia do Atlântico.

O uso extensivo das enumerações, o seu caráter repetitivo, encantatório e que guarda semelhança com práticas recorrentes em rituais fúnebres, visa, em última instância, sensorialmente expressar algo da magnitude da experiência humana ali vivenciada entre a última década do século XIX e as duas primeiras do século seguinte.

Quando a voz efetua breve apresentação da ilha, e são oferecidas informações sobre a criação no local do centro de controle onde os expatriados viviam intensas provações, o espectador já vê, desde o mar, o prédio central, tomando quase todo o espaço do quadro. Uma lenta panorâmica desvia nossa atenção e a dirige para uma

embarcação abandonada no cais. A câmera se detém na panorâmica, acompanhada de *zoom in*, detalhando aspectos da carcaça exterior do velho barco.

Repentinamente, no curso deste movimento surge, no gradil situado no convés, uma fotografia preta e branca ampliada de um casal com filhos, tirada no mesmo local, que imediatamente identificamos como sendo de emigrantes do período evocado pela voz *over*. De modo recorrente, subseqüentemente, serão colocadas nos diversos espaços do cenário da ilha explorados pela câmera, ampliações de fotografias como essas, registradas no local, em 1905, pelo fotógrafo norte-americano Lewis Hine⁸.

É notável o uso não naturalista das imagens de arquivo fotográficas. Ao colocá-las em evidência no cenário, Bober valoriza a sua qualidade enquanto fonte histórica, sem eludir que se trata de uma representação. O diretor opera reenquadramentos nas fotografias, focalizando a atenção do espectador e permitindo individualizar figuras humanas no quadro.

Se, por um lado, as fotos atestam a existência pretérita dos seres presentes na imagem, por outro, a colocação de ampliações preto e branco no cenário colorido, onde as cenas mostradas outrora foram registradas, sublinha a ausência destes seres no local, quando foi gravado o filme⁹.

No final do segmento inicial, a câmera encontra-se situada em um barco que se aproxima do seu ponto de chegada, onde a embarcação irá estacionar para permitir a saída dos passageiros e o seu iminente acesso à porta principal de entrada nas antigas edificações. A voz então pontua que os visitantes, descendentes de imigrantes, “voltam lá em busca de rastros. O que para os antepassados foi [...] lugar de provações e de incertezas, para [...] outros se transformou num lugar de suas memórias... onde se articula a relação que os une a sua história”.

Quando das gravações do filme, em 1978, apesar da classificação do prédio como monumento histórico, dois anos antes, o seu interior encontrava-se em boa parte em estado de ruína. Os recém admitidos visitantes só tinham acesso à parte das subdivisões do espaço ali circunscrito.

Em busca, naquela conjuntura histórica, de uma inscrição mais efetiva do conjunto do prédio e do seu entorno na memória coletiva, Bober e Perec, através do filme, fazem de si mesmos *homens-memória*, para retomar a expressão de Nora, que ressalta o papel da consciência individual na dinâmica do ressurgimento de uma memória coletiva:

⁸ Como lembra Burke, Lewis Hine estudou sociologia na Universidade de Colúmbia e denominava seu trabalho de *fotografia social*. Ver Burke (2017, p.37).

⁹ Sobre o uso das fotografias no filme, ver Delage e Guigueno (1997) e Tourneur (2009).

Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória. (NORA, 1993, p. 18)

No limiar da espera

Se até este momento, no qual a voz *over* se refere à busca dos visitantes, a sucessão dos planos corresponde a uma aproximação do entorno da ilha, reproduzindo o percurso efetuado no início do século pelos emigrantes, todos os planos subsequentes, afora os do segmento final do filme, foram registrados no espaço interno do prédio, favorecendo a emergência na percepção do espectador, de uma sensação de clausura e de aprisionamento.

Alternam-se, a partir de então, cenas de acompanhamento de uma visita a cômodos do prédio, visita dirigida por um guia que fornece informações factuais a um grupo de visitantes descendentes de imigrantes, e cenas na qual a câmera explora, através de longos planos em movimento, outros recantos, em ruínas, então inacessíveis aos visitantes.

O privilégio acordado, em muitos momentos do desenrolar da narrativa, a lenta e solitária deambulação da câmera nestes espaços fechados ao público guarda alguma correspondência com a decisão de Cícero, lembrada por Assmann (2011), de visitar Atenas quando a cidade estaria vazia, pois quanto menos gente haveria no local, mais se destacariam os vestígios do passado ali presentes.

A mesma autora sublinha que nos *espaços honoríficos*, ruínas e objetos remanescentes que por muito tempo existiram como monte de escombros despercebidos e com isso se tornaram invisíveis, repentinamente podem voltar a ser visíveis, caso recaia sobre eles um feixe de atenção, e se tornam elementos de narrativas e pontos de referência para uma memória cultural (ASSMAN, 2011).

Na circunstância histórica dentro da qual *Relatos de Ellis Island* foi produzida, tal é, em última instância, a função devoluta ao comentário em voz *over*: despertar a atenção sobre o passado, então em grande parte encoberto, da ilha, e buscar constituir, a partir dos enigmáticos vestígios encontrados (o cenário dos cômodos em ruínas) ou lá reinsertos (as fotografias), narrativas a respeito da passagem, outrora, pelo lugar, de seres humanos hoje desaparecidos.

Ao longo do filme, os planos nos quais ouvimos a voz *over* são muito mais constantes do que aqueles em que ouvimos e, frequentemente, vemos, o guia lembrando fatos e episódios dos tempos da grande circulação no local.

A alternância entre estes dois tipos de cenas se inicia com planos envolvendo o diálogo inicial do guia com o grupo de visitantes em dois espaços sucessivos: na entrada do prédio e na sala de recepção, de onde os emigrantes eram encaminhados até o temido exame médico. No percurso, o guia lembra que apenas os passageiros pobres eram submetidos à provação da estadia na ilha e evoca o período, na primeira década do século XX, em que ali transitavam mais de 10 mil pessoas por dia.

Em seguida, a câmera explora o cenário em ruínas de um cômodo, onde ainda figuram objetos sobreviventes de outrora. O espectador descobre, entremeando o movimento curvo de panorâmicas ou *travellings*, novas ampliações fotográficas colocadas no cenário, que mostram instantes fugidios do *estar ali* dos emigrantes. Nesta sequência, a voz *over* sublinha, à semelhança de passagens do comentário de *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*, 1956), de Alain Resnais, a dificuldade de evocar experiências limites do passado e a desencantada, porém persistente, tentativa dos autores de reencontrar o que ocorria então no cotidiano do lugar.

Insistentemente, a voz *over*, recorre a advérbios interrogativos, que suscitam dúvidas a respeito da capacidade das imagens bem como da linguagem verbal dar conta da experiência cotidiana vivida outrora no local:

Como descrever, como contar, como olhar? Debaixo da segura das estatísticas oficiais, do ronronar das anedotas tranquilizadoras mil vezes repetidas dos guias com chapéus de escoteiro, da disposição oficial destes objetos cotidianos transformados em objetos de museu, vestígios raros, coisas históricas, imagens preciosas, debaixo da tranquilidade factícia destas fotografias congeladas de uma vez por todas na evidência enganosa do seu preto e branco. Como reconhecer este lugar, restituir o que ele foi, como ler estes vestígios, como ir além, ir atrás, não parar no que nos é dado a ver, não ver apenas [...] o que, antecipadamente, sabíamos que veríamos? Como apreender o que não foi mostrado, o que não foi fotografado, arquivado, restaurado, colocado em cena, como reencontrar o que era plano, banal, cotidiano, o que era comum, acontecia todos os dias?

Enquanto Perec enuncia as primeiras perguntas, a câmera percorre, através de uma longa panorâmica, um cômodo, onde vemos, entre outras, malas abandonadas. Repentinamente, quando a voz alude aos *chapéus de escoteiros*, à *disposição oficial* dos objetos, e aos *vestígios raros*, a panorâmica desemboca numa foto, colocada no meio do cenário, de uma mãe com três filhos, ao lado de um amontoado de bagagens. Em seguida, logo após a referência à *evidência enganosa* das fotografias, a partir do momento em que é lançada a pergunta “Como reconhecer este lugar [...]?”,

lenta *zoom in* vai fechando o quadro sobre outra reprodução fotográfica, colocada em outro cômodo, vazio. Nesta nova imagem, vemos um homem fardado fixando um papel na roupa de uma senhora, acompanhada de sua família, ocorrência relacionada a evocação, pelo guia, numa cena anterior, de marcações produzidas na roupa de emigrantes por parte de funcionários dos serviços de controle da emigração na ilha, para sinalizar a existência de problemas de saúde em grupos familiares.

Cabe ressaltar que a associação estabelecida pela montagem aqui, entre os planos registrados *in loco* e o comentário escrito por Perec, visa problematizar o desafio que representa a interpretação dos rastros deixados por aqueles que por lá passaram.

Como diria Ricoeur (2010, p. 215), a passagem já não existe, mas o vestígio permanece, indica a passagem passada dos vivos, estimula a busca e orienta a investigação, que envolve atividades complexas “em cuja composição entram inferências de tipo causal aplicadas ao vestígio como marca deixada e atividades de interpretação ligadas ao caráter de significância do vestígio como coisa presente que vale por uma coisa passada”.

Para que o trabalho do pensamento e a atividade interpretativa possam se efetuar, sublinha Ricoeur, é necessário que o sujeito interpretante seja capaz de se transportar para vidas psíquicas alheias bem como de produzir uma figuração do mundo que falta em torno da ruína, do resto, da relíquia.

É a dificuldade deste trabalho de investigação, pensamento, interpretação e, em última instância, aqui, de produção de uma representação da passagem vivida pelos emigrantes na ilha que é, em última instância, focalizada neste momento do desenrolar da narrativa do filme, bem como no subsequente, quando o enunciador descreve precisamente, em sucessivas falas, permeadas de silêncios, o que os autores viram ao percorrer exaustivamente, no local, corredores, cômodos e salas (“a cada vez tentando imaginar o que ocorria nestes espaços” sublinha a voz do Perec), almejando tornar mais sensível, para o espectador, a singular experiência da lida com os vestígios encontrados.

É notável que no início desta nova fala, a montagem não busque ilustrar o que está sendo dito, mas, de modo mais sutil, apontar para fragmentos do processo de produção da representação que o conjunto do filme oferece, mostrando novas imagens do mesmo álbum cujas páginas vimos à mão do Perec virar nas primeiras imagens da abertura do filme. Entre outras imagens que no seu folhear a mão nos deixa entrever, encontra-se, por exemplo, uma foto do operador de câmera, sentado numa Dolly improvisada, enquanto registrava um *travelling* e uma foto em que vemos

uma emblemática ampliação fotográfica apoiada no tripé de uma câmera, localizada em um espaço ao ar livre da ilha¹⁰.

Em seguida, o enunciador descreve precisamente, em sucessivas falas, permeadas de silêncios, o que os autores viram nas suas deambulações no local, almejando tornar mais sensível, para o espectador, a singular experiência da lida com os vestígios encontrados.

Marcas da ausência, entre dois mundos

Ao acentuar o abismo existente entre a histórica experiência vivida e o que dela poderia ser representado no presente da enunciação, a voz *over* potencializa a força expressiva do percurso efetuado pela câmera que atravessa cômodos vazios e cenários em ruína, repletos, entretanto, de vestígios. A longa deambulação pelos ambientes vazios de rastros, e por aqueles saturados de restos, dota estes espaços de uma nova aura simbólica, suscetível de estimular a imaginação do espectador e o despertar de novos processos mnemônicos¹¹. Tal exploração sensorial do espaço efetivamente reforça o vínculo peculiar entre proximidade e distância que confere aura aos locais de recordação de cunho honorífico, nos quais se produz, segundo Assmann (2011, p. 360), “uma tecitura [sic] incomum de espaço e de tempo” que entretece presença e ausência, o presente sensorial e o passado histórico.

Por outro lado, as ampliações dos registros fotográficos efetuados no início do século XX, repentinamente entrevistadas, por ocasião de curvos movimentos de câmera, assemelham-se, pelos seus modos de incrustação naqueles cenários, a figura grega do espectro, mediadora entre o mundo dos vivos e dos mortos, que representa “o retorno do invisível no visível, e é ilusão de uma presença ansiada” (MATOS, 2015, p. 37). Efetivamente, lembra Olgária Matos, na mitologia grega, no reino dos mortos, dominado pelo deus Hades, existem almas das quais foram retirados os espíritos, decalques idênticos, porém sem consistência, dos corpos vivos, sopros que evaporam dos lábios dos mortos e visitam os sonhos dos vivos, almas errantes entre dois mundos, sem pertencer a nenhum.

Tal estratégia de encenação e de montagem destas ampliações potencializa não apenas a aura que o local de recordação detém, mas ainda a própria força

¹⁰ Nesta ampliação, que irá aparecer em um momento estratégico do final do filme, vemos três pessoas, fotografadas de costas, com o olhar dirigido para o horizonte, frente à visão, ao longe, da estátua da liberdade.

¹¹ Para Nora, mesmo um lugar de aparência puramente material, “só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica” (NORA, 1993, p. 21).

expressiva da imagem fotográfica, enquanto rastro singular da ausência, no presente, de seres outrora retratados quando se encontravam frente à câmera.

Há uma sequência, estrategicamente situada no meio da narrativa, que tematiza procedimentos típicos dos exames médicos a que eram submetidos os emigrantes. Aqui, mais do que em qualquer outro momento do filme, a câmera oferece de modo recorrente, em segundo plano, uma visão distante dos arranha-céus de Manhattan, através de frestas de janelas, portas e gradeados. Como se estas frágeis aberturas, dentro do quadro, para o continente constituíssem uma fugaz figuração do horizonte de expectativa dos emigrantes, ao chegar à ilha, último limiar antes da arribação na América. Horizonte verbalmente evocado, neste momento, pela voz do enunciador: “Era o Golden de ouro, a porta de ouro, era ali, bem pertinho, quase ao alcance da mão, a América mil vezes sonhada, a terra de liberdade onde os homens eram iguais, o país onde cada um teria finalmente a sua chance”.

A construção audiovisual da sequência busca, de modo sutil, tornar sensível o que pode ter representado a vivência da estadia nesta ilha para estes errantes navegantes de outrora, “expulsos de suas terras natais pela fome ou pela miséria, a opressão política, racial ou religiosa”, conforme aponta a voz *over*.

Pouco antes da voz, finalmente, voltar à pergunta colocada na abertura a respeito da implicação dos autores com a realidade histórica evocada, há um breve segmento em que o guia lembra diversas situações nas quais emigrantes foram refugados, apontando que aproximadamente 250 mil pessoas vivenciariam tal drama.

Em seguida, prossegue a exploração de espaços vazios e abandonados, enquanto a voz acentua o quanto a ilha durante vinte anos foi sistematicamente saqueada por revendedores de sucata que vinham buscar e levar nos seus barcos, ano após ano, materiais preciosos: cobre, zinco, chumbo, ferro, bronze.

O alcance de uma enunciação coletiva

É então que, progressivamente, se inicia a resposta à pergunta dos autores, enunciada na abertura do filme, que diferencia as *figuras do destino* de Perec e Bober¹². É, paradoxalmente, neste momento de singularização de suas experiências existenciais recíprocas, enquanto descendentes de judeus poloneses refugiados na França, que se adensa a narrativa, no momento quase final do seu desenrolar, e que o filme alcança construir uma enunciação coletiva.

¹² Perec, nesta etapa do desenrolar da narrativa, ao aludir, elipticamente, à condição de descendente de judeus poloneses refugiados na França, que compartilha com Bober, comenta: “O destino comum não tomou para cada um de nós a mesma figura”.

O iniciar verbal da resposta é paralelo a mais uma volta, na imagem, ao gesto de folhear o álbum de fotos, no qual prevalecem, neste momento, fotos de família. A voz *over* salienta que Ellis Island faz parte, para ambos, de uma *memória potencial*, de uma *autobiografia provável*.

No conjunto dos segmentos em que é tematizada esta *memória potencial*, que constitui o trecho mais longo do filme em que não aparecem cenas com o guia, prevalece uma lenta exploração de espaços frequentemente escuros, seja de cômodos repletos de escombros ou ruínas, seja de salas ou corredores vazios.

A sensação de confinamento espacial oferecida pelos planos que se sucedem é particularmente marcante na parte na qual Perec profere uma série de considerações sobre a sua condição de descendente de judeu polonês refugiado na França durante a Segunda Guerra, e aborda fraturas produzidas por esta condição na sua percepção do estar no mundo, experiência heterogênea à de Bober – como ele irá salientar, mais adiante. Nenhum movimento de câmera desemboca aqui em ampliações fotográficas que poderiam remeter a um fora de campo.

É marcante a iluminada e poética prosa desta passagem, uma das mais instigantes e enigmáticas que conheço, sobre históricas experiências de ser judeu. Tal reflexão se torna alavanca para a compreensão das experiências diferenciadas vividas no passado pelos emigrantes na antiga ilha.

É notável e inédito, em comentários em voz *over*, no cinema, o equilíbrio alcançado entre a firmeza assertiva da voz e as sutilezas do texto dito por um enunciador em busca constante, nas suas falas, da expressão verbal mais precisa das suas emoções e do seu pensamento. Como se, da aparente incerteza subjacente a enumeração de sinônimos poderiam surgir às reminiscentes palavras mais expressivas do seu sentimento singular de estar no mundo.

Desde, pelo menos, os anos 50 do século passado, surgiram, em documentários de cunho ensaístico, como os de Marker ou Varda, comentários em voz *over* que buscam expressar sentimentos, emoções e pensamentos relacionados, de um modo ou de outro, à experiência de vida do sujeito da enunciação. Mas estes textos não são redigidos e enunciados de modo a passar a impressão de que aquele que fala, quando fala, ainda não encontrou o melhor modo de expressar verbalmente o que sente ou pensa.

Enuncio a seguir fragmentos entrecortados de uma pequena parte deste segmento, no curso do qual, ressaltado, a sucessão das imagens produz a sensação de um estar encurralado, sem qualquer linha de fuga possível, imerso em ambientes quase sem frestas, onde sombra e escuridão predominam:

O que eu, Georges Perec, vim questionar aqui, é a errância, a dispersão, a diáspora. Ellis Island é para mim o lugar [...] do exílio, da ausência de lugar, o não lugar, o parte nenhuma. Neste sentido estas imagens me implicam, me concernem, me fascinam, me implicam, como se a busca da minha identidade passasse pela apropriação deste lugar de ferro velho onde funcionários exaustos batizavam americanos em série. O que para mim se encontra aqui não são indicadores, raízes, rastros, mas, pelo contrário, algo informe no limite do dizível, que posso nomear vedação, brecha ou corte e que para mim é muito intimamente e confusamente ligado ao próprio fato de ser judeu [...] ser judeu, evidência medíocre que não me liga a nada, silêncio, ausência, questionamento, flutuação, inquietude, certeza inquieta, atrás da qual se perfila uma outra certeza, abstrata, pesada, insuportável, a de ter sido designado como judeu e porquê judeu vítima, e estar vivo apenas por um acaso ou um exílio.

Há muitas lacunas biográficas na profusa, porém elíptica prosa da narração. Nada é dito ao espectador, no decorrer do filme, a respeito da morte do pai do Perec no início da Segunda Guerra Mundial em combate contra os nazistas. Tão pouco é feita referência à deportação e à morte da sua mãe, em 1943, em Auschwitz, quando ele tinha então apenas 6 anos. Nem mesmo a condição de refugiados poloneses na França é evocada.

A voz *over*, entretanto, enfatiza que no leque “quase ilimitado” dos lugares onde ele, Perec, poderia ter nascido, apenas “uma só coisa [...] era precisamente proibida: a de nascer no país dos meus ancestrais, em Lubartów ou em Varsóvia¹³” e “de lá crescer na continuidade de uma tradição, de uma língua, de uma comunidade”. Por isso, acrescenta que, de algum modo, é “estrangeiro” em relação a algo de si mesmo, é “diferente”, não “dos outros”, mas dos seus.

Entendemos que sua condição de desterrado, e, em última instância, de sobrevivente do holocausto, o tornou mais sensível, assim como Bober, à experiência histórica vivenciada pelos expatriados em Ellis Island, um lugar que “pertence a todos aqueles que a intolerância e a miséria expulsaram e ainda expulsam ainda da terra onde cresceram”.

Assim que este lastro territorial de pertencimento é apontado, referência é feita à errância, pelas águas, no momento em que o filme estava sendo produzido, dos *boat people*, termo que designou os refugiados que saíram do Vietnã, de barco e de navio, após a Guerra do Vietnã, especialmente em 1978 e 1979. A travessia das

¹³ Cidades da Polônia.

águas é um ponto em comum entre tais deslocamentos contemporâneos ao presente da enunciação e ao passado até então evocado.

Em seguida, a voz indaga: por que nesta hora, em que “os *boat people* continuam a ir de ilha em ilha, em busca de refúgios cada vez mais improváveis, contar uma vez mais” estas histórias antigas envolvendo Ellis Island? A resposta dada é a certeza de fazer ecoar “duas palavras que se encontraram no próprio coração desta longa aventura, estas duas palavras moles, irreparáveis, instáveis e fugidias, que mexem sem cessar a sua tremida luz e que se chamam a errância e a esperança”.

É notável como a associação estabelecida pela montagem entre a prosa encantatória do texto e a longa deambulação da câmara em cômodos vazios contribui para reforçar a dimensão mítica que a narrativa acaba adquirindo ao evocar o que podemos denominar, como sugere HUGLO (2004, p. 12-13), “lugares comuns dos mitos”, tais como a travessia das águas ou a busca pela terra prometida dos emigrantes.

No caso específico da alusão verbal feita pelo narrador aos múltiplos pequenos grupos de refugiados oriundos do Vietnã, errando em pequenas embarcações, no mar, em busca de uma terra onde aportar, historicamente denominados pela alcunha de *boat people*, a remissão mítica é ainda mais forte. Como nos lembra Olgária Matos (2015, p. 29), o mar é, para os gregos, a figuração maior do exílio e de errância, já que “a vastidão do mar e a expansão sem limites de suas águas são medonhas, porque ele é o lote dos mortos sem sepultura”.

Do olho no horizonte aos pés no chão

No curso da maior parte de *Rastros*, ênfase é poeticamente dada à profunda imbricação entre errância e esperança, e subsequentemente ao horizonte de expectativa do *emigrante* anterior ao momento da sua transformação em *imigrante*, que a possibilidade de sair da ilha, em direção a Manhattan, na narrativa deste filme, significa.

No movimento final da narrativa, que se inaugura com a fala que acabamos de reproduzir parcialmente acima, pela primeira vez desde o final do segmento da abertura do filme, a câmera sai do interior das edificações e se defronta com o entorno da ilha.

Destaca-se aqui a visão da monumental Estátua da Liberdade, incrustada numa ilha localizada logo antes de Ellis Island, no percurso de entrada do porto de Nova Iorque, e perto da qual, subsequentemente, os navios oriundos de outros continentes tinham de passar¹⁴.

¹⁴ Se contarmos com o pedestal, a Estátua da Liberdade mede mais de 90 m de altura. Cabe lembrar que para Nora lugares monumentais, “estátuas ou monumentos aos mortos, conservam o seu significado em sua existência intrínseca; mesmo se a sua localização está longe de ser indiferente, uma outra encontraria sua justificação sem alterar a deles” (NORA, 1993, p. 26).

Como se sabe, a estátua segura uma tocha na sua mão esquerda, e sob os seus pés, encontra-se uma corrente quebrada. Foi concebida para simbolizar, no lugar onde foi erguida, não apenas a liberdade, mas ainda o espírito de acolhida dos expatriados no novo mundo, sintetizado no célebre soneto de Emma Lazarus, gravado em bronze no pedestal do monumento.

É notável, em diversos momentos do segmento final, o poético e sutil contraponto criado pela montagem entre imagem e texto, com vistas a sugerir o não cumprimento da promessa iluminista que, em última instância, a Estátua da Liberdade era pressuposta a encarnar.

No início do segmento, um plano nos mostra uma ampliação fotográfica, representando uma criança no pontão de um navio, ladeada de dois adultos, apontando com seu dedo para o horizonte, onde vemos ao longe, a Estátua. Tal ampliação foi colocada, para ser filmada, num cenário em tudo parecido ao lugar onde a foto original foi registrada e constitui, ao seu modo, uma nova figuração, mais literal, do horizonte de espera dos expatriados.

Lentamente, uma panorâmica ascendente nos faz passar da borda superior da imagem, preta e branca, onde as ondas aparecem em suspenso, para as ondas em movimento, de tonalidade esverdeada, revelando no final, ao longe, a Estátua da Liberdade.

No curso deste movimento, após brevemente evocar um trecho do romance inacabado de Kafka, *O desaparecido ou Amerika*, no qual o herói acredita ver no braço da estátua uma espada, a voz over salienta:

Ser imigrante talvez seja muito precisamente isso: ver uma espada lá onde o escultor acreditou, com toda boa fé, ter colocado uma lâmpada e não estar de todo enganado. Sobre a base da estátua da Liberdade, foram gravados os versos célebres de Emma Lazarus: “Dai-me os fatigados, aqueles que são pobres, as massas sedentas de ar puro, os refugos miseráveis das nossas terras super povoadas, enviam-me os sem pátria, arrastados pela tempestade. Levanto a minha lâmpada perto da porta dourada”.

Antes do final da enunciação do trecho do soneto de Emma Lazarus, após a conclusão do movimento ascendente da câmera que permitiu revelar no horizonte uma visão oblíqua da Estátua da Liberdade, inicia-se, na continuidade do plano, outra panorâmica, lateral.

A câmera se distancia lentamente do cenário anterior, focaliza as ondas presentes no ambiente aquático circunvizinho, e chega, sem corte, a uma nova

ampliação fotográfica. Esta última, também inserida no cenário, representa o rosto de uma mulher vista de perfil, com o olhar, que sugere uma espera, dirigido para o alto, para o extra-campo, numa direção que parece ser a da estátua. Contrariando o sentimento esperançoso que a imagem parece conotar, a voz *over* faz referência às leis promulgadas para conter e restringir os fluxos.

A partir deste momento, todas as intervenções do enunciador salientam as dificuldades encontradas pelos que tinham conseguido entrar na América. Através de novas sucessivas disjunções entre o que as imagens sugerem e o que as menções verbais apontam, no derradeiro segmento de *Rastros* é elipticamente trabalhado o confronto entre o horizonte inicial de espera dos *emigrantes*, estimulado pelas representações produzidas sobre a dourada terra acolhida, e o duro desenrolar subsequente de suas trajetórias, enquanto *imigrantes*, na história dos Estados Unidos da América.

Na última ampliação fotográfica, que surge no filme, vemos, novamente pelas costas, um grupo familiar acompanhado de suas bagagens, reunido em torno de uma figura que aponta para um horizonte situado ao longe, em um ambiente aquático.

Logo após, no último plano, a câmera situada em um navio em movimento, lentamente se aproxima, pela primeira vez no decorrer da narrativa, dos altos prédios da cidade, enquanto o enunciador, na sua última intervenção, salienta o quanto, contrariamente as expectativas criadas, os imigrantes tiveram que se amontoar em casebres e trabalhar duro, de pés no chão, para pavimentar ruas:

cavar tuneis e canalizações, construir estradas, pontes, grandes barragens, vias férreas, desbravar florestas, explorar minas e carreiras, fabricar automóveis e charutos, as carabinas e os paletós, os sapatos, os chicletes, o *corned beef*, para construir arranha-céus ainda mais altos do que aqueles que eles tinha descoberto ao chegar

Considerações finais

Como aludido no início deste artigo, *Relatos de Ellis Island* foi produzido em um momento no qual as edificações do antigo centro de controle dos serviços federais de imigração norte-americanos se encontravam em estado de grande degradação, dez anos antes da transformação do lugar em um *Museu da Imigração*, em 1990.

Durante o desenrolar do filme, o espectador acompanha a deambulação da câmera, no interior destas edificações, em cenários em ruínas, no seio dos quais, episodicamente, surgem vestígios materiais, ou em outras palavras, *restos*.

Se formos considerar, em primeira instância, a dimensão material, imediatamente oferecida à experiência sensível, os referidos restos configuram, em um nível mais elementar, um espaço onde uma memória pode potencialmente vir a trabalhar. A singularidade deste labor mnemônico potencial, num segundo nível, está intrinsecamente relacionada à localização dos vestígios, no circunscrito território de uma ilha, situada no limiar entre o oceano atlântico, por onde podiam aportar viajantes oriundos do velho mundo, e o continente norte-americano. Num terceiro nível, o virtual trabalho da memória vincula-se à remanescência das edificações de retenção e de controle de fluxos de pessoas em final de percursos transatlânticos, neste diminuto território de arribação.

Lugar de memória *topográfico* e *arquitetônico*, segundo a classificação sugerida pelo Pierre Nora, Ellis Island podia também, quando foi visitada por Bober e Percec, ser considerado, segundo a tipologia, complementar, de Assmann, um lugar de memória *honorífico*, notabilizado pela descontinuidade, e materializado em ruínas e objetos remanescentes, que apontam, antes de tudo, para uma ausência.

Naquele momento histórico, no final dos anos 70 do século passado, em uma decisão solitária, a consciência individual dos realizadores decidiu se encarregar de uma memória que parecia então não se encontrar em lugar nenhum. Decidiram fazer de si mesmos *homens-memória*, para investir Ellis Island *de uma aura simbólica*, almejando instituir a ilha como lugar de memória e de pertencimento para todos aqueles que a intolerância e a miséria expulsaram e ainda expulsam da terra onde cresceram.

Iniciativas relacionadas ao centenário da Estátua da Liberdade (1986) deram impulso à ideia de restaurar os prédios de Ellis Island para a criação do *Museu da Imigração*, cuja vocação é de instituir, naquele espaço, um lugar de memória *monumental*, bem diferente daquele que o filme aqui discutido buscava constituir.

Efetivamente, os idealizadores do *Ellis Island National Museum of Immigration* almejaram impulsionar uma memória *gloriosa* da imigração para os EUA. Apesar de centrada na comemoração da chegada e da integração bem sucedida dos emigrantes europeus, a estratégia museológica subjacente ao projeto ambiciona produzir uma representação global da saga de todos os imigrantes nos EUA. A visada, integradora, celebra o *melting pot* e a capacidade da sociedade norte-americana de assimilar os imigrantes, independentemente de suas origens¹⁵.

¹⁵ RIBERT (2011) diferencia três tipos básicos de memórias das imigrações: *gloriosas, feridas e caladas* ou *estigmatizadas*.

Ao cabo do desenrolar da sua narrativa, *Rastros*, contrariamente, como vimos, enfatiza o hiato existente entre o horizonte de expectativa dos emigrantes que em Ellis Island aportaram e o campo histórico de suas experiências.

Referências

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.

BURKE, P. *Testemunha ocular: o uso das imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.

DELAGE, C.; GUIGUENO, V. “Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer”. *Études Photographiques*, [s. l.], n. 3, p. 1-11, 1997.

GREEN, N. L. “L’île de M.Ellis, du dépôt de munitions au lieu de mémoire”. *Hommes et Migrations*, [s. l.], n. 1247, p. 40-47, 2004.

HUGLO, M. P. “Mémoires de la disparition: Récits d’Ellis Island”, *Protée*, v. 32, n. 1, p. 7-14, 2004.

MATOS, O. C. F. “Exílios: a metafísica da saudade”. In: AGUILERA, Y (org.). *Imagem e exílio: cinema e arte na América latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015. p. 23-37.

NORA, P. “Présentation”. In: NORA, P. *Les lieux de mémoire I*. Paris: Gallimard, 1984a, p. VII-XIII.

NORA, P. “Entre mémoire et histoire: La problématique des lieux”, In: NORA, P. *Les lieux de mémoire I*. Paris: Gallimard, 1984b. p. XVII-XLII.

NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PEREC, G. *Récits d’Ellis Island*. Paris: P.O.L., 1995.

RIBERT, É. “Formes, supports et usages des mémoires des migrations: mémoires glorieuses, douloureuses, tues”. *Migrations Société*, v. 23, n. 137, p. 59-77, 2011.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa 3: o tempo narrado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TOURNEUR, C. “Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire Récits d’Ellis Island, de Georges Perec et Robert Bober”. *Conserveries mémorielles*, n. 6, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/39bEj81>. Acesso em: 6 fev. 2020.

VIDAL, L.; MUSSET, A. *Les territoires de l'attente*: migrations et mobilités dans les Amériques (XIXe-XXe siècle). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2S3X6MY>. Acesso em: 21 nov. 2018.

Referências audiovisuais

RÉCITS d'Ellis Island: Traces. Robert Bober. Roteiro: Georges Perec. França, 1980.

submetido em: 29 jun. 2018 | aprovado em: 4 nov. 2019



Câncer como Manifestação Ambiental¹ *Câncer as Environmental Manifestation*



Theo Costa Duarte²

¹ A escrita deste artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2018/22965-1.

² Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes (USP) e Mestre em Comunicação pela UFF (2012) com pesquisas sobre as relações entre cinema experimental e artes visuais no cinema brasileiro e norte-americano. Foi programador do Cine Humberto Mauro (Belo Horizonte, 2010-2011) e cocurador das mostras *Cinema Estrutural* (Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2015) e *Visões da Vanguarda* (CCBB, São Paulo, 2016), dentre outras. Contato: theocostaduarte@gmail.com

Resumo: Este artigo visa analisar e discutir algumas sequências de *Câncer* (1968), de Glauber Rocha, aproximando-as com conceitos e proposições de Hélio Oiticica e Rogério Duarte do mesmo período de produção do filme em que também atuaram, notadamente com a Manifestação Ambiental *Apocalipopótese*. Observa-se nessa aproximação uma confluência de interesses na criação de tênues estruturas processuais lúdicas nas quais o acaso, a participação coletiva e a improvisação dos participantes têm papel preponderante.

Palavras chave: *Câncer*; Glauber Rocha; Hélio Oiticica; *Apocalipopótese*; cinema experimental.

Abstract: This article aims to analyze and discuss some sequences of *Cancer* (1968), by Glauber Rocha, approaching them with concepts and propositions by Hélio Oiticica and Rogério Duarte from the same period of the movie shooting, in which they also performed, notably with the Environmental Manifestation *Apocalipopótese*. We observe in this approach a confluence of interests in the creation of tenuous procedural structures in which chance, collective participation and improvisation of the participants play a preponderant role.

Keywords: *Câncer*; Glauber Rocha; Hélio Oiticica; *Apocalipopótese*; experimental cinema.

Na virada dos anos 1960 para os 1970 se deram as tentativas mais consequentes dos cineastas modernos brasileiros de aproximação com conceitos, formas e proposições provenientes da vanguarda das artes visuais. Hélio Oiticica, interessado então em absorver, em sua prática artística, elementos do cinema experimental, seria o principal interlocutor desses cineastas, tendo participação direta e indireta nos longas-metragens experimentais *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha, *Mangue Banguê* (1971), de Neville D’Almeida e *Lágrima-Pantera, a míssil* (1972), de Júlio Bressane.³

Câncer foi o único desses filmes realizado antes do AI-5, em um período ainda de intensas colaborações, convergências, contatos e experiências coletivas das diversas frentes artísticas brasileiras, no que ficou conhecido como tropicalismo ou *Tropicália* (cf. BASUALDO, 2007; COELHO, 2010; FAVARETTO, 1996; XAVIER, 2012). Nesse contexto de transformação e reorientação das expressões artísticas na busca de um processo cultural autônomo e moderno, Glauber retomava em *Câncer* o diálogo com as neovanguardas contemporâneas do cinema (o *underground*) e das artes visuais (como aquele promovido anteriormente com o neoconcretismo em seu *Pátio* (1959).

Filmado em quatro dias de agosto de 1968, *Câncer* só pode ser realizado em razão do atraso das filmagens de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*⁴. Devido a problemas burocráticos, as latas de negativo do filme ficaram presas na alfândega e, assim, Glauber Rocha teve de ficar um mês “sem fazer nada” (ROCHA, 2004, p. 219) no Rio de Janeiro antes de viajar com a equipe para filmar sua obra mais reconhecida no exterior. Deste modo, chamou alguns atores que participariam de *Dragão da Maldade...* (Hugo Carvana, Odete Lara e Antônio Pitanga), alguns amigos da produtora Mapa Filmes, como o produtor Zelito Viana, o cineasta Eduardo Coutinho e o fotógrafo José Medeiros, assim como todos aqueles que “passassem desavisados” pela produtora para serem atores no filme (VIANA apud PAULA, 2010, p. 116). O montador e fotógrafo Luiz Carlos Saldanha, além de contribuir com o empréstimo da câmera *Éclair* para a filmagem, fez a

³ Discuto em profundidade esses filmes e a interlocução de Oiticica com seus autores (cf. DUARTE, 2017; 2019).

⁴ As informações que tomamos como mais confiáveis sobre o período de filmagem são as dadas pelo próprio diretor na apresentação do filme. Em entrevista à revista *Cahiers du Cinema* (ROCHA, 2004, p. 219), realizada em 1969, Glauber informa que o filme teria sido realizado em três dias. Em carta a Jairo Ferreira (2000, p. 142), Glauber afirma ter realizado o filme em maio ou junho de 1968. Já em entrevista ao jornal *Movimento* (apud Lobo, p. 176), afirmaria ter filmado *Câncer* em julho deste mesmo ano. O filme também foi denominado pelo autor na época de sua filmagem como *Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante*.

fotografia e operação da câmera assim como um pequeno papel como amante hippie da personagem de Odete Lara. Os artistas plásticos Rogério Duarte e Hélio Oiticica, junto a alguns sambistas e passistas do morro da Mangueira próximos deste último completavam o elenco da experiência cinematográfica.

Filmado inteiramente no formato 16 mm, em preto e branco, *Câncer*, segundo seu diretor, não foi realizado para ser exibido em circuito comercial (ROCHA, 2004, p. 179). Seria um filme intencionalmente menor, *underground* (ROCHA, 2004, p. 180). Uma produção artesanal – assumida em sua precariedade – deliberadamente alheia aos esquemas convencionais do mercado e de distribuição, *Câncer* pode ser realizado com inteira liberdade e rara ousadia em termos formais e técnicos.

Glauber tinha também algumas motivações precisas. Primeiro, gostaria de experimentar a captação em som direto em um filme de ficção antes de fazer o mesmo em *Dragão da Maldade...* (ROCHA, 2004, p. 214). Isto o permitia libertar-se “do roteiro escrito, do diálogo predeterminado”. Como se poderia esperar de uma primeira experiência, a captação não saiu a contento do diretor. Em razão de um desajuste entre a velocidade da câmera e da rotação do gravador Nagra (ROCHA, 2004, p. 219), a sincronização do som com a imagem foi afetada. Este problema técnico foi, possivelmente, uma das razões para a demora da montagem do filme (VIANA apud PAULA, 2010, p. 117). Apenas em 1971, após tentativas de sincronização na Itália e na Inglaterra, o técnico Raul García conseguiu realizar o feito no estúdio de som do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (Icaic)⁵. No entanto, apesar de sincrônico com as imagens, o som direto ficou em uma velocidade bem mais lenta que a natural, deixando os personagens com uma voz gutural. Segundo o próprio Raul García, Glauber teria aprovado entusiasticamente a operação.

Outra motivação para a realização de *Câncer* seria de ordem técnico-estética. “O que estava buscando era fazer uma experiência de técnica, do problema da resistência de duração do plano cinematográfico. Nele se vê como a técnica intervém no processo cinematográfico.” (ROCHA, 2004, p. 180). Assim, sabendo que a câmera de 16 mm que utilizava tinha um chassi que suportava até cerca de 12 minutos de gravação, resolveu fazer com que cada tomada do filme durasse esse tempo. A ideia,

⁵ Até a tentativa de Garcia, os demais técnicos acreditavam tratar-se de um problema da gravação de som, já que a imagem estaria bem disposta, sem superposição ou subexposição. Segundo ele, o desajuste teria ocorrido em razão da gravação das imagens ter sido realizada em uma velocidade anormal, diferente dos tradicionais 24 quadros por segundo. Agradeço a Bruno Vasconcelos por ceder esclarecedora entrevista com Raúl Garcia realizada no Icaic, em Cuba, no ano de 2002, junto a Eryk Rocha e Miguel Vassy.

segundo o autor, era a de “estudar a quase eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica constante dentro da mesma tomada”⁶ (ROCHA, 2004, p. 180). Seria uma forma de aproximar seu cinema do teatro moderno e de certos cinemas de vanguarda. Glauber gostaria, assim como o cineasta francês Jean-Marie Straub e o cinema *underground* americano (ROCHA, 2004, p. 181), de experimentar o uso dos planos-sequências em novos sentidos, para além do uso que o fazia os cineastas tradicionais como Hitchcock.

Filmou, assim, longos planos em que atores profissionais improvisam junto a não profissionais e figurantes em casas e ruas do Rio de Janeiro. Sem roteiro ou um enredo prévio (ROCHA, 2004, p. 180), os atores, interpretando marginais, tinham de se virar a partir de situações sugeridas por Glauber em torno do tema da violência, “seja psicológica, sexual ou racial” (ROCHA, 2004, p. 181).

Como melhor discute Coelho (2010, p. 56-61), é em relação aos temas da violência transformadora e da marginalidade urbana como agente dessa transformação que *Câncer* mais se aproxima do universo de Oiticica. Como afirma, “a disposição de encarar (e encarnar) o tema da violência como material gerador de questionamentos e intervenções estéticas cria a convergência necessária para a parceria entre os dois e para a realização do filme.” (2010, p. 59).

No entanto, o que nos parece mais fundamental na confluência de interesses e práticas dos dois artistas – e que nos levou a discutir essa relação pouco explorada neste “filme-encontro” – está nos modos de experimentação formal que empreendem neste período, criando estruturas processuais lúdicas nas quais o acaso, a participação coletiva e a improvisação têm papel preponderante. Criaram, em um mesmo momento, estruturas abertas e não calculadas que se conjugavam inevitavelmente a uma vontade de trazer algo da espessura e densidade do momento vivido – a “experiência da violência e da agitação política característica de 1968” (XAVIER, 1993).

Para melhor compreender essa confluência de interesses em *Câncer*, torna-se necessário, antes da análise de algumas das sequências do filme, discutir as experiências de Oiticica no período que imediatamente antecedeu as filmagens, em 1967 e 1968.

⁶ Na montagem final não restou sequer um plano com esta duração, tendo o maior deles 9 minutos. Porém, os vários e longos planos-sequência do filme indicam tentativas de se valer de sua duração para os propósitos indicados.

Manifestações Ambientais e Objeto

Oiticica prosseguia, então, em uma transformação contínua dos meios e da concepção artística, o que se traduzia em seu trabalho pela superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura) em prol da criação de “novas ordens estruturais” ou objetos, até o que denominava como “manifestações ambientais”.

As *Manifestações Ambientais* aprofundam o desejo do artista de estender o seu programa ambiental à experiência cotidiana, fora dos esquemas do sistema da arte. Oiticica passa a situar as suas operações artísticas nas ruas, morros e parques, em recusa ao espaço segregado dos museus e das galerias assim como ao comércio da arte criado nestes espaços. Pensa o artista que, nos espaços públicos, os possíveis participantes se aproximariam com maior disponibilidade e menos constrangimentos. E que a experiência surgida não poderia deste modo ser exposta ou consumida como em uma galeria. Seria este um dos caminhos para promover a ligação pretendida entre a experiência criativa transgressora, a coletividade e a comunhão com o ambiente.

A relação com a coletividade se intensifica em suas manifestações no período-chave dos anos de 1967 e 1968. Neste momento, em que se situam as *Manifestações Ambientais Parangolé Coletivo* (maio de 1967) e *Apocalipopótese* (agosto de 1968), Oiticica buscou efetivar o seu projeto de criação/participação coletiva abrindo totalmente as proposições vivenciais: as estruturas que informavam a efetivação das proposições se diluem, fazendo aumentar a atuação dos participantes e igualando-as em condições aos propositores. Os atos de participação e vivência se tornam ainda mais primordiais, se sobrepondo às estruturas sensoriais e significantes. “O que era ‘aberto’ se torna ‘supraberto’, [e] a preocupação estrutural se dissolve no ‘desinteresse das estruturas’ que se tornam receptáculos abertos às significações” (OITICICA, 1986, p. 114). O artista mudaria, assim, de papel, de um criador individual de obras para um criador de condições experimentais para a coletividade. Prescindiria muitas vezes dos objetos e obras palpáveis, tendo assim de criar “proposições, promoções e medidas [...] para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas” (OITICICA, 1986, p. 98). A obra seria a própria vivência do espectador. Essas proposições fariam apelo a todos os sentidos, objetivando experiências imersivas, análogas a dos estados alucinógenos. Promoveria, assim, exercícios criativos que ambicionavam dilatar as “capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao

cotidiano” (OITICICA, 1986, p. 104). Com a abertura das proposições, visava que os espectadores encontrassem em si mesmos, “pela disponibilidade, pelo improviso” (OITICICA, 1986, p. 102), uma maior consciência e liberdade oprimidas pelo condicionamento social.

É assim que Oiticica, a partir de reflexões do também artista e designer Rogério Duarte, cria um novo conceito para interpretar sua poética. O *Probjeto* seria um dos modos de manifestação de suas proposições-vivências, designando o processo de surgimento de objetos que assim se manifestam no momento da própria participação sem que, para isso, sejam formuladas como obras nem como sinais para ação no ambiente, mas como tênues estruturas incentivadoras de vivências. Como exemplo, pode-se citar as *bóvides-camas*, criadas a partir de 1967 pelo artista, que consistiam em uma caixa de madeira coberta por um cortinado de anagem dentro da qual o participante era solicitado a entrar, deitar-se e ficar o tempo que quisesse. O que interessaria aí não seria o objeto cama como obra ou nem mesmo como estrutura a condicionar o sentido de uma vivência, mas como uma “estrutura germinativa” (OITICICA, 2011, p. 120) que catalisaria as vivências que ocorreriam a partir de si. Assim, operavam de acordo com o contexto e a participação de cada um, desenvolvendo-se organicamente em relação às subjetividades que encontrariam nesses *probjetos*, razões para se manifestar. Não encontramos nestes uma “visão” do artista que propõe o objeto para o comportamento, mas uma tentativa de que o participante, com elementos de sua subjetividade, criasse e experienciasse algo na descoberta e encontro do *probjeto*. A participação deste, que faria crescer a estrutura germinativa, seria a própria criação.

A situação em que fosse proposto o *probjeto*, a hora, o dia, as circunstâncias gerais que envolveriam o instante de seu aparecimento poderiam ter tanta (ou mais) importância para a vivência criadora do participante do que o próprio *probjeto*. Este objeto poderia, enfim, ser destituído inclusive de sua própria materialidade, sendo ainda considerado como um *probjeto* se constituísse, de algum modo, como estrutura germinativa de vivências. O *probjeto* não existiria

como obra estabelecida “a priori”, ele é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o objeto, a obra tão provalada outrora. [...] É a manifestação pura – a luz do sol que neste momento me banha é o objeto, no espaço e no tempo, no instante – objeto do instante, que existe à medida em que é experimentado e não pode ser repetido. (OITICICA, 1969, p. 28)

Esses *probjetos* se desenvolveriam, necessariamente, em lugares abertos ou em espaços para a vivência preparados pelo artista, denominados “receptáculos”

(como cabines, tendas, camas e “ninhos”). De acordo com a atitude implícita em seu projeto artístico e explícita a partir de suas *Manifestações Ambientais* de criar amplas condições práticas de participação criativa, Oiticica iria pensar a efetividade destas em “grupos abertos” (2011, p. 111). Isto significava promover um contato direto entre pessoas afins, predispostas a vivenciarem a proposição apresentada pelo artista. Cada comportamento individual determinaria uma relação com o coletivo e com o proposto pelo artista, de modo aberto. Como já dito, a interferência do imponderável e da vivência criativa compartilhada dos participantes no momento teria aí maior força do que a estrutura da proposição-vivência.

A abertura de suas proposições à participação coletiva e ao imponderável se informava, segundo o artista, pelas marchas de protesto que marcaram o ano de 1968, notadamente a Marcha dos Cem Mil, que deixou forte impressão em Oiticica⁷. Mesmo com certa coesão obrigatória de propósitos, que seus *projbetos* não definiam, as marchas de resistência política admitiam, em sua proposta, uma abertura ao imponderável e à participação relacional coletiva. Flora Süssekind aponta, a partir daí, para a ideia de “momento” provinda das manifestações que se relacionavam às últimas proposições vivenciais do artista. Segundo ela, “em meio a um complexo de vivências e ações simultâneas, parecia materializar-se o efeito do tempo, intensificar-se a experiência mesma do presente.” (2007, p. 50).

Rogério Duarte e a *Apocalipopótese*

A *Apocalipopótese*, *Manifestação Ambiental* ocorrida em 4 de agosto de 1968, se imantava, segundo o crítico Frederico Morais, do clima “ao mesmo tempo alegre e tenso, de comunhão e violência” (1975, p. 99) que se intensifica neste ano chave no Brasil e no mundo⁸. O nome da *Manifestação* nada significava segundo seus proponentes Oiticica e Rogério Duarte, mas pode-se apontar para os significados provenientes das combinações das palavras *Apocalipse*, *Apoteose* e *Hipótese*. Depreendemos, assim, certo sentido de experiência com os signos do êxtase e do clima de crescente repressão e de escalada de violência no momento histórico brasileiro.

Reunindo proposições de diversos artistas, a *Apocalipopótese* colocava em prática os desenvolvimentos da poética de Oiticica refletidas no conceito de

⁷ Realizada no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968, a Marcha do Cem Mil foi a maior e principal manifestação popular de protesto contra a ditadura civil-militar.

⁸ Dedicada ao diretor e dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, a manifestação ambiental foi organizada pelo crítico Frederico Morais com o financiamento e promoção do *Diário de Notícias*.

projeto, sendo considerada pelo artista como a sua primeira manifestação projetal. Ela consistiu em uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos no pavilhão japonês do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nas quais público e artistas interagiam livremente. Foi registrada no curta metragem de Raymundo Amado *Apocalipopótese – Guerra & Paz* (1968).

Lygia Pape apresentou nela seus *Ovos*, os quais teriam, segundo Oiticica, dado origem à ideia de *projeto* e *Apocalipopótese* (formuladas, como indicado, em conjunto com Rogério Duarte em maio de 1968)⁹. Consistiam em três cubos de estrutura de madeira cobertos por uma superfície de plástico colorido por onde o participante poderia romper e então entrar, ficar e “nascer” livremente, segundo a acepção *a posteriori* de *projeto*. Segundo Oiticica, estes seriam “um convite à participação direta corporal, onde o gesto improvisado é mostrado como um convite à dança, ou ao gesto, à expressividade corporal individual” (1968, *s/p*).

Antonio Manuel colocou em jogo suas *Umas Quentes*, para serem abertas a machadadas. Estas consistiam em caixas de madeira lacradas que guardavam textos e panfletos referentes à ditadura e à guerrilha urbana junto a imagens de violência tiradas de jornais, “documento trágico do sofrer anônimo na opressão” (OITICICA, 1986, p. 128). Pedro Geraldo Escosteguy mostrou alguns de seus poemas-objetos e o próprio Oiticica algumas capas velhas e novas dos seus *Parangolés*, vestidos por passistas da Mangueira, Portela, Vila Isabel, Salgueiro e por mais alguns artistas amigos como Torquato Neto. Estas últimas capas-*parangolés*, com imagens e texto altamente provocativos, eram, como afirma Frederico Morais (1975, p. 98), “uma espécie de bandeira-corpo”.

⁹ Conhecendo Hélio Oiticica em abril deste ano, Rogério Duarte morou em sua casa no Jardim Botânico de maio a agosto, em um período de grande eferescência criativa para ambos. Neste curto período, participaram de dois ciclos de debates no MAM/RJ sobre arte brasileira. “Amostragem da Cultura (Loucura) Brasileira” (10 de junho), organizado pela dupla, foi o mais conhecido deles, ficando marcado pelos enfrentamentos entre palestrantes e público. Imagens do primeiro debate intitulado “Critério para o julgamento das obras de arte contemporâneas” (23 de maio), mediado pelo “quadrado” Antônio Houaiss, abrem *Câncer* (filmado em agosto), também protagonizado pela dupla (OITICICA; CLARK, 1996, p. 43-46). Segundo Oiticica, a convivência com Duarte teria influenciado decisivamente sua escrita, obra e formação intelectual. “Rogério estruturou muito do que eu pensava e eu consegui me lançar menos timidamente numa série de experiências realmente vitais: larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade “normal” que é a nossa. [...] De certo modo descobri que não existo só eu mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir.” (OITICICA; CLARK, 1996, p. 44).



Figura 1: *Umas quentes* de Antonio Manuel na *Apocalipótese*.
Fonte: Filme homônimo de Raymundo Amado.



Figura 2: Torquato Neto e passista da Mangueira sambam com *Parangolés* na *Apocalipótese*.



Figura 3: Bateristas tocam samba na *Apocalipopótese*. No centro, de rosa, Bidu da Mangueira.



Figura 4: Rogério Duarte a frente de cães amestrados na *Apocalipopótese*.

A ação mais importante da *Manifestação*, segundo Oiticica (1996, p. 49), seria a do coproponente Rogério Duarte, que levou um amestrador e dois cães treinados para defender pessoas contra outras, no que seria, segundo seu autor, um retrato da cultura brasileira ou, segundo Oiticica, uma “cafona alegoria” (1986, p. 129)¹⁰. Este afirmou, posteriormente, que a ideia da ação, no entanto, não era a de reproduzir ou se apropriar de uma apresentação de cães amestrados para, assim, mostrar uma “mensagem”, mas sim apresentá-la como estímulo para atos criativos, imanados pelo signo do apocalipse. Esta ação *projetiva*, assim como as demais da *Apocalipopótese*, ocorreram apenas no momento de sua execução/participação, não podendo ter sido ensaiadas. Também não davam origem a “mensagens” intencionais e não serviam simplesmente como um sinal para a participação, diferenciando-se por estas razões do que ficou conhecido como *happening*. Os *projetos*, segundo Oiticica (1969), cresciam de acordo com a procura de significações pelos participantes, como “uma semente jogada sobre um campo” e não simplesmente como um “acontecimento” (*happening*) de algo anteriormente preparado.

A *Manifestação* reunia e efetivava, assim, praticamente todos os elementos de seu programa ambiental após o *Parangolé*. Estaria presente a abertura à imprevisibilidade e ao comportamento criativo, de modo geral a partir da demanda de alguma intervenção corporal; o experimentalismo amplo, de “descoberta do mundo a cada instante”; a posição ética-política; e a ideia de criação coletiva.

Percebemos, assim, que as experiências *Apocalipopótese* e *Câncer* não se aproximam somente em razão de sua proximidade cronológica e da participação de Oiticica e Rogério Duarte. Cabe-nos explicitar de que modo as propostas do artista confluem no filme de Glauber.

Jogo e acaso

Uma das primeiras sequências de *Câncer*, também o mais longo dos planos-sequência que constituem o filme (pouco mais de 9 minutos), é bastante representativa de como se organiza e se efetiva a experiência técnico-estética,

¹⁰ Um dos mentores intelectuais do tropicalismo e da assim denominada “esquerda festiva”, Rogério Duarte foi sequestrado e preso por militares junto com seu irmão Ronaldo em 4 de abril de 1968, após participarem da missa de sétimo dia do falecimento do estudante Edson Luís, na Igreja da Candelária. Confinado no quartel do 1º Batalhão de Comunicações durante 14 dias, foi brutalmente torturado. Após sua liberação, denunciou a tortura que havia sofrido em instâncias militares, na imprensa e no congresso nacional. Depois de uma farsesca sindicância militar, prevaleceu-se a versão oficial segundo a qual “o sequestro foi um acontecimento misterioso, crime insolúvel.” (GASPARI, 2002, p. 285). A experiência de Duarte na prisão foi relatada em um seco e impressionante texto, “A grande porta do medo” (DUARTE, 2003, p. 25- 48).

a *mise-en-scène* e o modo de *performance* dos atores em todo o filme, relacionando-se intimamente com as experiências de Oiticica no período.

Na cena, apresentam-se quatro personagens em um “natural cenário tropicalista” (FONSECA, 2002, p. 76), o quintal da casa de Oiticica no Jardim Botânico, margeado por bananeiras. À esquerda, o personagem interpretado por Rogério Duarte, que acompanha o samba de Bidu, baterista da Mangueira; ao lado, o personagem de José, um morador de rua interpretado por Antônio Pitanga, que observa atentamente os dois; e, na extrema direita, um pouco à frente no campo, ao lado de Bidu, o personagem de Hélio Oiticica, que segura um revólver, já aparentemente pouco à vontade, sem saber o que fazer na cena.



Figura 5: Da esquerda para a direita: Rogério Duarte, Antônio Pitanga, Bidu e Hélio Oiticica em *Câncer*

Rogério Duarte, mais desenvolvido, pede silêncio para Bidu e então inicia um diálogo truncado com o único ator profissional em cena:

RD: (hesitante) Então você é mesmo um crioulo, hein rapaz.
Cê não quer nada, hein.

AP: Eu quero doutor. Eu vim aqui, você me chamou. Eu vim pedir um trabalho, eu quero um trabalho.

RD: Você não quer trabalhar, rapaz!

AP: Eu quero, sim senhor. Eu me esforço, mas ninguém me quer, não sei por quê.

RD: Por que você estava ali, naquele ponto da cidade? Aquilo é lugar de alguém que tá procurando trabalho?

AP: É sim. É porque eu não tenho um lugar... Ali tem uma marquise pra poder dormir. Ali é mais quentinho.

RD: Mas você sabe que ali é um ponto que... tem... tudo que é gente da pior espécie... Você...

AP: Eu não sei não, doutor. Eu não sei se é assim não. Mas eu... eu quero trabalhar. Eu quero trabalhar. Eu não quero... [Bídu volta a tocar um samba com um sorriso no rosto]. Eu vou dizer pro senhor. É que eu vou dizer um negócio pro senhor que eu nunca disse pra ninguém. Eu roubava...

Deste modo se apresentam os dois personagens que representam a oposição e conflito dramático que o filme busca evidenciar e desenvolver: o “doutor”, detentor de poder, interpretado por um intelectual e artista que agride (no início, verbalmente, ao fim da cena, também com tapas) o morador de rua negro, desempregado, marginal, que se humilha para pedir um emprego. Essa agressão irá se repetir ao longo do filme em suas múltiplas possibilidades, como nota Costa (2000, p. 98): do pequeno capitalista sobre o homem do povo, do homem de classe média sobre a mulher liberada, do intelectual-artista sobre o marginal etc, até levar o oprimido à ira revolucionária e à revolta.

Mas o que nos apresenta de forma mais notável nesta sequência é o fato de que, aparentemente a partir de apenas algumas instruções gerais, os atores improvisam seus gestos e falas. A câmera apenas acompanha essas improvisações, fazendo aproximar o quadro dos personagens por meio de *zooms* e movimentos no próprio eixo em que se encontra inicialmente. Ao longo da cena, ora são enquadrados os personagens que dialogam e se estapeiam ora os quatro personagens no campo.

O resto da cena gira em torno dessa situação inicial, sem algum desenvolvimento claro e sem muita naturalidade. Oiticica observa o diálogo e as agressões durante grande parte da cena, eventualmente apartando as agressões e tentando conciliar sem convicção (“esse papo tem que ser mais democrático...”). Com a exceção de Antônio Pitanga, compenetrado na interpretação de seu personagem, todos os atores riem eventualmente das situações que surgem. Olham algumas vezes para detrás da câmera como se esperassem por mais algumas indicações. Rogério Duarte chega em certo momento a pedir, discretamente, para

que a cena acabe. Bidu, que poucas vezes é interrompido em sua atividade, puxa ao fim da sequência um samba-reclamação (“eu tô cansado/estou cansado...”). Neste momento, José – depois de muito pedir emprego para os “doutores” e ser agredido por Rogério Duarte – sai do campo, como se o ator que o interpretasse tivesse ido buscar alguma indicação do que fazer por detrás da câmera. Volta alguns segundos depois para, agressivamente, interrogar Duarte e os outros dois personagens, o que marca o fim do plano-sequência (“O senhor sabe quem descobriu o Brasil?! Você sabe quem descobriu o Brasil?! Eu quero trabalho!”).

Parece-nos serem manifestos nesta sequência os principais elementos da pesquisa técnico-estética de Glauber no filme. Em primeiro lugar, a experiência com a captação em som direto, tornada evidente pelo problema causado pela dessincronia com as imagens filmadas. A partir desse tipo de captação, surgia também a possibilidade de libertação desejada pelo diretor do roteiro e de diálogos pré-determinados, o que impelia os atores à improvisação e criação coletiva – mesmo que eventualmente sem muito rigor “dramático”, como nesta sequência¹¹. Nela, também se evidencia a experiência técnica do “problema da resistência da duração” (ROCHA, 2004, p. 180) em planos-sequência em que há ação verbal e psicológica constante, assim como a saturação a que chegam as improvisações dos atores nestas condições. Por fim, há o tema da violência “psicológica, sexual ou racial” (ROCHA, 2004, p. 180) que dá motivação às atuações e substitui uma roteirização mais precisa. Esta temática e a liberdade com que é tratada se aproximava, a nosso ver, da experiência da *Apocalipopótese*.

Percebendo-se a efetivação nessa sequência dos elementos de sua pesquisa técnico-estética, entendemos que o modo como a cena é organizada difere-se bastante do modo como elas foram constituídas em seus filmes anteriores. A maior parte das sequências de *Câncer*, como esta, não foram estruturadas de modo a estabelecer uma continuidade narrativa. Constituem-se, ao invés disso, como um jogo no qual, a partir de determinadas regras dadas – algumas relativamente claras aos espectadores (os diálogos e ações dos personagens são improvisados por atores e não-atores em um determinado espaço; essas improvisações devem tratar da questão da violência em amplo sentido; captadas com som direto, as atitudes destes personagens são filmadas em suas durações

¹¹ Como afirmou Hugo Carvana (1982), “eu nem posso dizer sobre o que é o filme. Simplesmente, não sei. Não havia um roteiro, um enredo, nada formal. A gente chegava em frente à câmera e ficava conceituando sobre arte, política e o que viesse à cabeça. Hélio Oiticica, por exemplo, falava só sobre arte; muitas vezes transmitíamos ideias de Glauber; outras, conceitos próprios. Eu falei um monte de loucuras, acho, mas nem posso afirmar, pois não me lembro mais. Mas uma coisa é certa: o filme pode ser tudo ou nada. Com Glauber, não havia meio termo.”

em longos planos-sequências sem a previsão de cortes e contraplanos) e outras nem tanto (as vagas orientações dadas pelo diretor sobre por quais caminhos a cena poderia percorrer), os participantes “jogariam” no próprio momento da tomada com seu repertório, capacidade de representação e comprometimento com a ficção. A relação imprevisível com os demais participantes também alimentaria o “jogo”. O desenvolvimento da cena seria, deste modo, dependente da espontaneidade dos participantes modulada por uma ordem relativamente pouco determinante para o resultado de seu encaminhamento: se outros atores tivessem “jogado” a cena, ela percorreria um caminho distinto em que somente as “regras do jogo” permaneceriam as mesmas.

Percebemos, nesta sequência e neste “jogo”, uma semelhança com a forma como se anima algumas das manifestações ambientais de Oiticica. Ambas se organizam por uma tênue estrutura, construída pelo artista, a ser apropriada pelo participante como uma atividade corporal lúdica. A vivência do participante anima essas estruturas imprevisivelmente (e não como uma atualização de um roteiro ou estrutura narrativa), sendo que a espontaneidade e a imaginação criativa daquele dá outra dimensão à proposta apresentada. Essas estruturas são, deste modo, também temporalizadas na medida em que o participante, ao ser convocado a “fazer ocorrer” a estrutura, dota-a da duração ativa de sua vivência no momento da participação. Certa renúncia à produção individual do artista está assim prevista por essas estruturas abertas ao acaso e a participação, colocando o coletivo também como sujeito da criação¹². O papel do artista neste jogo seria, assim, mais de criar condições experimentais “acontecimentais” para uma coletividade do que a criação de uma obra fechada.

Em outras sequências, algum objeto, como um *Bólide* misterioso roubado pelo personagem de Antônio Pitanga, serve como uma espécie de catalisador, uma “estrutura germinativa” para a ação corporal e sensorial dos participantes (no caso, os atores/personagens) no ambiente em determinado tempo. Funcionam de modo assemelhado aos *Objetos* de Oiticica e Rogério Duarte, servindo de sinal para as improvisações individuais e as vivências criativas compartilhadas no momento de sua apropriação.

Apesar de ficar claro para os espectadores que essas cenas são bastante improvisadas, nem sempre são evidentes as distinções entre o que teria sido ordenado e previsto pelo autor e aquilo que teria sido improvisado pelo participante e surgido inesperadamente no momento da tomada. Como observa Xavier (1993), muitas vezes

¹² Como afirmou Hugo Carvana (1981), “foi quase que uma criação coletiva regida evidentemente por ele. *Câncer* é um trabalho muito solto e explosivo. [...] O filme não tinha uma unidade, toda a sua estrutura fragmentada foi algo totalmente novo pra mim.”

não fica claro para o espectador qual é a regra do jogo, o que o faz ser desafiado, a tentar diferenciar os polos entre a ordem e desordem, “entre o lado mais programático, mais composto, do lado mais espontâneo, que dá vazão a um determinado acaso ou alguma coisa improvisada”. Podemos citar como exemplo as posturas e intervenções apaziguadoras de Oiticica nessa sequência: teria sido sugerida por indicações anteriores de Glauber ou da intuição e posicionamento do artista diante do desenrolar da cena? O que seria visto como contingencial torna-se indiscernível com o que é visto como necessário.

Algo que também nos parece característico e distinto das formas tradicionais neste modo de organização análoga a um jogo é o fato de chamar atenção do espectador para a sua própria existência – o que, na grande maioria dos filmes ficcionais e documentários, é deliberadamente oculto. O alongamento do plano e do recurso indiscriminado à improvisação dos atores nesta e em boa parte das sequências se mostram como artifícios cinematográficos, fazendo com que a atenção do espectador tendesse a se voltar para o modo como se efetivam. Ao assistir essa sequência, por exemplo, tende-se, como já apontado, a notar como os atores e não-atores se saem diante do desafio de improvisar sem descanso diante da câmera. A desenvoltura, criatividade ou inabilidade das *performances*; as hesitações e surpresas em reação às expressões dos demais participantes; o modo como se esforçam – em geral, sem sucesso – para fingir a naturalidade da atuação; o rareamento dos diálogos na duração do plano; os “diálogos insossos e gestos gratuitos” (RAMOS, 1987, p. 106); enfim, todos estes aspectos gerados, reforçados e/ou evidenciados pela organização da cena viriam a primeiro plano, chamando atenção para si e para sua origem (o próprio modo de organização e suas regras).

Deste modo, dar-se-ia a ver também com grande ênfase a transformação dos corpos no tempo da filmagem que, assim, exprimiriam diversas formas, como nos demais filmes de um “cinema do corpo” (DELEUZE, 1990, p. 227-266), um terreno em que o filme de Glauber poderia ser melhor compreendido¹³. Como podemos ver nessa sequência, esse cinema do corpo daria enorme atenção para as transformações

¹³ Esta tendência reuniria e aproximaria diferentes cinemas, como o *underground* de Andy Warhol, alguns expoentes do chamado cinema direto e cineastas que se aproximavam pela via da ficção desse cinema, como Shirley Clarke e John Cassavetes. Cada autor teria, nesse cinema, uma concepção própria das atitudes e posturas dos corpos em cena e de seus encadeamentos formais, sendo que todos eles fariam uma passagem entre estas posturas “sem depender de uma história prévia, de uma intriga preexistente” (DELEUZE, 1990, p. 231), como no cinema clássico. Pretende-se desenvolver em futuro artigo uma abordagem comparativa de *Câncer* e também alguns filmes do cinema marginal com o cinema *underground* norte-americano, centrando-se em alguns pontos de contato, como a construção narrativa por meio de incidentes e o interesse pela performance ruim dos atores.

dos corpos nas passagens de um polo cotidiano (os corpos livres em cena, hesitantes) para um polo cerimonial (o comprometimento desses corpos com a naturalidade, a ficção, a temática da violência) e vice-versa, que nunca se completa. Esta obsessão produzida pelo próprio “jogo” do filme nos mostraria com intensidade as esperas, os cansaços, os relaxamentos – as marcas do tempo nas atitudes e posturas dos atores ao se teatralizarem –, permitindo-nos perceber as disjunções entre corpo e personagem, voz e texto¹⁴.

A atenção às transformações dos corpos dos atores ao improvisarem se sobreporia, assim, à atenção a uma dimensão ficcional que esses atores também poderiam encarnar. Como já observara Ramos (1987, p. 139) a respeito de um “cinema marginal”, a predileção pela exploração plástica da imagem em termos fotográficos e cenográficos teria como contrapartida uma aversão ao movimento linear da ação e da intriga. Deste modo, os personagens pouco se desenvolveriam para além de sua caracterização em tipos, pois estagnados em suas relações com a intriga. Isto se reforça pelo tacanho e muitas vezes absurdo desenvolvimento dramático em cena – causado exatamente pela estrutura aberta, como a dessa sequência – ou na sucessão delas. Há, desta forma, uma “verticalização” (RAMOS, 1987, p. 138) narrativa na qual as situações não necessariamente se relacionam entre si. Percebemos que as situações de violência se acumulam como blocos independentes, em geral constituídos por apenas um plano-sequência, que duram até a conclusão das ações filmadas. Esses blocos são ligados de forma tênue, aos saltos, por alguns poucos encadeamentos narrativos, pela presença dos mesmos protagonistas e pelo espelhamento de alguns deles. O aspecto geral seria o de um filme formado por uma sucessão de trechos-esboços pouco articulados que se aproximam mais pela temática e organização comuns do que pela montagem.

Câncer e arte ambiental

Em sequência posterior, vemos algumas das implicações das tentativas de se valer do espaço real, “não-metafórico” e, novamente, da improvisação. Como em *Apocalipopótese*, Glauber situa o “jogo” desta sequência no espaço da rua, abrindo-a

¹⁴ Esta disjunção entre voz dos atores e texto se reforçaria, em boa parte, nas cenas de *Câncer* pela dessincronia da gravação do som direto em relação à captação das imagens. Este recurso técnico – que se repetiria em grande parte das cenas – tornaria as vozes dos atores mais graves e lentas, colocando em evidência o “grão” destas e tornando a matéria sonora, em sua heterogeneidade, mais um elemento a ser absorvido e trabalhado pelo espectador. Desnaturalizada, tornada estranha e artificial, as qualidades e atributos da fala viriam à tona dissociadas dos significados. “Invisível” na prática comunicativa corrente e, em grande parte, do cinema, a lacuna entre a pronúncia e o significado do que é dito seria, deste modo, também posta em evidência.

não apenas à participação e improvisação dos atores, como ao público e ambiente que toma a cena.

Nela, os personagens de Carvana e Pitanga brigam, rindo e desviando do público que se amontoa ao redor. O público se mostra inicialmente surpreso e perplexo com a cena de violência criada. No seu desenrolar, as crianças e outros que se aglomeravam tomam a frente do campo. A atenção se volta a elas, que passam a sorrir, acenar, observar intimidadas, tentando eventualmente se aproximar ou fugir da câmera e dos atores que, já ao fim da sequência, apenas andam em meio à multidão.



Figura 6: Personagens de Antônio Pitanga e Hugo Carvana brigam em *Câncer*.

Nesta encenação improvisada na rua, o “incontrolável do mundo” (BURCH, 2008, p. 145) se faria ainda mais presente no espaço do quadro, já que a própria relação com o espaço fora-de-campo torna-se imprevisível neste ambiente aberto. Os limites do quadro se mostram em seu caráter convencional, já que deliberadamente vulneráveis ao fora-de-campo. A *mise-en-scène* desta sequência se volta exatamente para a ênfase possibilitada pela filmagem na rua e chega a se desfazer do parco desenvolvimento dramático desenvolvido nas sequências anteriores. De uma tentativa de registrar uma espécie de teatro de rua ou *happening* (ARAÚJO SILVA, 2010, p. 70), a sequência passa a registrar o que era externo à encenação. Mais uma vez vemos esta passagem entre um registro ficcional para um documental, do qual o filme se nutre.

Como na *Apocalipópótese*, Glauber busca estender suas proposições experimentais no sentido de uma participação coletiva, no espaço cotidiano, onde o público poderia se aproximar com maior disponibilidade e naturalidade. Uma arte ambiental, como afirmaria Oiticica (1986, p. 80), poderia fazer exprimir a manifestação criativa de uma coletividade. Porém, em *Câncer*, ainda permanece um desnível evidente de participação entre os artistas propositores e público (aquele que presencia a tentativa de encenação na rua). Nesta sequência vemos, no entanto, que, se a aproximação realizada, em razão deste desnível, não servia aos mesmos propósitos das *Manifestações Ambientais* – de catalisar “vivências” dos espectadores, abertos à interferência do imponderável –, servia como uma amplificação das regras do “jogo” de *Câncer*. O recurso falhado à participação do público em um espaço aberto desloca ainda mais a tentativa de ficção para um polo espontâneo, de atenção ao acaso, às presenças e transformações dos corpos em cena.



Figura 7: Crianças encaram a câmera de *Câncer*.

Lição que servirá tanto para os filmes de Oiticica nos anos 1970 quanto para os dois últimos longos de Glauber, nos quais se aproveitariam ao máximo da participação em ambientes abertos, ignorando as possíveis imperfeições formais ou negligências técnicas, de modo a se aproveitar das contingências do momento da filmagem e possibilitar um registro de maior espontaneidade.

Referências

- BASUALDO, C. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- BENTES, I. (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CARVANA, H. “Entrevista”. *Revista Luz & Ação*, Rio de Janeiro, p. 16, out. 1981.
- CARVANA, H. “Em breve, um inédito de Glauber”. *Folha de São Paulo*, 9 ago. 1982.
- COELHO, F. *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COSTA, L. *Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- DELEUZE, G. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUARTE, R. *Tropicacos*. São Paulo: Azougue, 2003.
- DUARTE, T. C. “Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia”. *Ars*, São Paulo, v. 15, p. 181-206, 2017.
- DUARTE, T. C. “Mangue Banguê, filme-limite”, *Ars*, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 145-173, 2019.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- FONSECA, J. F. “O artista-intelectual, o malandro, sua mulher, o amante e toda a quadrilha ou: o câncer da terra”. In: *Catálogo forumdoc.bh.2002*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2002. p. 75-77.
- GASPARI, E. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JAMES, D. E. *Allegories of cinema: american film in the sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

LIMA, A. M. *Marginália: arte & cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1996.

LOBO, N. “Glauber Rocha está em outra”. *Movimento*, São Paulo, 5 jul. 1976.

MORAIS, F. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. São Paulo: Paz e Terra, 1975.

OITICICA, H. *Apocalipótese no aterro*: páginas datilografadas. Rio de Janeiro, 4 ago. 1968.

OITICICA, H. “Objeto: Instâncias do problema do objeto”. *Revista GAM*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 26-27, fev. 1969.

OITICICA, H. *Museu é o mundo*. OITICICA, C. (org.). Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, H.; CLARK, L. *Cartas: 1964-1974*. FIGUEIREDO, L. (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

PAULA, B. *Zelito Viana: histórias e causos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

RAMOS, F. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

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

SILVA, M. A. “Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro”. In: SILVA, M. A. *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 47-89.

SÜSSEKIND, F. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, C. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31-56.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, I. Transcrição de palestra sobre o filme *Câncer* ministrada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)/RJ, em 28 set. 1993.

Submetido em: 11 nov. 2018 | Aprovado em: 30 abr. 2019



Kleber Mendonça e a ciranda de todos nós: configurações espaciais e resistência

*Kleber Mendonça and
everybody's "ciranda":
spatial configurations and
resistance*



Genilda Azerêdo¹

¹ Possui graduação em licenciatura plena em Letras (1985), especialização em Literatura Anglo-Americana (1986) e mestrado em Letras (1990) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e doutorado em Letras: Inglês e Literaturas de Língua Inglesa (2001) e pós-doutorado (2018) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente é professora titular da UFPB e é pesquisadora-bolsista PQ2/CNPq desde 2009. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nas seguintes áreas: cinema e literatura; adaptação fílmica; teorias da narrativa literária e fílmica; narrativas poéticas. E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br

the relation between the sensorial and space; space and relations of power; narrative; and geography. The analysis reveals the relevance of *Recife frio* for an understanding of the other films, as if they constituted, concerning space, prisms of the same object.

Keywords: narrative; space; resistance; Kleber Mendonça.

Introdução: espaço, poder e produção social

Todos sabemos da relevância do espaço como categoria narrativa nas diversas expressões artísticas (literárias, fílmicas, intermediáticas). Em determinados autores, diretores e correntes, o espaço é tão vívido que chega mesmo a se confundir com a ação dos personagens, como se também tivesse alma e vontade própria. Tal é o caso da configuração espacial no conto “The fall of the house of Usher”, de Edgar Allan Poe – em que Usher tanto significa o sobrenome da família quanto, por metonímia, o nome da casa; ao criar uma relação especular entre “house” e “Usher” (termos contendo quase as mesmas letras), Poe sugere falta de limite entre a família e a casa que a abriga. Outro exemplo significativo é o romance *The house of mirth*, de Edith Wharton, que representa a trajetória de Lily Bart, personagem sem-teto, solta no mundo, cuja densidade psicológica é construída, sobretudo, através dos espaços transitórios que habita, da busca incessante por uma casa e pela possibilidade de formar uma família e enfim criar raízes.

Em narrativas fílmicas, dada a relevância da imagem no cinema, o espaço parece se confundir com a própria materialidade cinematográfica, sendo a tela, onde (quase) tudo acontece, um limite, índice espacial que mostra do panorâmico ao minúsculo, do visível ao entrecortado ou desfocado, do preto e branco ao desbotado ou colorido. Ou seja, o cinema é uma expressão artística em que o espaço – seja o que é mostrado na tela, seja o que tal visibilidade sugere ou exclui – constitui função preponderante. De fato, nunca podemos esquecer “desse espaço invisível, mas prolongando o visível, que se chama fora de campo” (AUMONT, 1995, p. 24). Em filmes que tematizam a questão espacial – chamando atenção para a arquitetura e paisagens urbanas –, há um adensamento da configuração espacial, quase como se houvesse uma redundância em sua representação.

O espaço é uma preocupação central nos filmes do diretor Kleber Mendonça Filho, sendo uma problemática significativa em *Recife frio* (2009), *O som ao redor* (2013) e *Aquarius* (2016), algo já sugerido nos próprios títulos. A propósito, o curta *Recife frio* faz referência a um livro do arquiteto pernambucano Armando de Holanda, intitulado *Roteiro para construir no Nordeste: arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*, destinado, segundo a voz narrativa, a “construções

humanas e generosas”, ou seja, “a uma poesia impossível”. A referência aparece em um contexto que denuncia o aumento vertiginoso dos prédios e de uma arquitetura e paisagem urbana que segregam e desumanizam. Nele, a tonalidade utilizada é irônica e paródica, diferente daquela adotada nos dois outros filmes. A despeito dessa diferença, lançamos a hipótese de que *Recife frio* antecipa, de modo embrionário, várias problemáticas desenvolvidas nos filmes posteriores, a exemplo do conflito de classes, do drama social, dos efeitos advindos da especulação imobiliária e da desumanização resultante do (des)ordenamento das cidades.

Partindo dessas considerações iniciais, propomos a discussão dos três filmes tendo como foco a questão espacial com a cidade do Recife, captada entre a fantasia distópica de *Recife frio* e as conotações realistas de *O som ao redor* e *Aquarius*. Algumas das questões que motivam a presente discussão são: De que modo a configuração espacial contribui para os significados da narrativa fílmica como um todo? Que efeitos a tonalidade irônica de *Recife frio* provoca quando pensamos no “Recife” dos outros filmes? Como as narrativas articulam os espaços com a crítica social e os diferentes gêneros (documental, suspense, *thriller*) que informam os filmes? Que gestos de resistência os espaços indiciam? Também lançamos a hipótese, como trajetória de investigação, de que os três filmes aqui abordados configuram espaços que vão desde a cidade (*Recife frio*), o bairro, a rua (*O som ao redor*), até culminar na interioridade do edifício e da casa (*Aquarius*). É relevante ressaltar que a sequência final de *O som ao redor*, em que a violência irrompe no interior do apartamento, com a sugestão de assassinato – deslocando-se, portanto, da rua para o interior da casa – já antecipa a ênfase dada à relação entre espaço doméstico e violência em *Aquarius*.

O conceito que Ryan, Foote e Azaryahu (2016, p. 24)² oferece em *Narrating space/spatializing narrative*, para *spatial frames* (molduras espaciais) nos será bastante funcional nesta articulação. Segundo os autores:

Como o termo ‘moldura’ sugere, molduras espaciais são repletas de coisas individuais e se definem pelo conjunto de objetos que contém. [...] Molduras espaciais são hierarquicamente organizadas pelas relações de contenção (um quarto ou sala como subespaço de uma casa) e seus limites podem ser demarcados ou indefinidos (por exemplo, uma paisagem pode gradativamente mudar à medida que os personagens se movem através dela).

²Embora o livro tenha autoria plural, cada autor foi responsável por capítulos específicos. O trecho citado é do segundo capítulo, de autoria de Ryan. As traduções de trechos em inglês são da autora deste texto.

Quando pensamos nesses três filmes do cineasta, o conceito de “molduras espaciais” ascende em significância, seja para revelar a organização hierárquica entre os diferentes compartimentos de uma casa (*Recife frio*); as fronteiras sociais e econômicas entre diferentes bairros e ruas de uma cidade (*O som ao redor*; *Aquarius*); ou mesmo o confinamento de um apartamento em relação aos demais de um prédio (*Aquarius*). Nos três filmes aqui discutidos, temos referências explícitas não apenas aos espaços em termos arquitetônicos (a casa grande, as ruínas de um cinema e de um engenho de cana de açúcar em *O som ao redor*; o quarto de empregadas como um recinto quente em *Recife frio* e *O som ao redor*; os arranha-céus e condomínios fechados da cidade nos três filmes), mas também à relação entre arquitetura e especulação imobiliária ou, mais especificamente, às forças que regem os diferentes espaços – seja, como antecipamos, em uma cidade (*Recife frio*), uma rua (*O som ao redor*) ou um prédio (*Aquarius*).

Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu (2016, p. 1) também argumentam que o espaço serve a várias funções narrativas, “podendo ser um foco de atenção, um condutor de significado simbólico, um objeto de investimento emocional, uma forma de planejamento estratégico, um princípio de organização e até uma mídia que serve de suporte para a narrativa”. Ao abordarem a questão espacial em articulação com a geografia – o subtítulo do livro *Narrating space/spatializing narrative* é *where narrative theory and geography meet* (onde a teoria narrativa e a geografia se encontram) –, os autores propõem uma aproximação entre narratologia e geografia, de modo a aprofundar uma compreensão da experiência espacial humana em articulação com uma maior percepção de formas e teorias narrativas (RYAN; FOOTE; AZARYAHU, 2016, p. 1).

Tentando especificar ainda mais tais relações, não é à toa que os espaços, nos filmes de Kleber Mendonça Filho, quase sempre potencializam um drama humano e social, ora conotando os sujeitos como se encurralados em corredores e entre grades – ver, por exemplo, o casal de adolescentes se beijando escondido ou crianças tentando brincar de bola em *O som ao redor* –, ora dando a ver uma liberdade ilusória – por exemplo, quando personagens se “refugiam” no topo de edifícios e observam a cidade lá de cima. A quantidade de grades nos condomínios é tamanha, que produz uma semelhança entre casas e prisões, e, embora as crianças ainda tentem brincar na rua, trata-se de uma tentativa fracassada, como mostra a bola destruída por um carro.

De fato, a configuração espacial é tão relevante nesses filmes que os sujeitos são apreendidos em suas relações com tais espaços, numa clara referência àquilo que Edward Soja (1993, p. 136) denomina “espacialidade da vida social”, princípio que considera o mundo e a vida como situados (sitiados) não apenas em contextos

históricos, mas também em geografias humanas, possibilitando uma consciência sobre “a produção social do espaço”. Isso serve tanto para aquele que se coloca como dono de uma rua (portanto, alguém que conseguiu materializar o sonho do eu-lírico na canção “Se essa rua, se essa rua fosse minha...”) quanto para aquele destituído de tal autoridade, que precisa pedir licença para adentrar tal território. Nas palavras de Foucault, “vivemos em um conjunto de relações que delinea lugares irredutíveis em relação a outros lugares; lugares que, de modo algum, podem ser sobrepostos a outros lugares” (1986, p. 23 apud SOJA, 1993, p. 142), como se a compartimentalização, o distanciamento e a separação fossem a tônica.

Vejamos inicialmente dois exemplos: em *O som ao redor*, Dinho repete aos “seguranças” o discurso do avô a respeito de quem é o dono da rua: “essa rua é da minha família; isso aqui não é favela, não é rua de pobre”. A rua, portanto, é definida não apenas pelo que é, mas, principalmente, pelo que não é, por aquilo (e aqueles) que exclui. Embora os “seguranças” (leia-se, milícia) tenham delimitado, com uma tenda, seu território no espaço da rua, tanto avô quanto neto deixam claro que eles só estão ali porque o “dono” da rua permitiu. Outro exemplo diz respeito à mãe que subverte as funções dos eletrodomésticos (seja para fumar maconha, seja para se masturbar), de modo a transformar a casa em espaço peculiarmente seu (ver o curta *Eletrodoméstica* (2005), do diretor, em que a relação entre sujeito, espaço doméstico e máquina é desenvolvida). Sua vida de mãe e dona de casa é tão solitária, angustiante e esvaziada de sentido que, por um breve momento, ela espia os filhos na aula de chinês, talvez com certa inveja – mas, até nesse caso, sua permanência ali é interdita, já que, segundo a professora, sua presença está distraindo a atenção dos alunos. Com efeito, Bia se sente deslocada em sua própria casa.

Também é interessante ressaltar o jogo sinestésico e metonímico construído através da justaposição entre sonoridade e espaço, perceptíveis no título *O som ao redor*. Os ruídos são inicialmente domésticos, ou do cotidiano da rua, de fogos de artifício, mas logo o espectador percebe um perigo que paira nos silêncios e nas pausas. A esse propósito, ressaltemos a criatividade da montagem, no final do filme, quando o som de bombas de artifício se confunde com tiros, em uma irônica sobreposição de ludicidade e violência. Observemos também a sequência de abertura do filme, com planos de fotografia em preto e branco, que introduzem outro tempo e outros espaços – aqueles dos engenhos, dos trabalhadores escravizados e oprimidos pelo patrão e pelo capataz. Ironicamente, trata-se de um prólogo eloquente que metaforiza os espaços seguintes (agora urbanos), como se o tempo não tivesse passado; como se a mesma autoridade do senhor de engenho tivesse apenas se deslocado para o espaço urbano burguês.

Em texto intitulado “Espaço, poder e conhecimento”, sobre a relevância da arquitetura e do espaço, Foucault (1993, p. 168) afirma a centralidade do espaço em todo tipo de vida comum e diz que “o espaço é fundamental em todo exercício de poder”. Como consequência, ele vê a arquitetura não apenas como “alocação de pessoas em um determinado espaço, *canalização* de sua circulação, codificação de suas relações recíprocas”, mas também como “um mergulho em um campo de relações sociais que provoca efeitos específicos” (FOUCAULT, 1993, p. 169, grifo do autor). Continuemos, a seguir, a pensar em alguns desses efeitos, tomando como base *Aquarius*.

Espaço e resistência em *Aquarius*

Todas essas tensões advindas da relação entre sujeito e espaço constituem a questão fundamental em *Aquarius*, filme mais recente de Kleber Mendonça. Clara, a protagonista (vivida por Sônia Braga no segundo momento do filme, o estágio diegético presente), quer apenas isto: o direito de morar em sua casa, de viver ali até morrer. Casa e vida são a mesma coisa para ela – minha casa, minha vida. *Aquarius* (atente-se para a polissemia do termo: “aquário” denota limite e confinamento) é o nome do prédio onde Clara vive, em Boa Viagem, Recife. Ela é a única habitante do edifício; todos os outros moradores já venderam seus apartamentos e se mudaram. As forças com as quais Clara tem que lutar são as das construtoras e da especulação imobiliária – a potência do capital e de tudo que o dinheiro pode aparentemente comprar –, as quais lhe declaram uma sórdida e explícita guerra. Mas há uma gradação nesse jogo de forças, inicialmente conotado pelo vai e vem do envelope da construtora por baixo da porta, quando da tentativa de convencer Clara a ouvir a proposta dos empresários. Um jogo para medir quem pode mais.

Assim como *O som ao redor* – composto a partir de três blocos narrativos (“Cães de guarda”; “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”) – *Aquarius* divide-se em três partes (Parte I: “O cabelo de Clara”; Parte II: “O amor de Clara”; Parte III: “O câncer de Clara”). Se os títulos naquele aludem à questão de (falta de) segurança, (des)proteção e, por contiguidade, violência, e a diferentes modos de enfrentá-la, neste, referem-se a uma única personagem, em diferentes fases de sua vida, também permeada pela violência. A primeira parte evoca o momento quando Clara enfrentou um câncer de mama e precisou fazer uma cirurgia para retirá-la. Aqui, anos 1980, ela tem cabelos curtos, ao modo de Elis Regina. Toda essa primeira parte contextualiza a família de Clara, em que estão presentes filhos pequenos, marido, familiares e Tia Lúcia, cujo aniversário eles estão celebrando.

A segunda parte do filme, “O amor de Clara”, embora situada na mesma casa, no mesmo apartamento, é cronologicamente fincada em outro tempo. Clara, agora viúva, mora sozinha, os filhos estão crescidos, adultos, e Clara já é avó. É interessante registrar, nessa transição entre as duas temporalidades, a presença de um móvel, um armário, guardador de objetos e de tempos, que faz a conexão entre o ontem e o hoje de Clara; também de toda a coleção de discos, livros, quadros e outros objetos que povoam a casa. Lembremos que essa relação afetiva com a casa, embora com menos ênfase, também se encontra em *O som ao redor*, por meio da personagem Sofia. Em *Aquarius*, claramente observamos a função simbólica dos objetos, que encharcam o espaço de modo a transformá-lo naquilo que Ryan, Foote e Azaryahu (2016, p. 39) denominam “espaço emocional”: “Na relação emocional [com o espaço] objetos espaciais importam pelas experiências que comportam, pelos sentimentos estéticos que inspiram e pelas memórias que trazem à mente”.

A casa (aparentemente) é a mesma. O amor de Clara pela casa também é o mesmo. Lembremo-nos de Bachelard (1974, p. 358) quando diz que “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”; e ainda, que “o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo”. Clara e a casa são indissociáveis. “O amor de Clara”, que intitula essa parte, tanto se refere à família, aos filhos, ao amor ausente-presente, à vida vivida, quanto à casa que tudo guarda – casa-arquivo, casa-memória. A dedicatória aos filhos, em um dos livros escritos por Clara, ilustra bem a articulação entre ausência e presença, através da memória. Como no poema de Carlos Drummond de Andrade (1980, p. 169-170): “Mas as coisas findas/muito mais que lindas/essas ficarão”.

A terceira parte, intitulada “O câncer de Clara”, ressalta, de modo eloquente, as estratégias sórdidas utilizadas pela construtora para forçá-la a deixar seu apartamento. Festas-orgias são dadas em apartamento acima do seu, com música não apenas de péssima qualidade, mas em volume altíssimo, impedindo-a de dormir; sujeira é espalhada pela escadaria; colchões são queimados na área comum do prédio; cultos são realizados. “Você não me conhece, Clara”, é o aviso-ameaça que o empresário, dono da construtora, dispara. E tudo culmina com a descoberta dos cupins, plantados de modo proposital em dois apartamentos, para que o edifício enfim sucumba e desmorone. Já que Clara não arreda pé, eis a solução encontrada! “O câncer de Clara” – antes de mama – agora se refere aos cupins que ameaçam sua casa-vida, um deslocamento metafórico que diz da agressividade, do poder de destruição dos cupins, bem como do efeito disso sobre Clara – um “câncer” que ela prefere dar a de novo vivenciar.

Em texto intitulado “Clara e a resistência”, Ângela Prysthon (2016, p. 71) chama a atenção para uma marca significativa da filmografia de Kleber Mendonça: “tentativa de ruptura com certo padrão de caracterização regional que tenderia ao folclórico e ao caricatural [...]; seus filmes evitam a celebração efusiva dos tipos regionais”. Tal escolha se alinha com o fato de os espaços da cidade serem representados nos filmes destituídos de glamour. É interessante perceber que em *Recife frio*, os repentistas e Lia de Itamaracá poderiam até representar esses tipos regionais, mas o contexto em que aparecem, dada a natureza irônica do filme, acaba por diluir esse dado. A autora também sublinha o fato de que “*Aquarius* trata exatamente da ideia de resistência, da resiliência de uma mulher contra o apagamento” (PRYSTHON, 2016, p. 71). Não à toa, uma das sequências iniciais do filme, ao captar o espaço geográfico da cidade em câmera alta, também alude às transformações causadas pelo tempo e pela especulação. Se Clara, em termos privados, luta contra o apagamento de sua casa-memória, a perspectiva do filme se alinha com uma crítica mais geral aos danos causados pela especulação imobiliária e consequente destruição do patrimônio arquitetônico.

A sequência final do filme é emblemática da corrupção e podridão entranhadas nos espaços assépticos, habitados pelas famílias e pelos profissionais de modos aparentemente educados e civilizados. Os cupins representam toda a sordidez, todo o desmonte de valores éticos, corretos e justos – uma ilustração do triste momento que temos vivido já há algum tempo no país, em que árvores centenárias são derrubadas e casarões históricos destruídos em nome do lucro das construtoras e empreiteiras. A sequência final dos cupins (destruição) constitui contraponto ao armário (arquivo, memória). Clara resiste. *Aquarius* resiste. *Aquarius*, o filme, é exemplo incontestado desta resistência, que talvez apenas a arte possa eloquentemente e substancialmente expressar.

Recife frio, Recife tropical, Recife de (des)encantos mil

Inicialmente, diria que *Recife frio* contribui, de forma substancial, para a compreensão da crítica social ligada ao espaço, marcante nos outros filmes. Construído ao modo de uma distopia – em que Recife se constitui como cidade de clima muito frio – e utilizando a ironia como estratégia discursiva principal, esse filme chama a atenção para o drama social dos desvalidos, dos mais pobres – independente do frio. Segundo M. H. Abrams:

o termo distopia (‘lugar ruim’) tem sido recentemente aplicado a obras de ficção que representam um mundo imaginário muito desagradável, em que tendências agourentas e nefastas

de ordem tecnológica, política e social do nosso presente são projetadas no futuro. (1988, p. 196)

A frieza aludida no título – sonoramente eloquente em aliteração e assonância – transcende um caráter meramente meteorológico, climático, referencial para conotar a frieza subjetiva e social de um Recife que, através dos espaços, segrega e discrimina. Evidentemente, tal deslocamento é efetuado sobretudo através da duplicidade inerente ao discurso irônico, que amalgama vozes díspares e dissonantes. De fato, a narração de Recife frio é prolífica na inserção não apenas de imagens dentro de imagens (por exemplo, o “papai Noel” se vendo através da TV), mas discursos dentro de discursos (por exemplo, o depoimento do francês dono da pousada).

Não sem razão, toda a preocupação com a questão espacial e com suas ressonâncias socialmente negativas constituem, de modo embrionário, o cerne de *Recife frio*; tais problemáticas são elaboradas nos filmes posteriores, tendo no desenho, que mostra os compartimentos da casa e chama a atenção para o quarto de empregadas, um exemplo significativo. Por ser o quarto mais quente da casa, agora que Recife é frio, seria supostamente a vez de a empregada usufruir de aconchego natural; mas logo seu quarto é “confiscado”, não importando se Recife é quente ou frio, à empregada doméstica sempre caberá a vivência da falta e da opressão (é interessante observar como, na perspectiva da patroa, agora a empregada é um peixe fora d’água, já que esta nunca morou em uma suíte).

A narração em formato de programa científico, ao modo de documentário, também é responsável por criar diversos efeitos irônicos, como, por exemplo, simular caráter de veracidade a uma fantasia distópica. Acrescente-se a este dado o fato de a narração maior ser em espanhol, algo que, além de aprofundar a tonalidade documental (como se outra língua desse maior credibilidade ao discurso), ainda se alinha com o distanciamento necessário em relação à “tragédia” que Recife frio implicaria. A justaposição de imagens de Recife de hoje (frio, cinzento) e Recife de ontem (tropical, carnavalesco, festivo) apenas aparentemente revela uma dissonância. Na profusão de discursos sobre os quais *Recife frio* se constrói, chamam a atenção notícias dadas em paralelo às previsões do tempo: a demolição do palácio do governo e o fato de pessoas pobres ficarem mais elegantes com roupa de frio. As placas que alertam sobre a violência dos tubarões também permanecem em *Recife frio*, a despeito de sua inutilidade (pois quem iria tomar banho de mar num frio daqueles?), metonímia que conota uma violência maior, que paira no ar...

Nesses três filmes, a questão da violência é indissociável dos significados atrelados ao espaço, e o modo como a violência se materializa oscila entre o que é mostrado (arrombamento de carro, tentativa de matar o cachorro, menino agredido violentamente pelos “seguranças”, em *O som ao redor*) e o que é eloquentemente sugerido, tal como o sonho que mostra a invasão da casa por adolescentes pobres. *Aquarius* também reflete um mundo violento, repleto de ameaças e ações violentas, tanto mais por conta da impunidade e das injustiças. Tal violência, por exemplo, ganha realce quando Clara sonha que a empregada está roubando as joias; quando a empregada diz que seu seio está sangrando, bem como através de momentos de puro suspense: por que é preciso chamar os salva-vidas quando Clara entra no mar? Será apenas pelo perigo das águas, dos tubarões? Ou Clara corre perigo de ser assassinada? Para que os colchões? A sujeira nas escadas é excremento ou sangue? O que vão fazer aqueles homens que seguem Clara, um dos quais, inclusive, bêbado? O que aqueles homens contaram a Clara? O que os apartamentos escondem? As respostas a essas questões vão sendo dadas paulatinamente, não sem antes criar expectativas e ludibriar o espectador. A narração é feita com estratégias ambíguas, atuações contidas, sutilezas conotativas, aspecto que desestabiliza a aparente narração realista, além de imprimir ao filme uma tonalidade de suspense e medo.

Vistos assim, ainda que superficialmente, *Recife frio*, *O som ao redor* e *Aquarius* reverberam questões importantes da filmografia de Kleber Mendonça Filho: cidade e especulação imobiliária; segregação e espaço; espaço e violência; espaço e resistência. Diria que essas questões são aprofundadas em proporção aos detalhes com que os espaços vão sendo delineados, como se a cidade fosse deslocada de visões panorâmicas ou abertas (*Recife frio*) para enquadramentos mais específicos da rua, dos prédios e seus entornos (*O som ao redor*), até chegar à casa (*Aquarius*). Nesse sentido, trata-se de narrativas que ecoam umas nas outras, como se constituíssem prismas de um mesmo objeto. Por um lado, embora diferentes, as narrativas dos filmes se complementam e informam sobre certa postura autoral de Mendonça Filho. Por outro, as reverberações ilustram também o caráter de incompletude (MILLER, 1995) das narrativas em geral (e dessas, em específico) e dizem também de sua natureza inesgotável, seja quando consideramos quem cria, seja quando consideramos quem aprecia.

A despeito da violência, da discriminação e segregação, existentes em articulação com os espaços, tais filmes esboçam gestos diversos de resistência, cuja materialização mais comovente, na perspectiva do presente trabalho, encontra ressonância metafórica na ciranda de Lia, que, não sem razão, toma o lugar da voz do homem do tempo – voz pragmática e previsível –, abafando-a, anulando-a:

Pra se dançar ciranda
juntamos mão com mão
Formando uma roda
cantando uma canção. (ITAMARACÁ, [2018])

Nos filmes *O som ao redor* e *Aquarius*, a solução mais comum para enfrentar a violência, a discriminação e a segregação dá-se sempre por meio de uma saída individual que rompe com o processo civilizatório. Se no final de *O som ao redor* ainda ressoa a saída coletiva, ao fundir o som dos tiros (vingança individual) ao som dos fogos (gesto coletivo), não há mais lugar para isso em *Aquarius*: Clara, em nenhum momento, associa o problema do seu apartamento ao problema imobiliário da cidade – seu comportamento despreza os trâmites legais e se assemelha ao gesto do agente imobiliário. Parece que estamos em um mundo anterior ao pacto social, e como o indivíduo não pode contar com o ordenamento jurídico, só lhe resta recorrer à lei da força. Mas em *Recife frio*, num mundo distópico, uma cena como a da ciranda de Lia tem a força de uma figuração utópica que, certamente, comove o espectador, afetando-o sensorialmente, e, em certo sentido, contaminando o modo como os outros filmes podem também ser apreendidos e vislumbrados.

Referências

- ABRAMS, M. H. *A glossary of literary terms*. Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1988.
- ANDRADE, C. D. de. “Memória”. In: ANDRADE, C. D. de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p 169-170
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os pensadores, v. 38)
- FOUCAULT, M. “Space, power and knowledge”. In: DURING, S. (ed.) *The cultural studies reader*. London: Routledge, 1993.
- ITAMARACÁ, L. de. “Minha ciranda”. In: LETRAS. Belo Horizonte: Studio Sol, [2018]. Disponível em: <https://bit.ly/2Yjxy8U>. Acesso em: 6 ago. 2018.
- MILLER, J. H. “Narrative”. In: LENTRICCHIA, F.; McLaughlin, T. (ed.). *Critical terms for literary studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p 66-79.



**O fogo de palha de 1968 –
o ponto de vista da
montagem em
No intenso agora
*1968 as a flash in the
pan: the point of
view of the montage*
*(In the intense now,
by João Moreira Salles)***



Ana Paula Sá e Souza Pacheco¹

¹ Professora doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Universidade de São Paulo. Publicou, entre outros, os seguintes artigos sobre cinema: “Os incomodados que se mudem: a subjetividade contemporânea de Os inquilinos, de Sérgio Bianchi” (Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 36, p. 153-167, 2017), “Iracema-74: cinema, malandragem, capitalismo” (Nova Síntese, Lisboa, v. 12, p. 219-236, 2017) e “Desigualdades atuais de Cabra marcado para morrer” (In: NITRINI, S.; SAAD, A. (org.). Memória & trauma histórico: literatura e cinema. São Paulo: Hucitec, 2018. p. 217-241). E-mail: apspacheco@gmail.com

Resumo: O ensaio busca analisar o filme *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, interrogando o sentido da reavistação de Maio de 1968. Busca também compreender as relações entre o ponto de vista construído pelo filme brasileiro, a partir de cenas de outros filmes, e os protestos de junho de 2013.

Palavras-chave: cinema e política; maio de 1968; junho de 2013; *No intenso agora*.

Abstract: This essay seeks to analyze the film *In the intense now*, by João Moreira Salles (2017), questioning the meaning of the revision of May 1968. It also seeks to interrogate the relations between the 2013 Brazilian protests of June and the point of view constructed by the film with scenes of other films.

Keywords: cinema and politics; May 1968; June 2013; *In the intense now*.

Desfazer o mito de 1968

No cinquentenário dos movimentos de 1968, João Moreira Salles, herdeiro da família mais rica do Brasil, com uma fortuna combinada de US\$ 27 bilhões (Índice Bloomberg de Bilionários), lança no Brasil um filme sobre as revoluções de maio em várias partes do globo e sobre sua mãe². O objetivo declarado, de ordem pública, é “desfazer o mito de 68” (SALLES, 2018, informação verbal)³. Na *assemblage* entre cenas de uma fita caseira rodada durante a viagem turística de um grupo de amigos à China de Mao Tsé-Tung, onde a mãe aparece alegre como nunca, passagens de filmes célebres de 1968, cenas de filmes anônimos indicando a presença das lutas do trabalho, registros de resistência a refluxos contrarrevolucionários (na França e na antiga Tchecoslováquia), há, por assim dizer, uma assombrosa apropriação indébita das narrativas mais avançadas de 1968, a despeito da lisura do diretor e do pagamento dos direitos autorais.

Dirigido por Salles e por ele narrado em monocórdia voz *over*, o filme, enquanto tira lição do destino dos rebeldes naqueles anos, lamenta a desventura da mãe suicida. Fabricando uma espécie de acaso objetivo nos entrecruzamentos, a perda familiar fica sugerida na cena sobre a morte de um personagem de 1968: com o fim de maio, um dos autores do célebre “Sob os paralelepípedos, a praia” joga-se nos trilhos do metrô parisiense, na estação Gaîté. Traspassada por dor e silêncio, não há espaço para explicações acerca do paralelo⁴.

Penso que vale perguntar *a qual encruzilhada histórica corresponde a convergência* inventada (ou qual a sua base objetiva) entre a desistência de viver, por parte de uma senhora da elite brasileira tradicional, poderosa e endinheirada, e o dia seguinte dos maios. Para fins desta análise, vale considerar que a duração dessa sequência histórica pós-68 data de ontem, quando a nova onda fascista mundial inaugurou uma era para a qual o arranjo “pacífico” entre neoliberalismo, consumo, eliminação do trabalho formal, transferência voluntária de capital de dados a empresas bilionárias, autogestão, uberização, pauperização das populações em escala mundial, entre outras providências de fim de linha, já não é mais o bastante. A pergunta – aparentemente

² Assisti ao filme como pagante na sala de cinema do Instituto Moreira Salles da Av. Paulista, em São Paulo, onde estive em cartaz por várias semanas. Digamos que, a fim de falar sobre um sistema cultural controlado pelo dinheiro, vemo-nos imediatamente inseridos nele.

³ Informação fornecida durante o evento Explosão 68, São Paulo, 2018.

⁴ As próprias falas do narrador escancaram o caráter abusivo do paralelo: “Será que minha mãe reconheceu a alegria das ruas? Dois anos antes, o rosto dela era tão luminoso quanto o deles [dos manifestantes estudantes no Boulevard Saint-Michel]” (NO INTENSO..., 2017).

descabida para um filme de baixa densidade política, cujo escopo porém é revisitar um momento político chave para entender o contemporâneo – tem em vista desfazer o nó do paralelo inverossímil (uma implausibilidade para a qual, aliás, o argumento de *No intenso agora* não está nem aí). Diria que esse nó se desata numa tese política. Do contrário, seria o caso de perguntar a razão para se chutar um 68 tão morto quanto reanimado pela forma-mercadoria.

Está claro que o foco narrativo dá as costas para a indistinção entre esferas pública e privada da existência, assim como para a incorrespondência entre mãe, Mao, maio. O avesso do balbucio é, no entanto, um *tour de force* praticado pelo dinheiro. O diretor certamente não é bobo, e sem prejuízo do capricho e de certa obscenidade pressupostos em frequentar as reminiscências pessoais de permeio à luta de estudantes e trabalhadores, tampouco se atém meramente à eternização das memórias de sua família. O fato de se concentrar na história da mãe não desmente a ambição do filme, muito além do comum egocentrismo da família brasileira. Em primeiro lugar porque o avatar da elite quatrocentona, que deixou a casa-grande pelo mercado financeiro, é criticado por dentro. Isto é, da perspectiva de quem não traiu sua classe.

Como veremos, por detrás da jeremiada e das abstrações sobre o tempo e o humano, JMS monta uma tese contrária à agitação política. Entretanto, em contradição aparente consigo mesmo, o cineasta se coloca a favor da igualdade e da fraternidade, e com tal espírito sugere, pela análise de cenas incorporadas ao filme, a diferença entre a mãe “apolítica” e a China de Mao; a diferença socialmente estabelecida entre “brancos” e “negros”; a disparidade entre a família emoldurada pela câmera e a babá que sabe se pôr no seu lugar, fora do quadro. Por outro lado, ou pelo mesmo, a alma conta mais do que tudo, e trajetórias políticas são desqualificadas porque a câmera encontra protestos, em vez de lágrimas, no enterro de estudantes que escolheram a luta. Assim, meio de elite, meio de esquerda, o narrador aponta inclusive para o limite do seu próprio olhar: esclarecido pela má consciência de classe, se fosse possível dizer assim. Democratismo e privilégio dão as mãos, a começar pelo direito, em princípio progressista, de pensar com a cabeça dos outros filmes⁵.

A pergunta sobre o ponto de vista que resulta da equação entre narrador, matéria e montagem diz respeito à especificidade dessas e de outras conciliações em curso, e também ao apagamento das contradições que moveram a história dos maios de 68.

⁵ A longa lista de filmes cujas cenas são incorporadas a *No Intenso Agora* dá claro sinal do poder de compra da elite cultural brasileira, no caso representada por um grande.

Brumas em tempos de brumário

A montagem é o recurso central de *No intenso agora*. Como se disse, ela trabalha de braços dados com a voz *over*. A tentativa de anular contradições tem a ver com controle sobre o material, um propósito mais do que uma poética. Na sala de cinema do Instituto Moreira Salles, o próprio João, em sessão especial, comenta as cenas do filme. A metáfora extravasa o âmbito da linguagem: o narrador-diretor, agora em carne e osso, fala por cima de sua própria voz *over*. Reiterada por essa nova montagem, de corpo sobre película, não há dúvida sobre o direcionamento unívoco do filme, evidentemente contrário a Eisenstein e a Chris Marker, este último reivindicado como inspiração. Por sua vez, a despeito da primeira pessoa, o princípio que rege a narrativa é antimachadiano, pois a crítica social é feita *diretamente*, pela autoexposição *voluntária* da família e de si mesmo como mandachuvas sensíveis, que, desejando mais justiça e sobretudo paz social, acabariam sendo apolíticos⁶ e às vezes injustos. Longe da traição de classe, como o conservadorismo do filme mostrará, também essa nova figura da enunciação, parente distante do *Heautontimorumenos* (o carrasco de si mesmo), parece corresponder a um dado ideológico recente, ainda que desativado desde o *impeachment* de Dilma Rousseff. Trata-se da voga de certo discurso social por parte das elites – não o das já velhas ONGs⁷, e sim um discurso de análise social –, quando não deliberadamente frequentador de categorias marxistas. “Está tudo dominado”, é verdade. No entanto, se não houvesse brecha à vista, ou algo a reear, provavelmente o filme não existiria como é. Não precisaria ir a 68, o que não faz somente por jogada de marketing com a efeméride.

Pensando nos modos do analista social, e se fosse possível desmembrar o que está grudado, seríamos levados à ressalva (com alguma verdade) de que o diretor de *No intenso agora* não é a grande fortuna, mas o membro da elite *cultural* brasileira. A forma do filme, aliás, supõe cumplicidade entre o realizador e o espectador frequentador de salas de cinema de arte.

Dito isso, JMS não apresenta as revoltas de 1968 como tentativas de subversão da ordem estatal, muito menos do capitalismo, o que elas seriam, aliás, apenas se

⁶ Curiosamente o filme não dá uma palavra sobre as relações políticas da família. Walter Moreira Salles, pai do cineasta, esteve envolvido diretamente na vida política brasileira oficial durante os governos de Getúlio Vargas, de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e Jango; nos anos 1950, foi embaixador nos Estados Unidos.

⁷ Para o casamento entre elite, conservadorismo e ONGs – que antecedeu o discurso social ou pseudomarxista, o qual por sua vez acaba de perder de lavada para o discurso do extermínio e a passagem ao ato autorizada pelo poder público – ver o filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi.

valorizada a vertente das lutas do trabalho no conjunto do que foi 68. Mais do que isso, e pensando em cinema, a apropriação indevida consiste em revisitar os acontecimentos, revisando-os com método. Além de reduzir movimentos organizados (experimentais, nem por isso inconsequentes) ao espontaneísmo da juventude insatisfeita, uma categoria contra a qual *No intenso agora* trabalha, outro vetor central da operação está em perverter a perspectiva emancipatória de parte das cenas que utiliza⁸. Um movimento de tornar conservador, melancólico e “humanitário”, *esvaziando de sentido histórico próprio*, o que em muitos dos filmes queria ser ruptura, tanto em termos de cinema, como no sentido de aspiração à transformação social. (Isso quando não se tratava de defender a própria vida das populações sob a mira de tanques, caso dos rolos caseiros tchecos, designados por números; uma série de depoimentos tratados como um cinema-verdade, à maneira de Kino Glaz, no entanto relida pelo montador com o propósito deliberado de mostrar a diferença entre imagens numa democracia, a dos países capitalistas, e imagens sob o regime autoritário stalinista⁹.)

Como se sabe, *a própria distância entre os atores políticos no prosclênio* – estudantes, artistas, técnicos da cultura, trabalhadores braçais –, *que o filme apresenta como fixa, esteve à época em movimento*. Tomando posição contra o aparato cultural estabelecido¹⁰, *repensando as relações* entre superestrutura e infraestrutura no cinema – uma vez que o trabalho da linguagem cinematográfica envolve o trabalho de filmagem, produção, direção, montagem, ou seja, práticas efetivas de trabalho coletivo –, apostando na possibilidade de reintroduzir a luta de classes no campo artístico-cultural¹¹, não por acaso o cinema foi um campo privilegiado para tais reflexões e para a experimentação a elas compaginada. Lembro disso para tentar dimensionar o significado de um filme

⁸ A torção política de cenas de arquivo de 1968 já está presente em alguma medida em *Grands soirs et petits matins (Noites longas e manhãs breves, 1978)*, de William Klein, citado por Salles. Desde o título, Klein sugere o apequenação do dia seguinte das rebeliões.

⁹ Em entrevista no *El País* no dia 1 de abril de 2017: “É um ensaio sobre 68, claro, mas também é um ensaio sobre a natureza das imagens e por que elas são feitas, em que condições elas são feitas. O que se pode dizer de imagens feitas em diferentes regimes políticos. Como é a imagem feita na democracia, como é a imagem feita num regime totalitário, como é a imagem feita com medo, como é a imagem feita na alegria” (SALLES, 2017a).

¹⁰ Para exemplos célebres, ver os filmes dos grupos Medvedkine, em cuja equipe estava Chris Marker e Dziga Vertov, liderados por Jean-Pierre Gorin e Jean-Luc Godard (mesmo grandes nomes da indústria do cinema buscavam àquela altura um trabalho coletivo que se distanciasse da mitificação da figura do diretor).

¹¹ Como nos lembra a fala final do trabalhador (41:51) no filme *À bientôt, j’espère (Até logo, eu espero, 1967)*, era o caso de questionar o próprio fundo histórico do conceito de cultura. Um exemplo é a fita só com banda sonora, *La chamière (A dobradiça, 1968)*, na qual operários conversam após a projeção de *À bientôt, j’espère*. Ver também, entre outros, *Nouvelle société I, II, III (Sociedade nova I, II, III, 1968)*, produzidos por Marker. A inspiração veio do cine-trem, projeto do cineasta Alexandre Medvedkine, realizado em 1932.

sobre 68 cujo gesto é o oposto: da costura, com significado novo, sobre filmes de época, à produção da estreia fora do país, à projeção nas salas de cinema do instituto familiar e aos comentários sobre a própria voz *over*, a onipresença é uma forma de onipotência efetiva.

Assim, na proximidade imediata entre o destino de uma mulher rica que perdeu a vontade de viver após uma viagem de turismo à China (bancada por uma revista francesa de arte) e o destino de lutas diversas enfiadas sob o signo de Maio de 68, é possível divisar uma lei geral oculta, a da montagem funcionando como *farsa*. O recorte e a convergência entre realidades diferentes afinam-se com a licença pós-moderna da livre-citação, que é também livre circulação. Reduzida à linguagem, a história funciona como um tabuleiro mítico cujas peças são intercambiáveis. Trabalhadores e estudantes vivem 68 do mesmo jeito, embora segundo o próprio filme sem encontro possível ou conversa viável, a poesia de Mao Tsé-Tung e a violência da Revolução Cultural por ele comandada não dessoam, porque nem sequer estão implicadas uma na outra; a morbidez da cama, a esteira da fábrica, o currículo universitário são congêneres, ademais, remexê-los pode dar no mesmo, ou pode ser pior; a potência viva, individual ou coletiva (não importa), e a vontade de aniquilamento são dois lados da mesma moeda.

(Por isso as cenas com a cantora tcheca são interessantes: por constituírem um momento durante o qual a farsa tira a máscara. Seu efeito, sem prejuízo da ênfase no refluxo das experiências insurgentes, a serem por isso mesmo evitadas, é uma espécie de crítica da incorporação geral ao *establishment* de todo gesto pela paz ou pela justiça. Cercada por patinhos, porquinhos, burrinhos, carneirinhos, pombas brancas etc., a cantora, vista algumas cenas antes como fã da abertura democrático-socialista do regime na Tchecoslováquia da época, agora se tornou uma Vênus portadora da parafernália de fantasias ligadas ao fetiche da mercadoria paz-social.)

No âmbito da circulação, *No intenso agora* também reproduz algo dessa lei interna farsesca: estreou fora do Brasil, em Berlim (em 2017), onde, como declara o cineasta, não assistiriam ao filme pensando no ponto de vista do herdeiro e grande acionista do capital financeiro. É de se supor, assim, que o espectador não familiarizado com a história dos Moreira Salles tomasse a narrativa do filme por sua aparência mais imediata: a do filho que simplesmente constrói, para a posteridade *post mortem*, a imagem de uma família respeitável, uma direita generosa, bem formada e sensível, que “foi melhorando”, tendo-se tornado hoje capaz até mesmo de criticar a desigualdade social¹². Em suma, Moreira Salles se vacinava, no estrangeiro, contra o preconceito de

¹² JMS tem pelo menos um filme nesse sentido, embora reduzindo a uma guerra particular entre traficantes e policiais o problema da violência social. Cf. *Notícias de uma guerra particular* (1999), de J. M. Salles e Kátia Lund.

classe às avessas cujo alvo é o menino rico, para saber “de verdade” (excetuado seu lugar no mapa daquela mesma fratura social) quanto valia seu filme.

A pergunta então é até que ponto podemos identificar o narrador-montador a um legatário da tradicional família brasileira, assistencialista no campo da cultura, esteticamente “sensível” e, nos últimos tempos, afeita a um certo progressismo. Quando o capital financeiro vai ao cinema vestido de quatrocentão para falar de um momento-chave de desobediência civil, mudança de costumes e desinstitucionalização, talvez seja bom desconfiar.

Neutralizar o passado?

Como pressupõe o próprio paralelo do argumento, a mistura das esferas coletiva e privada dá a tudo uma tonalidade subjetivista. Assim como à alegria se substitui o mergulho mortífero na estação Gaîté, também o dia seguinte das primaveras de 68 aconselha um singular caminho do meio.

Importa reter a afinidade eletiva entre fracasso político, nostalgia e suicídios. O destaque está na versão estudantil do problema do fechamento dos horizontes e do retorno do pai ao poder, ainda que cenas do mundo do trabalho façam parte do caldo. Como vimos, conquanto a viagem privada nada tivesse a ver com revolta (entrever em meio a lagos e belas paisagens a China de Mao evidentemente pouco modifica a disposição turístico-exótica da jovem senhora que, diante da exigência, pela aeromoça, de que cantassem o hino maoísta, puxa em seguida um coro do contra, entoando uma canção de ninar francesa), o percurso da mãe é apresentado como exemplo, generalizável, de uma armadilha histórico-existencial. Isto é, o que o narrador faz vai além de sugerir pontos de contato entre a vivência da turista e acontecimentos decisivos da história do período. Descontadas as marcas de classe em parte analisadas (ou quase) por ele mesmo, o vazio existencial irmanaria o “mito de 68” ao mito da intensidade, que teria levado a mãe, tão apática fora do filme chinês, a desistir de viver, assim como levou jovens a se matarem no pós-68. Significativamente, o problema não está na apatia burguesa, mas na intensidade, que deixa a alma vazia.

A articulação por um olhar a salvo dos conflitos ajuda a entender por que o filme mostra tão pouco o 1968 brasileiro (apenas em cenas do velório do estudante Edson Luís, morto pela polícia militar no Rio de Janeiro meses antes do AI-5): como nos conta a voz *over*, o maio francês apressou o retorno dos Moreira Salles, de Paris, ao Brasil. Temendo uma revolução social, *refugiaram-se no Brasil da ditadura civil-militar*, na hora do recrudescimento das torturas e da perseguição ao trabalho e à

cultura de esquerda. Para as elites, tratava-se do início do milagre econômico brasileiro. Seja como for, isto é, por um ângulo que se furta às particularidades reais, o retorno da mãe à rotina após a excêntrica viagem já anunciava uma vida mais cinzenta, traduzida no filme, também de uma perspectiva localizada socialmente, por uma vida sem novidades, no 68 brasileiro!

A precedência do hábito e o perigoso gosto pelo inesperado, que o turismo e a Revolução Cultural por ele filtrada suscitaram, deram numa enorme inaptidão para a vida, ou num déficit de ânimo, equiparável aos efeitos do espontaneísmo de Maio, a seu gosto irrefletido pela mudança, com um quê de irracionalismo (que é também um “it”, como diria minha avó).

Voltando ao ponto do início, a chave das equiparações, inacreditáveis se vistas a frio, é a *sobrecarga afetiva* que rege o filme. Por meio dela, o vazio cotidiano da senhora tem algo com o “vazio” da derrota, pois supostamente, ao serem interrompidas pela ordem, as insurreições não deixariam nenhum lastro concreto. Aqui chegamos à militância contemporânea do filme, que prega para a elite pensante das salas de cinema cult e salões de arte, se não estou enganada, o caminho em cima do muro. Pregará só para convertidos?

Uma das formas de neutralizar o passado, dirigindo-se ao público de arte, mas também aos jovens interessados em cinema contemporâneo (e, portanto, em conhecer os problemas do país e do mundo atual), é mensurá-lo com o metro da almejada felicidade. Foi alcançada? Poderia ser? (Falta perguntar: Por quem?) A ela – que não é uma só –, tomada como manifestação direta do desejo, corresponde uma versão de 68 filtrada pelo pós-modernismo e, antes, pelo pós-estruturalismo.

A tal felicidade e o sequestro do trabalho

O cartaz de *No intenso agora* reproduz em três fotos sequenciais, tal qual uma câmera lenta, um gesto gravado por imagens de arquivo, muito semelhante a outro, presente no filme coletivo organizado e montado por Chris Marker, *Puisqu'on vous dit que c'est possible (Porque é possível, 1973)*. (A contradição entre os títulos, diga-se de passagem, é sugestiva daquilo que estamos tentando apontar.) Ambas as sequências mostram um homem lançando algo contra o “inimigo” – um paralelepípedo. Contudo, enquanto o filme coletivo insere a imagem logo após o depoimento de um trabalhador mutilado pela polícia, falando sobre necessidade e sofrimento como partes da vivência de 68, o outro filme, de JMS, compara o movimento a um “gesto olímpico” (27:07-27:23) depois do qual “quase sempre [há] recuo” (27:30).

De fora do filme, sabe-se que foi sem dúvida um recuo histórico objetivo que tornou verossímil a transformação da segunda imagem num sucedâneo da primeira. Não por acaso, a busca de (outra) felicidade, pelos trabalhadores, não aparece senão de modo mais ou menos impalpável, pois (diz o filme) não há distância de classe capaz de ser vencida para entender o outro, assim como não havia como vencer a distância entre a Sorbonne e as fábricas. A *releitura* da ida de estudantes a uma greve da Renault (originalmente no filme *Le droit à la parole* [O direito à palavra, 1978]) é particularmente eloquente nesse quesito (52:40). Valendo-se de trechos de memórias do trotskista Alain Krivine, o narrador emenda comentários seus, lendo como decisivo o fato de as conversas entre estudantes e trabalhadores “não acontecerem na mesma altura”. (Deveriam os operários descer do topo da fábrica que ocupavam e deixar os megafones para, como imagina o diretor, conversar “de igual para igual e sem desconfiança”? Por que não acreditar na solidariedade gravada nas falas e expressões de ambos os lados?) Também a fala da operária Jocelyne, resistindo a entrar de volta na fábrica Wonder, em Saint-Ouen, tentando chamar os colegas à razão e sopesando a mínima concessão salarial, serve principalmente para mensurar a dissipação das energias quando vem o vazio, a “difícil transição para a normalidade”, e para mostrar mais uma vez a distância entre trabalhadores e estudantes (um estudante é calado por um sindicalista que o desqualifica como não operário, a câmera se demora pouco na cena, voltando à fala de Jocelyne: o bastante para o narrador concluir que “os estudantes se tornaram politicamente irrelevantes”). Não obstante, o narrador se coloca ao lado da operária quando ela “se sente traída”, dizendo *sobre* a cena que *tentam* convencê-la (trata-se, porém, de um sujeito determinado, a Confédération Générale du Travail [CGT]) de que em maio nunca estivera em jogo “outra forma de organizar a produção”. Qual a posição política da montagem? O que franqueia ao narrador a possibilidade de estar ao lado da operária *e simultaneamente* ao lado da CGT, que naquele momento silencia sobre as horríveis condições de trabalho às quais o estudante alude?

A certa altura, numa parte menos célebre de *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord fala sobre a crise da representação num mundo que procura anular a luta de classes. Em sentido forte, escreve, trata-se de um verdadeiro sequestro da representação dos trabalhadores, tanto pelas instituições que deveriam abarcar a causa justa dos seus interesses, como pela instituição arte. Ao tirar da representação dos estudantes aquilo que 68 lhes trouxera, ao menos em parte – uma autopercepção que os liberava dos laços familiares estreitos, para, mirando o futuro,

se pensarem como “pré-trabalhadores” –, a domesticação das imagens pela voz narrativa de *No intenso agora* elege o tédio como resíduo das insurreições. A disparidade entre esse sentimento e o universo do trabalho fala por si só. A equiparação entre estudantes e trabalhadores, por sua vez, tem na mira deixar para trás os “erros da juventude”, laborando pela adequação à estrutura produtiva, ao custo de soterrar os sonhos.

Dando água para o moinho da versão dominante sobre 68¹³, não deixa de ser original a atribuição da responsabilidade pelo tédio burguês às agitações rebeldes. Nas disputas pelo sentido do 1968, como se sabe, venceu a versão pós-moderna, o mundo-linguagem, a liberdade de costumes sem alteração das estruturas de classe e a desinstitucionalização favorável à economia de mercado. Segundo essa versão, o eu, a história, o mundo real (que para os pós-modernos não existe) são discursos e, apenas como tais, podem ser transformados. A revisitação por JMS é oposta, dizem o assunto e a narração, entretanto simétrica na imobilidade à qual convida. A ideia de tédio pós-clímax, a ser evitado não com ação, mas com inação preventiva, dá brilho ao disparate. (Menos extravagante para os dias de hoje, o lado pós-moderno do filme é tributário do descolamento entre a matéria histórica e o estudo das imagens. Este em tese levaria em conta as condições sob as quais as fitas puderam ser produzidas.)

A importância da linguagem nas manifestações estudantis de 68 – “O pessoal é o político”, “Take my desires for reality, for I believe in the reality of my desires” – indica algo mais a observar. O desejo e a felicidade *pessoal* surgiam como categorias insurgentes, cuja localização social talvez não fosse tão claramente incompatível com as utopias do trabalho. O parentesco com o mercado¹⁴, o consumo e o culto de um novo tipo de individualismo logo viriam à tona, dando novo sentido às ambivalentes palavras de ordem citadas acima. De todo modo, lembra um crítico brasileiro, antes mesmo que a versão pós-moderna se sedimentasse, o Anti-Édipo, “manifesto do imediato pós-68”, entrava em cena em 1972, elegendo *a categoria do desejo* como ideia reguladora central ao agora onipresente paradigma da linguagem, convertendo “em celebração pop

¹³ *No intenso agora* compartilha da leitura vencedora, segundo a qual 68 foi obra dos estudantes, de uma *génération* contra as instituições e o poder estabelecido, sem projeto para o dia seguinte.

¹⁴ A crer numa passagem reveladora do ponto de vista do filme de JMS, o namoro teria sido simultâneo ao momento de explosão da ordem, o que não deixa de ser uma insinuação politicamente maldosa. Ver a análise do filme por Gabriel Zacarias, que também acerta em cheio ao apontar a perversão do que seria o “agora” potencialmente presente nas rebeliões (ZACARIAS, 2018).

a ruptura que não ocorreu” (ARANTES, 2019, tradução nossa). Em pouco tempo, o universo das escolhas privadas estaria ressignificado, alimentando o novo capital de dados e informações pessoais.

Orbitando nessa constelação do desejo e de sua temporalidade própria, aliás desde a (feliz) escolha do título, *No intenso agora* elege como categoria explicativa central para entender 1968 a busca da felicidade, curiosamente vista como perigo¹⁵. Não deixa de ser engraçada a pregação, contra 68, de uma vida equilibrada (morna?) *em tempos nos quais o suicídio já não decorre da luta, ou do seu day after, muito pelo contrário*. Não estaria o final de 68 associado à *conciliação* entre setores sociais antes em tensão, mais do que ao recuo gerado por sua intensidade?¹⁶

Nesse sentido, da conciliação política, o refluxo foi grande.

Voltando ao ponto central e separando um pouco o joio do trigo: se o pós-modernismo criou um *enquadramento* para a leitura dos acontecimentos de Maio de 68/Junho de 2013, que se somou, digamos, à vitória de Gaulle e do *status quo*, ao qual então se incorporavam mudanças restritas à esfera dos costumes (e logo bastante lucrativas), a autorreferencialidade de *No intenso agora* se traduz numa outra capitalização do “pessoal”, ao que tudo indica, com a finalidade de aplacar os ânimos. Evidentemente o que está em pauta não é só 68.

Decisivo entre todos, nessa direção, é o encontro entre a perspectiva do narrador e a do general De Gaulle. Acordar sem uma causa, eis o dilema do “dia seguinte”, porque a sociedade justa não veio. A formulação emerge ao passo que Moreira Salles se identifica ao mais simbólico oponente de 68. Trata-se da cena que nos traz o arquivo da transmissão televisiva de 31 de dezembro de 1968. De Gaulle fala do retorno à ordem, do abismo no qual a França se afundou e que não foi fácil sobrevoar. Diz o narrador do filme: “O trecho surpreendente foi o que [sic] falou do sofrimento da alma, da civilização mecânica”, e conclui, “Ao dizer isso descreveu o dilema dos que viveram a sequência [dos acontecimentos]” (NO INTENSO..., 2017). O analista silencia para que vejamos trechos de *Mourir à trente ans* (*Morrer aos trinta*

¹⁵ Para a contraposição, no próprio campo da linguagem, com o maio dos trabalhadores, revejam-se os cartazes de fábricas no filme *Puis qu'on vous dit que c'est possible* (5:19-5:47).

¹⁶ Até onde sei, a ampla crise econômica que marcou o fim dos anos 1960, entre 1972-1974, deu ensejo — muito mais do que à nostalgia ou ao suicídio — a providências políticas que extravasavam a “classe” dos estudantes, a saber, *contratos conciliadores entre governos, industriais, sindicatos e partidos comunistas*, refreando as potencialidades políticas disparadas pelos maíus de 1968. As cenas mostrando Georges Marchais (líder do PCF) e Georges Séguy (dirigente da CGT) entrando no palácio do Elysée para negociar com De Gaulle o fim da crise, não chegam a fazer contraponto ao seu argumento sobre o *day after* dos levantes. JMS refere-se apenas à “difícil transição para a normalidade” (NO INTENSO..., 2017, grifos nossos).

anos, 1982), de Romain Goupil, logo elucidados pelo comentário, na esteira do general: “A consciência de que o tempo passa é sempre dolorosa... Lidar com uma nostalgia assim tão precoce será o problema de toda uma geração” (NO INTENSO..., 2017).

Família compra tudo

Em escala global, o retrocesso na luta de classes, a partir dos anos 1970, impulsionou um movimento de desinstitucionalização das disputas políticas ao qual se seguiu o esfacelamento das esquerdas. Imediatamente após o 68 europeu, o neoliberalismo começava a se instaurar como um corpus de ideias e práticas sociais, políticas, econômicas, subjetivas, um programa que incluiu, entre outras coisas, novos padrões competitivos e um novo tipo de indivíduo autogerido, dispensando qualquer parâmetro, imaginário inclusive, de igualitarismo, numa direção em tudo contrária à mobilização coletiva. Liberdade e igualdade deixavam de existir mesmo nos moldes anteriores (derivados do liberalismo do XIX), a serviço de uma classe (PAULANI, 2005).

A relação entre a *derrota* dos maios de 68 e a instauração do neoliberalismo não aparece diretamente no filme, embora seja um pressuposto do seu ponto de vista. O rastro interno dessa vinculação, espero ter indicado, está nas manobras *da linguagem*, pregando a isenção do sujeito por meio da rarefação referencial, transformando a ação política em espetáculo lamentoso, além de dar uma contribuição sábia ao “fique-na-sua” contemporâneo. Ainda assim, chamar seu ponto de vista simplesmente de neoliberal seria esconder a componente conciliadora, substancial na estratégia compositiva. Como não custa lembrar, caminho do meio, conciliação e lágrimas podem não ser tão pacíficos quanto parecem. Num texto luminoso, escreve Walter Benjamin (1986, p. 188) que “o caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena”.

Nas falas, na montagem, bem como no intuito iluminista anti-impulsivo e antibatalhador (seriam impulso e luta a mesma coisa?) presente na narração, e ainda, na generosidade de expor documentos inacessíveis aos outros, na análise socialmente responsável do recuo, na mixórdia desembaraçada, e por que não, na simpatia pelo discurso de Gaulle, delineia-se um *gestus*, no sentido brechtiano do termo, claro que, no caso, sem que a forma do filme produza seu próprio distanciamento. Ainda assim, tratando-se de um gesto no qual atitudes sociais estão fixadas, elas estão disponíveis ao espectador crítico. No famigerado Sr. Puntila, personagem da peça *O Sr. Puntila e seu criado Matti* cujos rompantes generosos se opõem sem perda à prática sóbria de homem rico, encontramos o

ponto alto da representação de um gesto social conciliador, com sua respectiva carga violenta, exposto pela forma artística. Seu conteúdo social sedimentado era outro. Diferentemente daquele originado do cruzamento entre narrador e imagens (e música) em *No intenso agora*, na peça escrita no exílio em 1946 (logo após os anos nos Estados Unidos) tal *gestus* respondia por um *nexo central* à sociedade norte-americana no ciclo inaugurado pelo New Deal. Arrisco dizer que o mercado do qual vivem atualmente os bancos é em tudo oposto aos requisitos práticos das conciliações em andamento à época de Roosevelt; basta pensar na política intervencionista, na diminuição da jornada de trabalho, na criação do seguro-desemprego e do seguro-aposentadoria. Daí a pergunta sobre o sentido da disposição conciliatória, ora afeita à poesia do tempo perdido, ora encantada com a clareza do general (assim como indignada com a ausência das exéquias do oficial de polícia, René Lacroix, nos filmes canônicos sobre 68¹⁷).

*A apropriação pelo establishment de formas originalmente de oposição à ordem, a cultura como coleção exibida pelo banqueiro, a correspondente estetização da política/despolitização da cultura levam a formular algo cujas raízes estão nos primórdios da cultura brasileira, mas que o sistema cultural brasileiro vem escancarando (no âmbito particular do cinema, desde a dita Retomada, coincidentemente financiada pelos anos FHC). Um crítico deu a tal fenômeno de expropriação, curadoria e vigilância o nome de cultura curada¹⁸. Tal sistema cultural inclui, entre outras providências, uma revisão da cultura brasileira contemporânea feita por curadores de institutos culturais ligados a bancos. Como tentei mostrar acima, o regime de incorporação de obras, montagem, produção e circulação de *No intenso agora* corresponde a um exercício de controle da produção cultural sobre um momento movimentado da história: uma espécie antibenjaminiana de “autor como produtor” (BENJAMIN, 2017).*

A democracia como ponto-morto da história

Fica a pergunta sobre o fundamento histórico atual dessa empreitada aparentemente extemporânea contra 68, ou nem tão fora de época, visto que

¹⁷ Como se sabe, o oficial Lacroix foi morto por um caminhão lançado contra a polícia, com uma pedra no acelerador, durante o confronto em Lyon conhecido por *La nuit lyonnaise des barricades*. O episódio é um dos marcos da mudança da opinião pública, a qual passou para o lado da ordem gaullista. Nas cenas escolhidas por JMS há um close mostrando flores que teriam sido enviadas ao velório pelos estudantes. Há diferentes versões da história, entre as quais a de que o comissário morreu de enfarte. Não havia provas de que os manifestantes tivessem lançado o caminhão.

¹⁸ O crítico José Antonio Pasta vem desenvolvendo o assunto em conferências e mesas de debate.

contrária a um mínimo múltiplo comum do desejo (“intenso”) de transformação social. Qual a lógica formal da farsa?

Em primeiro lugar, vale assinalar o óbvio: a militância antirrebelde de *No intenso agora* fala ao espectador de *hoje*, ou melhor, de 2017.

A ida do Itaú a 68 se situa no pós-2013 brasileiro, não obstante o projeto do filme ser anterior. Como se sabe, antes da direita ocupar as ruas e ganhar a disputa pelo sentido do movimento (cujo caráter era desde o início heterogêneo), houve uma série de protestos sem filiação partidária, pelo direito à cidade e à livre-circulação, simbolizada pela reivindicação da “tarifa zero” nos transportes públicos. No decurso dos protestos, o sentido inicial predominante no movimento rapidamente se inverteu, reafirmando a incompatibilidade entre capitalismo e direito à cidade. (Como não lembrar que uma parte significativa, por assim dizer, sólida do capital fictício do qual se alimenta o mercado financeiro – e com ele os grandes bancos – vem da especulação imobiliária, da gentrificação de bairros centrais ou de partes da cidade ocupadas por moradores de rua, do *apartheid* entre cidade e favelas, ou seja, dos antípodas da livre-circulação?)

Durante as manifestações ocorridas em 2013, vistas por alguns como congêneres do 68 francês (com pelo menos uma enorme diferença: sem a presença do trabalho nas ruas), alguma energia política de massa parecia ressuscitar. Coincidência ou não, e objetivamente um dado da forma, no filme de Moreira Salles a democracia saudável corresponde e deve corresponder a um ponto morto da luta de classes. Nas cenas finais, a alta voltagem dos cruzamentos entre voz, imagens, música, poema, busca eternizar esse ponto morto. Qual a sua atualidade?

A redemocratização brasileira não trouxe de volta a perspectiva de integração nacional, e os anos 1990, sem mais sombra de dúvida, puseram fim à perspectiva de incorporar as classes baixas a níveis de vida humanamente aceitáveis¹⁹. Nem por isso houve acirramento dos confrontos com a ordem. Tendo tal calmária unilateralmente sanguinária em vista, o discurso do narrador parece sem quê nem para quê. No entanto, ainda que fora de hora (porque sem base real ou assombrada pelo vulto da mobilização popular), a cantilena da conciliação histórica passou a ter um novo significado após 2013. Contrário à prática do pega pra capar, escancarada desde 2016, o filme de JMS se alinha à *paz social culturalmente regulada pelo grande dinheiro*, enunciada no momento de seu óbito.

¹⁹ Humanamente aceitáveis segundo aquela perspectiva anterior, nacional desenvolvimentista (relativa, aliás), hoje fora da pauta.

Ou seja, por diferentes razões que vão se somando, as fraquezas de *No intenso agora* dão prova da dificuldade de sustentar uma posição na qual a prática cultural dominante se quer oposta à brutalidade do dinheiro.

O diretor, porém, não admite haver correlação entre 2013 e o ponto de vista *do filme*, apesar de a Videofilmes (fundada pelos irmãos Salles cineastas) ter produzido e lançado, em parceria com o Estúdio Fluxo, uma série de depoimentos sobre 2013, apresentada como material complementar ao filme de JMS, *Ruas rebeldes – conversas inspiradas pelo documentário No intenso agora*²⁰. Explicando-se melhor em entrevistas na esteira do lançamento no Brasil, o mal-estar tem a ver com um desagrado pela mão dupla: “2013 não modificou o filme [o início dos trabalhos deu-se em 2012 e durou até 2017]. O filme modificou a minha maneira de ver 2013” (SALLES, 2017a). Sem deixar dúvidas sobre a localização do seu modo de encarar o assunto, diz:

Um amigo me contou que, depois de 68, mais pessoas deixaram de se tratar como “vous” (o tratamento formal na França) para “tu”, por exemplo. Eu não sei se algo semelhante não está em curso a respeito de 2013. Será que antes de 2013 membros da elite econômica ou todos os tesoureiros do antigo partido hegemônico teriam sido presos? Políticos da antiga oposição estariam na mira? (SALLES, 2017a)

Aos olhos de JMS, 2013 marcou o início de uma ética para valer na política brasileira, graças ao fim da tolerância com a corrupção (do PT, como supostamente estava claro). O mito da oposição estaria se desfazendo, assim como a política partidária se desfazia no 68. Em 2017, quando essas declarações foram emitidas (seis dias depois o ex-presidente Lula seria preso sem provas conclusivas e nenhuma ação conseguiria fazer frente ao arbítrio jurídico instaurado no país), poderiam ser confundidas, sem muito exagero, com as de um membro do Movimento Brasil Livre. O nexos, aparentemente ausente, entre as alterações do tratamento formal francês (*vous/tu*) e vida política brasileira diz muito sobre o enunciador. A desativação da consciência histórica, cansada da bandalheira geral, é uma divisa do filme. Em outra entrevista, a Paulo Henrique Silva, publicada na *Central de notícias*, em 15 de novembro de 2017, JMS esclarece o ponto:

²⁰ A série, com o fito declarado de conversar com pessoas que viveram tanto os anos 1960 quanto 2013, busca registrar “como entendem a transição das lutas utópicas para a realidade”, “e o que sobra disso tudo depois que a normalidade se refaz”. Os termos falam por si mesmos. Cf. <http://www.fluxo.net/ruas-rebeldes>. Acesso em: 21 fev. 2019. Entrou também para os “Extras” do DVD de *No intenso agora*.

Quando comecei, estava surgindo a Primavera Árabe (onda de protestos nos países árabes). E quando veio 2013, eu já estava na sala de edição, há um ano pensando nele [no filme]. [...] O fato é que a sensação descrita em 1968 [“uma supressão do espaço e do tempo, além da supressão do ego, devido à transformação do indivíduo numa multidão”] se repetiu em 2013. [...] Assim como em 2013, veio o tombo, com “a máquina do mundo se fechando”. (SALLES, 2017b)

O gesto social conciliador delineado ao longo do documentário de JMS é contrário à luta pela transformação do *status quo*. A disposição se reafirma na tonalidade lamentosa do filme, torcendo, com melancolia, pelo adiamento do fim (de 68? Da história?), *que todavia já aconteceu*, segundo seu ponto de vista. Assim indica a torcida do narrador – agora immanado, no puzzle pós-moderno, a um estudante de outro filme – para que numa famosa foto, na penúltima sequência de *No intenso agora*, Mao esteja escrevendo o poema, “eu amaldiçoou o rio do tempo”? Ou como indica a estapafúrdia sincronização da cena da *La sortie des ouvriers de l’usine Lumière* (*Saída dos operários da fábrica Lumière*, 1895) dos irmãos Lumière, a primeira imagem conhecida do trabalho capturada pelo cinema (!), ao fado: “Ai, minha vida a correr/ Sou nova para morrer/ E lá vai, rosas vermelhas...” (NO INTENSO..., 2017).

Em resumo, a hipótese interpretativa seria a seguinte:

Enquanto a montagem de colecionador da cultura fabrica o séquito das revoltas de 68, a voz do narrador chora a perda da felicidade da mãe na China de Mao Tsé-Tung, a juventude perdida na intensidade dos “agoras” produzidos pela luta política, sem deixar de acusar as injustiças sociais das quais sua fortuna depende. Assim fazendo, o *gesto social* do filme prega uma particular aliança de classes sustentada pelo campo cultural, ou uma conciliação *petit comité* cuja hora histórica terminou com a explosão de junho de 2013 e o subsequente crescimento e ascensão “democrática” do fascismo no país (isso tudo depois de já terminado, no momento do golpe civil-militar de 1964, com o fim do desenvolvimentismo democrático).

Com um olhar de arranha-céu nas duas pontas da Av. Paulista – onde numerosos protestos tiveram lugar naquele mês de junho de 2013 e onde estão localizados os dois grandes institutos culturais do banco Itaú –, JMS parece advertir: se toda mobilização por transformação social corre o risco do recuo, se toda intensidade de uma causa política justa flerta com o vazio da derrota, o mais sensato seria abaixarmos a cabeça e tocar a vidinha – como, aliás, temos feito –, confiantes no capitalismo barbudo dessa bem-educada elite financeira, morto em 2016. (Do qual, com as eleições de 2018, é provável que comecemos a sentir falta.)

Referências

ARANTES, P. E. “L’autre sens. Une théorie critique à la périphérie du capitalisme”. [Entrevista cedida a] Fred Lyra. *Variations*, Paris, v. 22, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/30vkLqR>. Acesso em: 4 fev. 2019.

BENJAMIN, W. “O caráter destrutivo”. In: BENJAMIN, W. *Documentos de cultura documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1986. p. 187-188.

BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. São Paulo: Autêntica, 2017. p. 79-105.

BLOOMBERG. “Bloomberg billionaires index”. *Bloomberg*, New York, 14 mar. 2014.

CANDIDO, A. “Perversão da Aufklärung”. In: DANTAS, V. (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002. p. 320-327.

JAMESON, F. “Pleasure: a political issue”. In: JAMESON, F. *Formations of pleasure*. London: Routledge; Boston: Kegan Paul, 1983. p. 1-14.

LAVAL, C.; DARDOT, P. *La nouvelle raison du monde: essai sur la société néolibérale*. Paris: La Découverte, 2009.

PAULANI, L. “Individualismo, neoliberalismo e pós-modernismo”. In: PAULANI, L. *Modernidade e discurso econômico*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 115-140.

SALLES, J. M. “O apego ao movimento de 1968 é desmesurado e conservador”. [Entrevista cedida a] Flávia Marreiro. *El País*, Madrid, 1 abr. 2017a. Disponível em: <https://bit.ly/2LX05Ev>. Acesso em: 4 fev. 2019.

SALLES, J. M. “Entrevista”. [Entrevista cedida a] Paulo Henrique Silva. *Central de notícias*, [S. l.], 15 nov. 2017b.

ZACARIAS, G. F. “No intenso outrora”. *Le Monde Diplomatique – Brasil*, São Paulo, 13 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2XHluDF>. Acesso em: 27 fev. 2019.

Referências audiovisuais

À BIENTÔT, j’espère (*Até logo, eu espero*). Chris Marker e Mario Marret, França, 1967.

GRANDS soirs et petits matins (*Noites longas e manhãs breves*). William Klein, França, 1978.

LA CHARNIÈRE (*A dobradiça*). Groupe Medvedkine, França, 1968.

LE CINÉMA de Mai 1968 (*O cinema de maio de 68*). Filmes coletivos, França, 2008.

NO INTENSO agora. João Moreira Salles, Brasil, 2017.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. João Moreira Salles e Kátia Lund, Brasil, 1999.

NOUVELLE société I, II, III (*Sociedade nova I, II, III*). Groupe Medvedkine, França, 1968.

QUANTO vale ou é por quilo? Sérgio Bianchi, Brasil, 2005.

PUIS qu'on vous dit que c'est possible (*Porque é possível*). Groupe Medvedkine, França, 1973.

submetido em: 27 mar. 2019 | aprovado em: 4 jul. 2019



A fotografia e seus duplos: mulheres invisíveis e retratos impossíveis

Photography and its doubles: invisible women, hidden things and impossible pictures



Maurício Lissovsky¹

¹ Historiador, redator e roteirista. Possui graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (1981), mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995), doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) e estágio de pós-doutorado no Birkbeck College, da Universidade de Londres (2007). Desenvolve pesquisas no campo dos estudos visuais, com ênfase em fotografia, cinema, memória e política. É professor associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi pesquisador visitante na Universidade de Princeton (2015) e coordenador da área de Comunicação e Informação junto à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) (2014-2018). Membro do conselho consultivo do Centre for Iberian and Latin American Visual Studies, da Universidade de Londres. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: mauricio.lissovsky@eco.ufrj.br

Resumo: Desde fins do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX, mulheres e fotografias são figuras-chave em uma cultura em que as fronteiras entre público e privado, visível e invisível, revelado e oculto estão sendo borradas ou rapidamente modificadas. Este ensaio procura desenvolver essa premissa, discutindo trajetórias de fotógrafas e explorando imagens, provenientes dos mais diferentes campos, que colocam em cena essa correlação.

Palavras-chave: fotografia feminina; fotografia científica; cultura visual.

Abstract: Since the end of the 19th century and during the first decades of the 20th century, women and photographs are key figures in a culture in which the boundaries between public and private, visible and invisible, revealed and hidden are being blurred or rapidly modified. This essay aims to develop this premise by discussing trajectories of women photographers and exploring pictures from different fields that stage this correlation in the picture.

Keywords: women's photography; scientific photography; visual culture.

O dramaturgo sueco August Strindberg escreveu uma carta a um amigo e editor, em 12/11/1887, poucos meses após um dos seus inúmeros rompimentos com a esposa, a quem acusava de adultério. Desfia um rosário de disposições testamentárias, sugerindo um suicídio jamais consumado:

Reabilite minha esposa, atirando um manto de obscuridade sobre tudo o que aconteceu, para o bem das crianças [...] Obrigue Albert Bonniers a publicar a parte IV da minha autobiografia [...] ² Veja com que minhas obras reunidas sejam publicadas, no devido tempo, em Leipzig, Copenhague ou Chicago; tudo que eu escrevi, cada palavra, dos jornais, almanaques, no exterior e em meu país, inclusive minha correspondência [...] Cuida das pensões para as minhas crianças, as quais, sejam elas minhas ou não, foram adotadas por mim (não é necessário mencionar minha esposa). Urge que Zola arrume um editor para *O pai*, ou a imprima em Copenhague, em francês [...] Tente que seja encenada em Paris. (apud LISSOVSKY, 2003, p. 51)

O pai, que Strindberg se empenha aqui em publicar é, em minha opinião, a mais brilhante e pungente obra misógina da dramaturgia moderna, testemunhando a dissolução física e mental de um pai devastado pela dúvida sobre a paternidade de sua única filha. A peça estrearia dois dias após essa carta ter sido escrita, em um teatro em Copenhague.

Um século depois, o renomado artista gráfico croata, Boris Bučan, prepara o cartaz para uma montagem de *O pai*, no Teatro Nacional da Croácia, em Split (Figura 1). O rosto do personagem ou do próprio Strindberg – mais provavelmente o rosto de ambos e de muitos homens – é perturbado, encoberto pelas centenas de linhas de dúvidas que o assaltam até quase sucumbir. Mas essa é apenas uma primeira impressão. Não há propriamente um apagamento do pai, não desce sobre ele o “manto de obscuridade”, mas é a própria dinâmica das linhas que o configura. Aquilo que lhe perturba também lhe dá forma, como vai ficando claro à medida que seguimos a leitura da carta ao amigo testamentário:

O meu [ideal] estava encarnado numa mulher, porque eu era um adorador de mulheres. Quando ele desmoronou, eu desmoronei. Nas minhas cartas, você vai ver [...] um tolo crédulo e confiante, que podia acreditar em qualquer coisa, inclusive que ele era um lixo, o que não era, de fato [...] (apud LISSOVSKY, 2003, p. 52)

² O quarto volume da autobiografia, dedicado aos primeiros dez anos de seu casamento com a atriz Siri Von Hessen, só será, afinal, publicado após a morte de Strindberg.

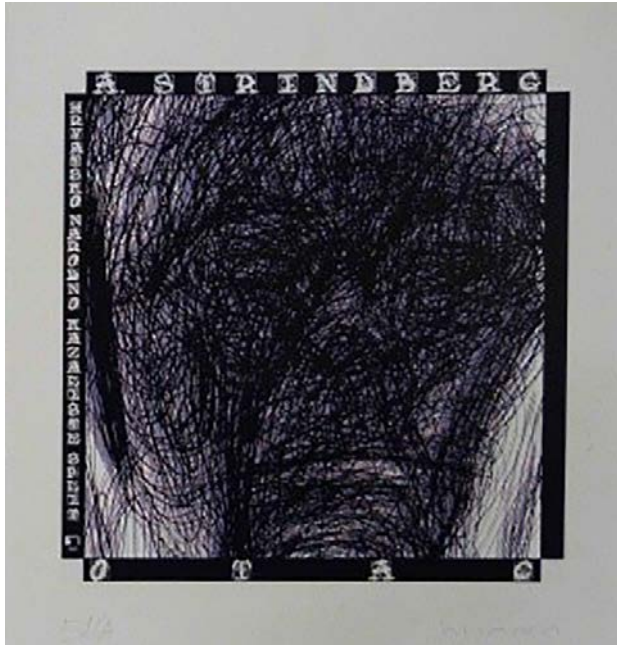


Figura 1: Boris Bučan (serigrafia, Ep/A). Estudo para cartaz de *O pai*, de August Strindberg, no Teatro Nacional da Croácia, em Split, 1984.

Fonte: coleção do autor

Há algo aqui além do simples desejo da “imortalidade” ao qual a publicação das “obras completas” atende. Para Strindberg, o duelo doméstico com a atriz Siri von Hessen era a faceta privada de uma luta pública. Um *front* político tão decisivo quanto o parlamento sueco. Sua inquietação em relação à paternidade dos filhos tinha a mesma natureza que sua revolta contra as reivindicações emancipatórias das mulheres, particularmente o sufrágio. Sua correspondência prenunciava a derrota iminente dos homens e a ameaça de barbárie que o voto feminino representava. Se viesse a morrer numa época em que as mulheres já tivessem adquirido o direito de votar, desejava que lhe entalhassem na lápide do túmulo “Aqui jaz o último homem”. O objetivo do dramaturgo não é expor sua intimidade ao mundo, como um idiota, mas mostrar-se como um idiota que colocara sua intimidade a serviço de uma causa pública.³ Não se trata, neste caso, nem da economia doméstica como condição da vida pública, como na *oikonomia*, da *polis* grega (FOUCAULT, 1984), nem da moralidade oposta, em que a felicidade pública torna-se condição da felicidade privada,

³ Em vez de suicidar-se, em 1887, começa a escrever o romance autobiográfico *Defesa (ou Confissões) de um tolo*.

como no paradigma jeffersoniano, que a constituição norte-americana de 1776 adotou (ARENDDT, 1967). Não se trata de uma analogia ou de uma questão de escala. O tormento de Strindberg acontece em um espaço que a modernidade transformou em campo de batalha, um terreno em que as distinções entre público e privado vão se tornando cada vez mais ambíguas e difíceis de discernir. É sobre esse terreno sulcado por trincheiras como o rosto perturbado de um dramaturgo sueco, que a fotografia ocorre. Pois, ela mesma, a própria fotografia, é um agente de transformação e perturbação dessas distinções. Como Roland Barthes (1989) observou:

A leitura das fotografias públicas é sempre, no fundo, uma leitura privada. Isso é evidente no caso das fotos antigas [...]. Mas isso também é verdade no caso das fotos que à primeira vista não têm qualquer vínculo, sequer metonímico, com minha experiência (por exemplo, todas as fotos de reportagem). Cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da Fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou antes à criação de um novo valor social, que é a publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente. (p. 137)

Uma representação inquietante da perturbação dos limites entre público e privado no século XIX nos é fornecida por esse retrato do fotógrafo francês Eugène Courret, radicado em Lima – cujo estúdio foi o favorito das elites locais durante pelo menos um quarto de século (Figura 2). O retrato público da bebê sustentada por sua ama de leite, de 1884, traz consigo a aparição fantasmagórica de uma *tapada*⁴. Associadas à Lima desde tempos coloniais, as *tapadas*, dizia-se, revelariam algo a respeito da natureza dupla da cidade: a urbe austera e recatada escondia, tal qual suas mulheres, “picardia, coqueteria e sensualidade”; por trás dos muros dos conventos “a libertinagem triunfava sobre a oração”. (VALERO JUAN, 2010, p. 70) Mesmo após a independência, no século XIX, quando as *tapadas* começam a sair de moda, um visitante europeu podia expressar-se ambigualmente a respeito dessas figuras, reconhecendo nelas sobrevivência arcaica das tradições coloniais e o “encanto misterioso de um salão de baile de máscaras” (p. 73). As aquarelas e gravuras de artistas europeus como Rugendas e Angrand expressam a ambivalência das *tapadas*, frequentemente representadas de costas ou em posturas que valorizavam a saia muito justa na parte superior de modo a exibir

⁴ Apesar da personagem ser identificada como uma ama-de-leite, cabe ressaltar que o uso do manto que cobre o rosto da *tapada* foi um costume das famílias mais abastadas de Lima desde o século XVIII, não sendo em geral utilizado por criadas e, menos ainda, escravas, a não ser, talvez, quando já estava se tornando “fora de moda”, como é o caso.

os contornos das nádegas da mulher. Nas palavras de Deborah Poole (1988), o que caracteriza “a *tapada* como representação de um tipo feminino emerge em parte dessa paradoxal justaposição entre uma identidade social de classe superior oculta (o rosto) e a proeminente, definidora mesmo, ênfase em uma sexualidade publicamente exposta (nádegas)” (p. 334).



Figura 2: Eugène Courret. Ama-de-leite com a bebê Melanie Cocle. Lima, Peru, 1884.

Na fotografia de Courret, a figura da bebê, em branco, parece emergir do fundo negro da *tapada*, como uma representação alegórica do processo negativo/positivo. Algumas décadas depois, em Arequipa, os Irmãos Vargas tornam mais explícito uma misteriosa afinidade entre as mulheres e a fotografia (Figura 3). As irmãs Lucila e Laura posam no mais prestigiado estúdio peruano das primeiras décadas do século XX, os Irmãos Vargas de Arequipa. A pose – duas mulheres que observam atentamente uma câmera fotográfica – é recorrente nos estúdios fotográficos da época, em várias partes do mundo. Irmãs, amigas, gêmeas, a mesma mulher em dupla exposição, sempre jovens: o necessário recato público diante do olhar do outro, que o manto da *tapada* exacerbava, é substituído pela atenção ao *finder*. A apropriação da câmera fotográfica pelas mulheres é um signo de modernidade, mas demanda uma performance corporal, uma *mise-en-scène* na qual apossar-se de uma câmera suscita tanto curiosidade como prudência – atributos essenciais e indissociáveis na mulher moderna.



Figura 3: Irmãos Vargas. Lucila Cáceres. Arequipa, Peru, 1920.

Até fins do século XIX, mulheres manipulando câmeras estariam entre as muitas encarnações de um tropo fotográfico bastante comum nas Américas: o confronto pouco familiarizado do selvagem com o dispositivo técnico. No Brasil, um de seus protagonistas mais frequentes foram os índios, reiteradamente fotografados com máquinas de escrever, rádios de campanha, aviões e, mais recentemente, computadores e câmeras de vídeo (LISSOVSKY, 2016). Mas nas primeiras décadas do século XX, a mulher – em particular a mulher branca, “civilizada” – começa a distinguir-se dos demais selvagens (índios, crianças, africanos, negros, caipiras etc.), porque na condição de consumidora e dona de casa ela passa a dispor de uma técnica própria, que tornaria menos extenuantes os afazeres domésticos. O primeiro desses dispositivos, a máquina de costura, ainda possui um vínculo evidente com a manufatura, mas as máquinas que a seguem, já plenamente caracterizadas como eletrodomésticos, como a máquina de lavar, a enceradeira e o aspirador de pó, têm outra natureza. A eficiência que prometem trazer ao trabalho doméstico nunca é monetarizada, como a automação das linhas de montagem nas fábricas, pois pretendem preservar a “santidade do trabalho doméstico feminino como um trabalho de amor” (STEIN, 1992, p. 147). Nos anúncios das revistas femininas, a mulher

aparece sorrindo ao lado dessas máquinas que lhe proporcionam um tempo “livre” fragmentado que o folhear do magazine vem preencher. A máquina fotográfica é a contrapartida técnica dessa cultura da imagem na qual a mulher dona de casa se vê crescentemente envolvida.

Nessa perspectiva, a fotografia dos Irmãos Vargas acentua a natureza dupla da mulher fotógrafa: ela própria reprodutora e reproduzida; fotógrafa e, na medida em que duplicada, fotografia. Uma das versões mais interessantes desse motivo é de autoria da fotógrafa norueguesa Hanchen Jacobsen (Figura 4). Filha de fotógrafo, manteve um estúdio e uma representação dos produtos Kodak na pequena cidade de Stavanger, na primeira década do século XX. Para ela, não é suficiente duplicar as mulheres que posam. Acrescenta um espelho à cena, duplicando e reduplicando seu próprio gesto de fotógrafa. Vestidas de negro, com os rostos mantidos à sombra, ligeiramente encobertos pelos chapéus, ressaltam que, devido à sua natureza dupla, as mulheres não deixavam de ser objetos da fotografia, mesmo quando atuam como sujeitos dela. Não surpreende que o tema ocorra também na fotografia erótica do início do século XX. As *tapadas* limenhas eram conhecidas por deixar apenas um dos olhos com os quais miravam o mundo por entre as dobras do manto. Na fotografia do norte-americano Alfred Cheney Johnston, a modelo mostra-se nua, mas esconde seu rosto para tornar-se, ela também, monocularmente, fotógrafa (Figura 5).



Figura 4: Hanchem Jacobsen & Co. Stavanger (Noruega), 1904-1908.



Figura 5: Alfred Cheney Johnston. Nova York, 1920.

O debate acadêmico e militante em torno da fotografia feminina e das mulheres fotógrafas remonta aos anos 1970. Em 1973, John Szarkowski, o todo poderoso curador de fotografia do Museum of Modern Art (MoMA), deu um curso na New School of Social Research, de Nova York, que se chamou *Women and Photography*. Naquele mesmo ano, uma de suas alunas, Anne Tucker, publicou um livro cujo título é uma paráfrase da mais famosa obra do professor: *The woman's eye*. Apesar da autora não assumir uma posição a respeito do debate emergente em torno da singularidade de um olhar feminino, o fato de seu livro evocar o “olho da mulher” e não “mulheres fotógrafas” demonstra a expectativa de que algo em comum – cujas características ainda estavam por definir – poderia se depreender da reunião de dez pequenos portfólios de fotógrafas norte-americanas. Ao relermos esse livro, quarenta anos depois, é curioso observar que o problema se coloca para a autora como a eventual relação entre “sexo” e “arte” – a palavra “gênero”, dominante hoje em dia, não ocorre nenhuma vez (TUCKER, 1975). Em 1979, uma exposição no International Center of Photography, com curadoria de Margaretta Mitchell, “Recollections: ten women of photography”, reúne novamente 10 fotógrafas – das quais apenas duas coincidem com o livro de Tucker (Berenice Abbot e Barbara Morgan) – com o objetivo de revelar em cada uma delas uma versatilidade

obscurecida e uma “grandeza não inteiramente reconhecida” (MITCHELL, 1979). A partir do fim dos anos 1970, tanto do ponto de vista artístico como acadêmico, sob a influência do pensamento de Lacan e Derrida, a arte das mulheres – e das fotografias mulheres, em particular – passa a ser frequentemente interpretada e valorizada em chave desconstrucionista – isto é, não apenas expressão de um regime singular e minoritário de sensibilidade, mas ferramenta de demolição do “olhar masculino”. A recepção que tiveram inicialmente as obras de Cindy Sherman e Barbara Kruger, para mencionar apenas os nomes mais conhecidos, são bons exemplos aqui. Em ambas as artistas o olhar masculino e a natureza fotográfica do corpo feminino estão fortemente associados. Em “Your body is battleground”, de 1987 (Figura 6), o campo de batalha privado e público que o corpo da mulher protagoniza – essa obra veio a ser utilizada em campanhas a favor do aborto – é metaforizado na forma do corpo duplo da fotografia, negativo e/ou positivo.



Figura 6: Your body is a battleground. Barbara Kruger, 1987.

Nos limiares da modernidade, lá onde os limites entre público e privado, entre mostrar-se e resguardar-se, entre visível e oculto, tornam-se borrados e difíceis de discernir, mulheres e fotografias coincidem. Um dos sítios dessa coincidência, como a obra de Barbara Kruger acima sugere, foi o laboratório fotográfico. Outro, ainda mais difundido, o ambiente doméstico e a fotografia infantil, fotografar as crianças e a vida familiar, foi parte essencial da constituição de um *ethos* fotográfico feminino na primeira metade do século XX. A Kodak foi largamente responsável por isso. Não me refiro apenas à Kodak Girl, que podia encarnar em qualquer moça que fosse a uma loja da empresa para comprar uma câmera ou suprimentos, mas à forte associação entre mulheres e câmeras (AQUINO, 2016). Até mesmo uma criança como Mary que, em 1890, não ia para escola

sem sua câmera: “*Mary had a little Kodak, / A little Kodak had she, / And everywhere that Mary went, / Little Kodak you’d see.*” (RANDOLPH, 1890, p. 75).

Havia um lugar próprio reservado à mulher como elo entre dentro e fora de casa, entre a vivência e a recordação, entre a aventura e a narrativa. “Let the Kodak tell the story”, um slogan da década de 1910, convive, em larga medida, com a proposição política de conceder voz a essa mulher (Figura 7). A mãe-fotógrafa-narradora é responsável pelo trânsito entre o que se passa dentro de casa e o que se conta fora (e, eventualmente, também o contrário). A fotografia agregaria teor de verdade às narrativas familiares, em particular nos contextos em que a credibilidade masculina era baixa, tipicamente seus feitos como caçadores e pescadores: “Prove it, with a Kodak”, recomendava a empresa às suas clientes em uma campanha de 1916. A personagem da mãe-fotógrafa-esposa-narradora-testemunha migra dos anúncios da Kodak para outras mercadorias, como automóveis e cruzeiros pelos mares do Sul e continua sendo evocada até meados dos anos 1960, quando o debate e a luta política em torno dos direitos das mulheres ganham outro patamar.



Figura 7: Campanha da Kodak, 1910.

Os retratos domésticos foram, sem dúvida, a principal via de acesso das mulheres à fotografia na primeira metade do século XX. A maioria delas permanecerá amadora por toda sua vida, mas suas obras, sempre que descobertas, parecem

contrariar a história canônica e nos recordar uma das grandes esperanças da fotografia moderna: ser uma chave para a beleza do ordinário. Entre as descobertas desse tipo estão coleções de fotografias de todos os estratos sociais: da alta burguesia como a holandesa Katharina Eleonore Behrend ou a alemã Anne Biermann – cujo arquivo de fotos familiares só foi conhecido e divulgado após a guerra –, as empregadas domésticas, como Vivian Maier, convertidas em paradigma do fenômeno.

Mas se nos concentramos nos anos 1920, talvez possamos reconhecer em muitas dessas fotografias uma figura literária e política que emerge na República de Weimar, cuja Constituição, para o horror de “últimos homens” como Strindberg, concedeu direito de voto às mulheres em 1919. Trata-se da Nova Mulher, que vive orientada para o presente e de acordo com seus próprios desejos e interesses, conforme o famoso manifesto tardio “Essa é a Nova Mulher”, publicado por Elsa Herrmann, em 1929 (HERMANN, 2002). Apesar de hoje mais associada a personalidades transgressoras e, eventualmente, revolucionárias, como a fotomontadora Hannan Hoch, durante a década de 1920, a Nova Mulher é sobretudo uma figura idealizada pela classe média – inclusive como consumidora –, que não é “nem a trabalhadora, nem a dona de casa, mas ambas”. (ROBERTS, 1998, p. 51). Seu relativo descolamento dos tecidos tradicionais é análogo ao que sucede às imagens nas novas revistas ilustradas da República. Os artigos se tornam menores e são interrompidos por fotografias, ilustrações e legendas; as imagens começam a se desconectar dos textos, ganhando autonomia e estabelecendo-se como forma legítima de apreender e compreender o mundo (BIRO, 2011, p. 124-125). Em 1919, a Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ) já publicava um artigo que instruía seus leitores e leitoras na “arte da fotografia instantânea”⁵ (BIRO, 2011, p. 127).

A relativa autonomia das imagens nas revistas ilustradas e a relativa autonomia das mulheres como consumidoras associam-se à própria câmera como aquilo que autoriza o olhar da mulher sobre o mundo na mesma medida em que preserva alguma distância, resguardando-a prudentemente. Mas se a Nova Mulher de Weimar é uma fotógrafa, o mesmo não poderia ser dito do Brasil. No festival modernista de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, o poeta futurista Menotti Del Picchia, proclamava a morte da “mulher tuberculosa lírica” e saudava a nova mulher paulista: “Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente” (DEL PICCHIA, 2008)⁶. É fácil observar que

⁵ Pouco mais de uma década depois, veremos artigos similares na inglesa Picture Post e na norte-americana Life.

⁶ A conferência de Menotti Del Picchia foi feita em 15/02/1922 e publicada no Correio Paulistano dois dias depois.

o poeta está mais interessado em trocar de musa do que, propriamente, apoiar os direitos das mulheres (o sufrágio universal só foi implantado nessas terras em 1934). O que me interessa ressaltar é que no Brasil das décadas de 1920 e 1930, a Nova Mulher, a Mulher Moderna que se confronta com a técnica, não é fotógrafa, mas datilógrafa, como testemunha o romance paulistano de João de Minas, *A datilógrafa loura*: romance da mulher proletária em São Paulo, cujas ações se passam durante a guerra civil constitucionalista de 1932 (MINAS, 1934).

O Brasil de então ainda era a República da Letras e, com raras exceções, foi preciso esperar pelas imigrantes centro-europeias – quase todas, refugiadas – para que a Nova Mulher Fotógrafa começasse a pipocar nas cidades brasileiras. Uma dessas mulheres foi Judith Munk. (Figura 8) Sua trajetória é exemplar do percurso trilhado por muitas fotógrafas, que se inicia domesticamente como amadora, passa pela fotografia infantil, e chega eventualmente ao fotojornalismo ou à fotografia artística. Nasceu em 1922, em Budapeste, Hungria. Como era bastante comum entre as famílias burguesas da Europa Central, o pai era fotógrafo amador e havia um laboratório em sua casa. Filha única, fotografava e ajudava-o no laboratório. Segundo ela, usavam apenas negativos de vidro, tendo processado filmes flexíveis apenas quando chegou ao Brasil. Mas a fotografia era apenas uma das atividades de lazer dessa filha única que estava sendo preparada para entrar para a universidade. Além de estudar várias línguas, era atleta e bailarina. Esquiava e nadava muito bem e chegou a integrar a equipe nacional húngara juvenil de patinação artística. Sua primeira competição internacional seria em Viena, em 1939, mas dois dias antes do embarque, as duas judias da equipe húngara foram desligadas da delegação. A Áustria, anexada pela Alemanha nazista desde 1938, não admitia mais judeus nos rinquês de patinação (MUNK, 2007).



Figura 8: Judith Munk no Rio de Janeiro. Kurt Klagsbrunn, 1950.

Os anos da guerra são cheios de riscos, peripécias e tragédias. Separada dos pais, trabalhando em fábricas de roupas e munições, escapa duas vezes da deportação quando já está na fila de embarque para os trens que conduziam os judeus húngaros para os campos. Arranca a estrela amarela, esconde-se em banheiros e poços de elevador de prédios destruídos e acaba se juntando à Resistência Húngara, onde, em virtude de suas habilidades como desenhista, fotógrafa e laboratorista, trabalha na falsificação de passaportes, passes e outros documentos para guerrilheiros e refugiados. Quando a guerra acaba, ainda escapa duas vezes do assédio dos soldados soviéticos. Finalmente, em 1949, foge para o Brasil, onde consegue burlar as autoridades da imigração com um documento falso confeccionado por ela mesma (uma certidão de batizado católico, pois a cota de imigração para refugiados judeus era reduzida antes, durante e depois da guerra)⁷.

Sua trajetória aqui é muito similar a de dezenas de outros imigrantes e exilados, jovens amadores na Europa que se profissionalizam fotógrafos, assumindo uma profissão para a qual o bom domínio do português não era necessário. Mas não é como fotógrafa que consegue seu primeiro trabalho, junto a outro refugiado, o austríaco Kurt Klagsbrunn, mas como laboratorista (LISSOVSKY, 2014, p. 91). Para melhorar a renda, no entanto, pediu uma câmera emprestada ao patrão e passou a percorrer as praças do bairro chique de Copacabana fotografando as crianças com suas babás e anotando os respectivos endereços. Depois, com as fotos ampliadas, visitava as famílias e vendia cópias aos interessados. A clientela infantil cresceu tanto que, em poucos meses, Judith se tornava sócia de Kurt. Os negócios prosperaram e as mães dos sócios tiveram de assumir o serviço do laboratório.

Seu primeiro trabalho como fotojornalista foi conquistado de maneira similar, junto à revista da “alta sociedade” Rio Magazine, que pertencia a um imigrante sírio. “Suas principais concorrentes já tinham fotógrafos húngaros trabalhando para elas”, argumentou, “a Rio Magazine não poderia ficar para trás”⁸. A objeção do editor parecia definitiva: “Não existe fotógrafa mulher. Só de estúdio”. Ela se ofereceu para fazer a matéria (uma festa elegante) de graça. Ficou bom e ela tornou-se uma das primeiras, talvez a primeira fotojornalista profissional do Rio de Janeiro⁹.

⁷ As informações acerca Judith Munk foram extraídas do livro autobiográfico acima referido.

⁸ Os fotógrafos húngaros tinham fama de estar entre os melhores do mundo, segundo a opinião corrente. Robert Capa, André Kertész e Brassai eram os nomes mais citados. No Brasil, essa estirpe era representada, entre outros, por Thomas Farkas.

⁹ Hildegard Rosenthal, refugiada alemã que havia chegado em São Paulo uma década antes, já como fotógrafa profissional, atuou como fotojornalista no país desde fins dos anos 1930.

Sua presença era tão frequente nas coberturas políticas da década de 1950, atuando junto com o sócio, que o presidente Getúlio Vargas, que gostava que ela se sentasse ao seu lado nos banquetes oficiais, chegou a usá-la como intérprete informal em encontros com dignitários estrangeiros, entre eles o Secretário de Estado norte-americano. Por ter caído nas graças do presidente, uma lei foi modificada para que ela pudesse se tornar cidadã brasileira, pois a vigente só permitia a naturalização de estrangeiras casadas com brasileiros. Judith e Kurt mantiveram a firma, durante os anos 1960, mesmo quando a clientela dela aumentou e tiveram que separar escritórios e estúdios. Mas desde 1950, fosse quem fosse o autor da foto, o carimbo trazia sempre o nome dos dois. Em 1974, aos 52 anos, decide abandonar a fotografia e dedicar-se à confecção de lenços herdada dos pais, que trouxera da Hungria. A partir dos anos 1980 seu interesse se volta para a ioga e a meditação e cria um ateliê de danças sagradas no Rio de Janeiro¹⁰.

Judith Munk entrou pela porta dos fundos da fotografia – o laboratório, os aniversários de criança – e saiu dela tão discretamente quanto entrou. Além do carimbo no verso de milhares de fotos no arquivo de ex-sócio e amigo, nada restou de seu trabalho fotográfico que se pudesse dizer, com segurança, qual era seu olhar, sua expressão, seu estilo, sua questão. Desde que me deparei com o carimbo da dupla no verso das fotografias do arquivo Klagsbrunn, me pergunto se deveria procurar aí uma obra. Estabelecer a autoria de Judith Munk seria reparar uma injustiça, ou ao contrário, seria negar o que foi a fotografia em sua vida? Um trabalho, um ganha-pão, uma viração de imigrante, apenas um dos aspectos da Nova Mulher que ela pretendeu ser, talvez.

A casa da fotografia profissional tinha poucas entradas. Algumas passavam pela porta dos fundos – o laboratório – e pelo quarto das crianças – a fotografia infantil. Essas foram as vias utilizadas por muitas fotógrafas que encontraram maneiras de tirar partido do “borramento” das fronteiras entre público e privado – ou antes, da multiplicação das instâncias de comunicação entre esses domínios que a sociedade disciplinar e o universo da mercadoria estabeleciam como especificidades femininas: a pediatria, a educação, a puericultura como responsabilidade das famílias diante do Estado; a eletrodomesticação do lar, o lazer organizado, o consumo como fonte de bem-estar, modelo de realização pessoal e promessa de felicidade. Mas a fronteira entre os domínios público e

¹⁰ Foi como muitos a conheceram, com mais de 80 anos, ensinando jovens que girar em círculos era a melhor coisa da vida, sem qualquer informação acerca de sua carreira progressiva como fotógrafa.

privado não foi a única que a fotografia ajudou a borrar. Desde sua invenção, na primeira metade do século XIX, ela patrocinou a expansão dos limites do visível sobre o invisível, do revelado sobre o oculto (LISSOVSKY, 2008, p. 23-25). Uma das frentes dessa expansão contava com uma significativa participação de mulheres: a fotografia espiritual. Sua presença aí não é absolutamente casual, pois o espiritismo, como ressalta Margarida Medeiros (2010), esteve inicialmente associado a grupos abolicionistas, movimentos de defesa dos direitos das mulheres e das crianças e ao sufragismo (p. 119) – não era raro que oradoras discursassem em transe nos *meetings* em defesa da “reforma social” (GUNNING, 1995, p. 51). Havia uma predominância de médiuns mulheres e isso refletiu também no negócio da fotografia espiritual, ainda que muitas vezes os homens atuassem como “empresários” da mediunidade feminina (GUNNING, 1995, p. 52). O fotógrafo espiritual mais notório do século XIX, William Mumler, de Boston, necessitava da presença de sua mulher e filho no estúdio – a quem os poderes mediúnicos eram de fato atribuídos. Entre as suas aparições mais recorrentes está Mabel, ex-secretária de um cliente, à qual correspondia, no plano espiritual, digamos, à função de laboratorista do invisível. A última grande fotógrafa espiritual da Inglaterra foi Ada Emma Deane. Desde 1921, ela costumava “tirar” no Dia do Armistício uma foto em que apareciam rostos de soldados mortos. Mas em 1924, empolgou-se demais e fez uma magnífica imagem reunindo dezenas de soldados. Uma agência de notícias se dispôs a distribuir a foto, que causava grande sensação, mas no dia seguinte informou ao público que jornalistas haviam percebido, entre os falecidos, vários boxeadores e jogadores de futebol que ainda estavam vivos. A despeito da polêmica, Ada Deane persistiu no ramo da fotografia espiritual até 1933, quando abandonou a atividade para criar cachorros (FISCHER, 2005, p. 77-78).

Um autorretrato incomum da médium inglesa conhecida como Sra. Wood foi tirado com o auxílio de um disparador e *flashes* de magnésio no momento em que seu rosto é transfigurado pela incorporação de um espírito (Figura 9). Numa época em que a maior parte do público já via nas fotografias espirituais apenas truques para enganar os ingênuos, a Sra. Wood agarra-se à cultura do instantâneo que se consolidara nas primeiras décadas do século XX. Em vez de uma aparição, uma imagem defunta ou um ectoplasma, ela nos oferece dois flagrantes do transe. A duplicação dos instantes ecoa a pretensa cientificidade das cronofotografias de Muybridge, Jules-Marey e as poses das históricas de Salpêtrière. Mas, sobretudo, expõe o próprio corpo da mulher como corpo-mídia, na sua duplicidade de médium e fotógrafa.



Figura 9: Mrs. Wood. Autorretrato com espírito incorporado. Reino Unido, 1930.

O dramaturgo August Strindberg também era um aficionado pelo ocultismo e um entusiasmado pela fotografia (GROJNOWSKI, 1999, p. 82). Fez inúmeros autorretratos, que pensou reunir em um livro que foi, à época, recusado pelos editores. Na década de 1890 decidiu que não confiava mais nas lentes de sua câmera. Resolve fazer experimentos fotografando sem objetiva ou expondo diretamente os negativos à luz da lua e das estrelas. Depois, passa a registrar em fotogramas as cristalizações que ocorriam na superfície das chapas. Em 1894, na Áustria, durante o inverno, voltou às fotografias sem câmera do céu noturno que chamou Celestografias (Figura 10). Strindberg nunca conseguiu provar que o que se via em suas fotografias era realmente o céu, salpicado de galáxias e nebulosas inéditas, ou simplesmente poeira na emulsão ou resíduo da água utilizada no banho. Enviou cópias das fotos à Sociedade Astronômica de Paris, acompanhadas de um relatório do que considerava serem suas descobertas celestes. Nunca obteve resposta oficial, pois seus métodos eram, provavelmente, mais poéticos que científicos (HEDSTROM *et al.*, 2001, p. 118-125).

A bem da verdade, no entanto, seria preciso reconhecer que não havia propriamente um método fotográfico na Física nessa época. Ao longo de todo o século XIX, a fotografia limitara-se a registrar observações. De fato, ela encarnava o próprio “ideal da observação”, sendo como definiu Albert Londe, diretor do departamento de fotografia de Salpêtrière, na década de 1880, a verdadeira “retina dos cientistas” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 32). Principal responsável pela

Iconografia Fotográfica de Salpêtrière, sem sombra de dúvida o mais impressionante arquivo de fotografias de mulheres do século XIX, Londe concluiu, em 1883, que a duplicação do corpo das pacientes era essencial para o registro adequado das diversas poses e passagens do “grande ataque histérico”. Depois de ter construído uma câmera cronofotográfica com nove objetivas, o fotógrafo criou uma “câmera de corpo duplo”, isto é, com duas objetivas coordenadas: uma para enquadrar e focar, outra para registrar a imagem, “pois a paciente está constantemente se movendo e é impossível estabelecer o foco pelo processo ordinário” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 151). Câmeras como essa – chamadas posteriormente *semi-reflex* – só se tornariam acessíveis a fotógrafos amadores e profissionais com o lançamento da Rolleiflex, em 1928 (WALUSINSKI, 2018, p. 20). Livre do tripé, a câmera concebida por Londe podia acompanhar a histérica em seus movimentos imprevisíveis, desdobrando-a em duas imagens, uma que a reconhecia, outra que a reproduzia, uma que se fixava na chapa, outra que se dissolvia na retina do cientista.

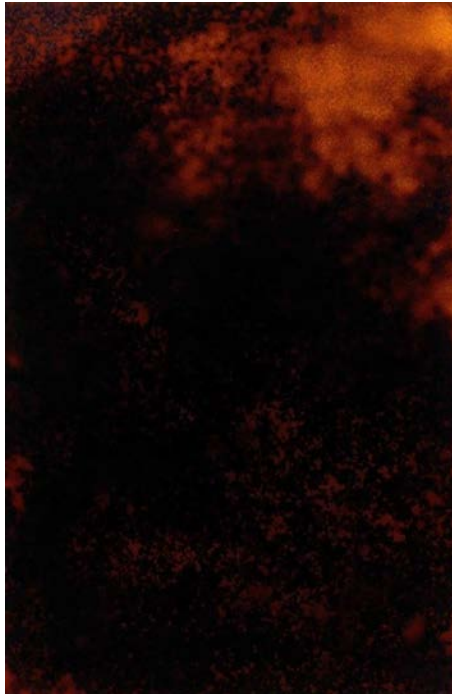


Figura 10: August Strindberg. Celestografia. Áustria, 1894.

Foi na mesma Áustria onde Strindberg fez seus experimentos fotográficos e a pequena Judith Munk escorregou por suas pistas de esqui favoritas que uma

mulher desenvolveu, afinal, um método fotográfico propriamente científico. Foi Marietta Blau (1894-1970), que concluiu seu doutorado em 1919 e, em 1923, assumiu o laboratório fotográfico do Instituto do Rádio, em Viena. Naquela época, mulheres não podiam ser contratadas como cientistas, por isso a dra. Blau emprega-se no Instituto como pesquisadora voluntária, sem vencimentos. Destinam-lhe o laboratório fotográfico, um departamento de segunda linha, uma cartola de onde dificilmente sairia um coelho – lugar próprio para mulheres. Foi nesse laboratório que a dra. Blau inventou a chamada “emulsão nuclear”, uma emulsão fotográfica destinada à fixação e observação da trajetória individual das partículas ionizantes e os eventos decorrentes destas atividades. Foi assim que, com o auxílio de sua assistente Hertha Wambacher (outra física sem salário), detectou pela primeira vez os nêutrons e calculou sua energia. Em seguida, realizou o sonho de Strindberg, estabelecendo um método preciso para estudar os raios cósmicos – as partículas que atravessam o espaço e vêm chocar-se com a superfície da Terra. Ela expôs placas fotográficas à radiação cósmica, colocando-as nos Alpes, a 2.300 metros de altitude (Figura 11). Por suas descobertas e realizações foi, seguramente, a fotógrafa mais próxima de ganhar um prêmio Nobel (chegou a ser indicada duas vezes) e suas fotografias mostram os efeitos da desintegração de estrelas nos mais distantes confins do Universo, cujos fragmentos minúsculos aportam a cada segundo em nosso planeta (VIEIRA; VIDEIRA, 2014, p. 10-12).

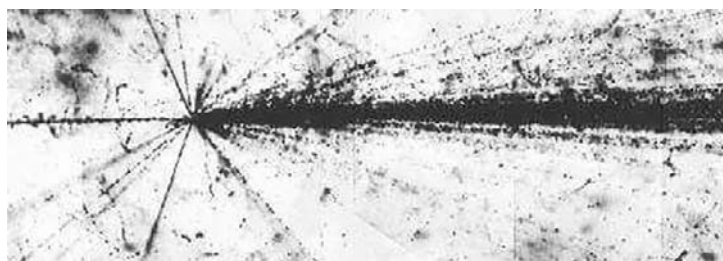


Figura 11: Marietta Blau. Decaimento de partículas cósmicas, 1930.

Fugiu da Áustria com a anexação pela Alemanha, em 1938, como Kurt Klagsbrunn, o sócio de Judith Munk. Sua assistente aderiu ao partido nazista e a dra. Blau, expropriada de seus resultados, teve seu nome apagado do registro de muitos de seus trabalhos. Refugiou-se no México, ensinando em uma escola de Engenharia que não dispunha de um laboratório no nível de seus experimentos. Durante seis anos, Einstein escreveu a autoridades mexicanas e norte-americanas procurando convencê-las a dar um emprego melhor a uma cientista que seria

certamente “valiosa” para qualquer um dos dois países. Finalmente, consegue um emprego nos EUA, onde trabalha por 12 anos. Apesar de reconhecida e reabilitada depois da guerra, morreu em 1970, em Viena, miserável, vítima de seus experimentos com radiação e, provavelmente, também de câncer no pulmão, pois como toda Nova Mulher, fumava desbragadamente. Como não teve salário por quase toda a vida, não tinha seguro-saúde nos EUA, e não pôde ser operada naquele país. Também jamais foi indenizada em sua terra natal, pois a Áustria não se considerava responsável pelas agruras de seus cidadãos vítimas do nazismo (BYERS; WILLIAMS, 2006, p. 109-126).

O método fotográfico na Física, também conhecido como método das emulsões nucleares, foi amplamente utilizado durante décadas e exigia legiões de microscopistas para examinar seus resultados – sempre mulheres. A computação, os aceleradores de partículas e a digitalização decretaram a aposentadoria tanto do método quanto das microscopistas. Mas antes que a porta dos fundos da Física se fechasse completamente para a fotografia, uma jovem física brasileira, na mesma Viena, mas agora no século XXI, fez a fotografia quântica de um gato. (Figura 12) Não de um gato qualquer, mas do gato de Schrödinger, o gato do princípio de incerteza, aquele que não está lá quando não olhamos para ele. Ou, inversamente, só está lá quando olhamos para ele. Um gato de cuja espécie o próprio Einstein duvidou.

O fenômeno, do qual Einstein desdenhava, apelidando-o nos anos 1940 de “ação fantasmagórica a distância”, já teve sua existência comprovada, desde a década de 1980, e agora se chama “entrelaçamento quântico”. É mais ou menos o seguinte: um gato arranha sua porta da frente e você, imediatamente, abre a porta dos fundos e vê o gato ali, sem que ele tenha tido tempo de correr de uma porta para outra. É isso? É, como diria Guimarães Rosa, mas sem você e sem o gato. No seu lugar, coloca-se um dispositivo que dispara dois fótons entrelaçados em direções opostas, isto é, fótons gêmeos (gêmeos, como a dupla de mulheres que tomei por alegoria da fotografia no retrato dos Irmãos Vargas, ou como as imagens formadas pela câmera de corpo duplo que duplicava as histéricas para melhor estudá-las). Dois fótons gêmeos e opostos: um vermelho e um infravermelho. Na porta da frente está o desenho de um gato e na porta dos fundos, uma câmera. Quando um fóton atinge o gato que encontra na porta da frente, o outro imprime na câmera a foto do gato que ele não vê na porta dos fundos. Tudo isso, mais rápido que a luz, pois, para desespero de muita gente, no mundo quântico os eventos são independentes do tempo e do espaço. Por isso o gato pode se fazer visível aqui, apenas porque estamos olhando para ele ali.

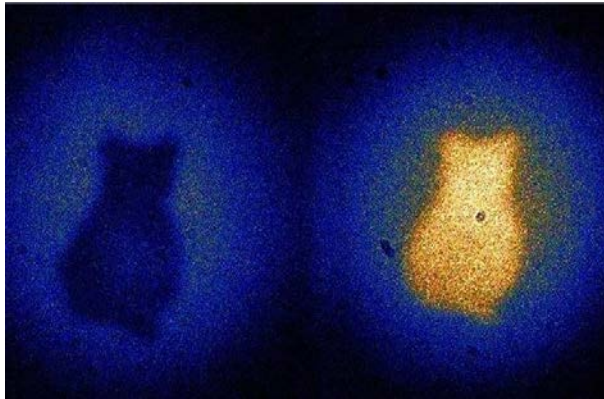


Figura 12: Gabriela Barreto Lemos. Fotografia por entrelaçamento quântico de um gato desenhado em uma pastilha de silício. Instituto de Óptica Quântica e Informação Quântica de Viena, 2014.

A fotografia quântica de Gabriela Barreto Lemos lhe rendeu um artigo e uma pequena matéria na mais prestigiosa revista científica internacional (GIBNEY, 2014; LEMOS et al., 2014) e notas na imprensa brasileira. Não teria tido a mesma repercussão se não houvesse incluído ali dois gatos – ou antes, um gato e um pulo do gato. Se não tivesse agregado ao experimento a anedota de um instantâneo impossível: o gato de Shrodinger simultaneamente morto ou vivo, duplo pulo de um gato nem-morto-nem-vivo. Em sua famosa passagem sobre o “inconsciente ótico” Walter Benjamin sustentava que a fotografia conferia um rosto aos aspectos invisíveis da natureza:

os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrar refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 1985, p. 94-95)

O olho aberto pelo “inconsciente ótico”, sugere Michael Taussig, é também um “olho alucinatório, uma montanha-russa dos sentidos dissolvendo ciência e arte e um novo modo de perseguir a verdade e testar a realidade” (TAUSSIG, 1993, p. 32). Na sua releitura da noção de “inconsciente ótico”, Rosalind Krauss sublinha que o não-fundo não se torna acessível ao pintor modernista como um feixe de caminhos aleatórios, mas como uma nova ordem da figura: “O não-fundo modernista é um campo ou um fundo que assomou à superfície da obra para se tornar coincidente com o primeiro plano”, um campo que a obra assume como

figura (KRAUSS, 1996, p. 16). Quando Marietta Blau extrai do fundo escuro do cosmos as partículas com as quais vai povoar suas fotografias, faz uma operação similar ao que experimentavam artistas, como Piet Mondrian em suas composições do período da Grande Guerra. Que o mundo infra-atômico possa adquirir a feição de um gato – um gato que afinal se vê, ao contrário do felino que lhe inspirou, o qual vivia-não-vivia encerrado em uma caixa hermeticamente fechada – é um dos sinais do esgotamento do ciclo moderno: a incerteza ganha uma personificação. O que antes não podia ser visto, ou cuja visão podia cegar-nos, encontra um anteparo protetor na figura, cuja função é mediar o olhar, permitir a contemplação do que não pode ser objeto, “negociar uma deposição do olhar como numa deposição de armas” (FOSTER, 2014, p. 134).

Mas, e se no momento do pulo falta o gato? E se não há nada que nos ampare e a imagem que se forma não é mais a rede de segurança que previne o mergulho no abismo? Duas mulheres estão novamente diante do espelho. São mãe e filha sentadas lado a lado. A câmera fotográfica não está lá, em suas mãos, para domesticar a imagem e protegê-las do mundo ou do real, mas do outro lado do espelho, que é falso (Figura 13). Paula Huven, a fotógrafa atrás do espelho, chamou sua série de “Devastação”, “dupla construção do vínculo e da perda” (SANTOS, 2016, p. 49). O termo, proveniente do ensino de Lacan, consiste no “encontro com certa nudez, quando falta sobre o corpo alguma camada mediadora, uma veste que interdite o acesso ao real” (SOUZA; VIDAL, 2017, p. 133).



Figura 13: Leonora e Selma. Da série “Devastação”, de Paula Huven, 2014.

No jogo proposto, os olhares são necessariamente cruzados: a filha deve olhar o reflexo da mãe e vice-versa. Por quanto tempo poderão esses corpos coexistir – sem serem tomados pelo pânico ou pela compaixão, pela inveja ou pelo ressentimento, pelo remorso ou pelo arrependimento? Pelo espanto diante de si como outro. Por quanto tempo poderão esses corpos contemplar-se sem desistir de si mesmos? Ou então sorrir, chorar, consolar-se, dar-se as mãos, adormecer?

No duplo, a fotografia coloca-se diante de si mesma e pensa sua essência, sua história e seu destino (LISSOVSKY, 2012). Durante algumas décadas, mulheres e fotografias habitaram esse território onde modernidade imiscuiu público e privado, oculto e revelado. Um território cuja travessia era simultaneamente estimulada e interdita¹¹. Agora que vivemos cercados de *selfies*, o sentido e a força dessa analogia parecem ter se esvaído (embora ainda se possa eventualmente ouvir um miado nos fundos de um laboratório de Física, em Viena). Mas nos retratos devastados de Paula Huven, mãe e filha reencontram a potência singular da imagem fotográfica. Diante do espelho, o oculto volta a se manifestar, não mais como revelação, mas na forma de um segredo que só elas viram.

Referências

AQUINO, L. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Edição do autor, 2016.

ARENDT, H. *Sobre la Revolución*. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107.

BIRO, M. “Hannah Höch’s New Woman: photomontage, distraction, and visual literacy in the Weimar Republic”. In: OTTO, E.; ROCCO, V. (ed.) *The New Woman international: representation in photography and film from the 1870s through the 1960s*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.

BYERS, N.; WILLIAMS, G. *Out of the shadows: contributions of twentieth-century women to physics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

DEL PICCHIA, M. A conferência do dr. Menotti Del Picchia no Municipal em 15/02/1922 *Literalméida*, [S. l.], 28 jan. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2G6Vmfs>. Acesso em: 27 dez. 2016.

¹¹ O “paparazzicídio” da princesa Diana bem poderia ser a culminância simbólica dessa longa mutualidade.

- DIDI-HUBERMAN, G. *Invention of hysteria*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- FISCHER, A. “The most disreputable Camera in the world’: spirit photography in the United Kingdom in the early twentieth century”. In: CHEROUX, C. *et al. The perfect medium: photography and the occult*. New Haven: Yale University Press, 2005. p. 72-79.
- FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GIBNEY, E. “Entangled photons make a picture from a paradox”. *Nature (news)*, New York, 27 ago. 2014. Disponível em: <https://go.nature.com/2sENWMM>. Acesso em: 2 mar. 2019.
- GROJNOWSKI, M. D. “Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg”. *Romantisme*, Paris, n. 105, p. 71-83, 1999.
- GUNNING, T. “Phantom images and modern manifestations”. In: PETRO, P. (ed.) *Fugitive images: from photography to video*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 42-71.
- HEDSTROM, P. *et al. Strindberg, painter and photographer*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- HERMAN, E. “This is the new woman” [1929]. *GHDI*, Berlin, 1 abr. 2002. Disponível em: http://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=3887. Acesso em: 10 jul. 2019.
- KRAUSS, R. *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- LE MOS, G. B. *et al.* “Quantum imaging with undetected photons”. *Nature*, n. 512, p. 409-412, 2014. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/nature13586>. Acesso em 2 mar. 2019.
- LISSOVSKY, M. “Quatro mais uma dimensões do arquivo”. In: MATTAR, E. (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. p. 47-63.
- LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- LISSOVSKY, M. “A fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível”. *Ícone*, Recife, v. 14, n. 1, 2012.

LISSOVSKY, M. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

LISSOVSKY, M. “O sumiço da senzala: tropos da raça na fotografia brasileira”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 1, n. 13, p. 34-65, 2016.

MEDEIROS, M. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MINAS, J. de. *A datilógrafa loura: romance da mulher proletária em São Paulo*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.

MITCHELL, M. K. *Recollections: ten women of photography*. New York: Vicking Press, 1979.

MUNK, J. *Não existe problema!* Rio de Janeiro: Edição da autora, 2007.

POOLE, D. “A one-eyed gaze: gender in 19th century illustration of Peru”. *Dialectical Anthropology*, New York, v. 13, n. 4, p. 333-364, 1988.

RANDOLPH, M. “Mary had a Little Kodak”. *St. Louis & Canadian Photographer*, Saint Louis, v. 8, n. 2, p. 75, 1890.

ROBERTS, J. *The art of interruption: realism, photography and the everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

SANTOS, C. J. dos. “Os olhos, o espelho, o outro”. In: HUVEN, P. *Devastação*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2016.

SOUZA, D. E. de; VIDAL, P. E. “Devastação: entre mal-estar e sintoma: o sofrimento relacionado ao feminino irrepresentável”. *Revista Subjetividades*, Fortaleza, v. 17, n. 3, p. 130-142, 2017.

STEIN, S. “The graphic ordering of desire: modernization of a middle-class women’s magazine, 1919-1939”. In: BOLTON, R. (org.). *The contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge: MIT Press, 1992. p. 145-161.

TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.

TUCKER, A. *The woman’s eye*. New York: Alfred A. Knoff, 1975.

VALERO JUAN, E. M. “Otra perspectiva urbana para la historia literaria del Perú: la ‘tapada’ como símbolo de la Lima colonial”. *América sin nombre*, Alicant, n. 15, p. 69-78, 2010.

VIEIRA, C. L.; VIDEIRA, A. A. P. “Carried by History: cesar lattes, nuclear emulsions, and the discovery of the pi-meson”. *Physics in Perspective*, New York, v. 16, p. 3-36, 2014.

WALUSINSKI, O. “Albert Londe (1858-1917), le photographe de Jean-Martin Charcot à La Salpêtrière”. *Histoire des Sciences Médicales*, Paris, v. 4, n. 1, p. 16-27, 2018.

submetido em: 2 mar. 2019 | aprovado em: 30 abr. 2019.



***Teoria e prática de um
cinema junto ao povo de
Jorge Sanjinés e
Grupo Ukamau***
Teoria e prática de um
cinema junto ao povo,
*by Jorge Sanjinés and
Grupo Ukamau*



Fabián Núñez¹

¹ É professor associado do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Também leciona no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine), na mesma universidade. Sua formação acadêmica foi inteiramente realizada na Universidade Federal Fluminense: Bacharel em Comunicação Social (habilitação em Cinema), em 2000; Mestre em Comunicação, Imagem e Informação, em 2003, e Doutor em Comunicação, em 2009. Seus temas de interesse são: cinema latino-americano, cinema brasileiro, história do cinema, crítica cinematográfica e preservação audiovisual. E-mail: fabian_nunez@id.uff.br

Resumo: O livro *Teoria e prática de um cinema junto ao povo* de Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau é publicado no Brasil, quase quarenta anos depois de sua edição original no México. Trata-se de uma coletânea de textos que visa apresentar o desenvolvimento teórico e estético da produção cinematográfica dos bolivianos Grupo Ukamau e do diretor Jorge Sanjinés. Portanto, é um livro considerado fundamental na formulação do pensamento do Nuevo Cine Latinoamericano.

Palavras-chave: cinema boliviano; cinema latino-americano; Nuevo Cine Latinoamericano; cinema político; teoria do cinema.

Abstract: The book *Teoria e prática de um cinema junto ao povo* of Jorge Sanjinés and Grupo Ukamau is published in Brazil, almost forty years after its original edition in Mexico. It is a collection of texts that aims to present the theoretical and aesthetic development of film production of the Bolivian Grupo Ukamau and the director Jorge Sanjinés. Therefore, it is a book considered essential in the formulation of Nuevo Cine Latinoamericano thought.

Keywords: Bolivian cinema; Latin American cinema; Nuevo Cine Latinoamericano; political cinema; film theory.

Lançado em 2018, 39 anos depois de sua edição original publicada no México, *Teoria e prática de um cinema junto ao povo* de Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau ganha uma versão brasileira. Publicada pela editora goiana Mmartte, é o resultado dos esforços dos realizadores e pesquisadores mineiros Sávio Leite e Lourenço Veloso, e fruto de um financiamento coletivo realizado entre novembro de 2017 a maio de 2018. Graças a esse empenho, podemos agora ter em mãos no Brasil um livro considerado incontornável para os estudos sobre o cinema latino-americano e, em especial, sobre o Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Aliás, salvo engano, um livro esgotado há muito tempo em sua versão original em língua castelhana e, portanto, acessível aos estudiosos apenas em bibliotecas ou em versões digitalizadas na internet. O livro é uma compilação de vários textos de autoria do Grupo Ukamau, um dos mais importantes coletivos de cinema da América Latina, criado no começo dos anos 1960 e constituído por Jorge Sanjinés, Oscar Soria, Ricardo Rada e Antonio Eguino. Após a queda do governo progressista do general Juan José Torres por um golpe de Estado, ocorrido em 21 de agosto de 1971, que implantou a ditadura do então coronel Hugo Banzer, o grupo se divide com a partida de Sanjinés para o exílio, onde continuou a realizar um cinema político e militante, enquanto os que permaneceram na Bolívia se voltaram para um cinema “de esquerda” para o grande público. Assim, a obra reúne textos, comunicações em seminários, depoimentos, entrevistas, trechos de roteiros, depoimentos de camponeses, fichas técnicas e resumos dos filmes do Grupo Ukamau e de Sanjinés no exílio. Na versão brasileira, a filmografia foi atualizada, acrescentando a obra de Jorge Sanjinés realizada a partir de seu retorno à Bolívia, ou seja, do começo da década de 1980 até os anos 2010. Sem dúvida, já na concepção de sua edição original, a figura-chave do livro é o diretor Jorge Sanjinés, o que é expresso pela forma como é dada a autoria ao livro (uma publicação de Jorge Sanjinés e do Grupo Ukamau). Logo, é concebível que a filmografia atualizada seja apenas a de Sanjinés e não a dos demais integrantes do Grupo Ukamau. Cabe aos interessados buscar que tipo de cinema, em termos estéticos e teóricos, foi realizado pelos demais membros do grupo após a sua cisão no começo da década de 1970. Desse modo, trata-se de um importante contraponto para entendermos os rumos que o cinema boliviano tomou após a derrubada de um governo militar progressista e o subsequente alinhamento político-ideológico da Bolívia às outras ditaduras do Cone Sul. Não podemos deixar de mencionar a escassíssima circulação dos filmes do Grupo Ukamau, o que é citado pelos próprios editores brasileiros do livro, que afirmam conhecer tais filmes somente graças a viagens à Bolívia, conseguindo o seu acesso na sede do Grupo Ukamau em La Paz. Os pesquisadores brasileiros de

cinema latino-americano conhecem muito bem esse périplo e não faltam relatos inusitados de atitudes quase paranoicas que explicam a restrição da circulação dessas “obras subversivas”, além do constante e infeliz desconhecimento mútuo da produção audiovisual e teórica entre os vizinhos latino-americanos.

Podemos afirmar que o livro é a voz do Grupo Ukamau e, em especial, de Jorge Sanjinés, não no sentido de tecer uma “memória oficial” – embora seja significativo o ano de sua primeira edição, 1979, mesmo ano do 1º Festival de Havana, ponto de clivagem de uma sistematização discursiva do NCL –, mas de buscar sistematizar as concepções teóricas que explicam as mudanças estéticas ocorridas nos filmes. Ou seja, o grande mérito do livro é tentar sistematizar as ideias do grupo e de Sanjinés surgidas a partir dos desafios estético-ideológicos postos pela realização de cada filme. Nesse sentido, Sanjinés se alinha ao rol de cineastas-teóricos, que buscam refletir sobre a própria produção fílmica. Em seu caso, em prol de um aperfeiçoamento estético provocado pelas conjunturas políticas e movido por uma clara e coerente linha ideológica, muito bem resumida do seguinte modo:

Afastar-se das formas conservadoras de cinema, buscar um outro caminho, inspirado no modo de pensar del pueblo indio de Bolívia – esta a preocupação que impulsiona Sanjinés desde seus primeiros trabalhos. (AVELLAR, 1995, p. 220)

Sem sombra de dúvida, uma das características mais impressionantes da obra de Jorge Sanjinés é a sua capacidade de se reinventar. Fortemente marcado em sua origem pelo cinema construtivista soviético dos anos 1920, o Grupo Ukamau precisou recriar os seus procedimentos estéticos para se aproximar de uma concepção coletiva da criação do quadro fílmico, ao formular planos longos e abertos aptos para a atuação improvisada dos não atores do filme. Assim, foram sendo formulados procedimentos estéticos que buscaram se vincular tanto à mentalidade de caráter comunitário, inerente aos povos andinos, quanto à abertura para a expressão espontânea da memória popular dos próprios sobreviventes dos casos de repressão retratados nos filmes. É seguindo esse caminho que Sanjinés formula a sua concepção do “plano-sequência integral”, posto em prática na longa *La nación clandestina* (*A nação clandestina*, 1989), uma obra no meio do caminho de sua volta ao público tradicional das salas de cinema e não mais voltado às comunidades rurais indígenas. Como o próprio título do filme frisa, a história da Bolívia é marcada pela brutal repressão a uma nação clandestina, formada pela secular cultura indígena, que, enquanto for sufocada, fará a Bolívia continuar sendo um país dividido e condenado à violência. Continua nesse caminho ao rodar *Para recibir el canto de los pájaros* (*Para receber o canto dos pássaros*, 1995), filme que aborda as

gravações de um filme histórico sobre a conquista espanhola, ocasião para ficcionalizar algumas experiências ocorridas pelo próprio Grupo Ukamau nos anos 1960 e refletir sobre a atualidade do colonialismo e do racismo em nossas práticas diárias. Em seguida, Sanjinés roda o seu primeiro longa-metragem digital, *Los hijos del último jardín* (*Os filhos do último jardim*, 1999), no qual busca dialogar com o público urbano jovem, convidando essa juventude pós-Guerra Fria, incrédula com a atividade política e os movimentos sociais, a se voltar ao universo indígena, no qual se encontra o esteio do povo boliviano e um contraponto ao individualismo exacerbado do neoliberalismo. Por último, alinhado com o governo de Evo Morales, Sanjinés se converte em um “poeta épico” da resistência do povo boliviano, ao louvar a história da luta popular, seja de modo amplo, como em *Insurgentes* (*Insurgentes*, 2012), que traça um panorama da Bolívia, da Guerra do Chaco à eleição do primeiro presidente indígena do país, seja pelo intuito de fazer uma revisão histórica das guerras de independência da América Latina sob a perspectiva do popular, em *Juana Azurduy, guerrillera de la Patria Grande* (*Juana Azurduy, guerrilheira da Pátria Grande*, 2016). Em suma, é impressionante constatar uma obra que possui admirável coerência ideológica e que se manifesta sob os mais variados procedimentos estético-narrativos. Tais mudanças não se devem apenas a fatores conjunturais, mas também pela busca de diálogo com um determinado público. Característica, aliás, de todo e qualquer “cinema político”. Grosso modo, Sanjinés busca romper com uma concepção ocidental de cinema ao se pôr o desafio de expressar em termos audiovisuais a mentalidade dos povos indígenas do altiplano andino. No entanto, Sanjinés, em sua maturidade, realiza um caminho de volta ao público urbano das salas de cinema, com o objetivo de introduzi-lo ao universo indígena, no qual ele crê estar a força das classes populares dos países andinos. Nesse meio tempo, não podemos deixar de citar o trabalho capitaneado por seu filho, Iván Sanjinés, responsável pela produção e formação de cineastas de um importantíssimo cinema realizado por comunidades indígenas na Bolívia, que inclusive é referência para outros países. Talvez essa seja a principal herança do Grupo Ukamau.

Obviamente, por razões cronológicas, o livro *Teoria e prática de um cinema junto ao povo* se refere ao período de formação e consolidação do Grupo Ukamau. Por ser uma coletânea de textos dos mais variados tipos, o livro não possui um caráter acadêmico. Por isso, para quem desconhece a filmografia abordada, pode tornar a leitura, às vezes, um pouco confusa, mas desse modo podemos captar que se trata de uma reflexão teórica que está sendo articulada durante o processo de realização e, fundamentalmente, de recepção dos filmes pelo público desejado, formado por camponeses, operários e indígenas. Ou seja, o livro não é um rígido ensaio estético,

formulado *a priori* ou *a posteriori* do processo da criação artística do Grupo Ukamau e de Jorge Sanjinés. O seu próprio formato de *collage* de vários tipos de textos (artigos, entrevistas, comunicações, trechos de roteiros, fichas técnicas e depoimentos de espectadores dos filmes) manifesta um pensamento dinâmico, de caráter dialético e movido pela inter-relação entre os processos de criação, circulação e recepção dos filmes. Não podemos deixar de citar que a edição brasileira respeita o formato de bolso das duas edições originais, o que vai ao encontro do objetivo de ser um livro que visa ser facilmente manipulável, de ampla difusão e adequado para estudos e debates em qualquer ambiente. Além disso, a versão brasileira possui um cuidadoso acabamento com fotos de toda a filmografia de Sanjinés, ou seja, para além dos filmes compreendidos pelo período cronológico tratado no livro. Há alguns raros deslizes na tradução e alguns espanholismos, mas nada que comprometa a leitura da obra em português. Somam-se dois curtos prefácios, escritos pelos dois editores da versão brasileira, nos quais relatam a origem da ideia e o objetivo de traduzir um livro fundamental para o pensamento do cinema latino-americano. Não há nenhum texto mais amplo de apresentação sobre o Grupo Ukamau, de todos os seus integrantes e os rumos tomados por cada um deles ou sobre a relevância do grupo na cinematografia boliviana, em particular, e na latino-americana, em geral. A exceção é a atualização da filmografia de Sanjinés. Optou-se, portanto, por preservar o formato original do livro, sem pretender, em textos anexos, explicar ao leitor brasileiro sobre o cinema na Bolívia e/ou formular uma reflexão de caráter histórico e crítico da produção abordada na obra.

Assim, a edição brasileira de *Teoria e prática de um cinema junto ao povo* busca respeitar ao máximo o espírito original do livro, em seu objetivo de coligir as ideias formuladas por Jorge Sanjinés e pelo Grupo Ukamau no objetivo de criar “um cinema junto ao povo” e, por conseguinte, de oferecer ferramentas para pensar o que é um cinema político na América Latina – mais especificamente, nos países do altiplano andino. Desse modo, o livro se torna uma referência obrigatória para os estudos de cinema latino-americano, pois verte para o nosso idioma uma obra considerada clássica do pensamento estético e ideológico do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Por isso, as atuais pesquisas de caráter historiográfico acerca do NCL têm tudo a ganhar com a presença de um texto-chave para a formulação desse movimento. Mais do que isso, o livro também visa despertar o interesse do leitor brasileiro para uma cinematografia ainda desconhecida por nós. E, por último, não podemos deixar de considerar algo de caráter fundamental: a atualidade do livro e, em especial, da versão brasileira, o que pode soar estranho para leitores

contemporâneos desacostumados com um certo teor marxista presente na obra e *démodé* para sensíveis ouvidos pós-modernos. Primeiramente, a sua publicação ser oriunda de um financiamento coletivo. Nada tão contemporâneo e, ao mesmo tempo, tão afinado ao espírito dos grupos coletivos de cinema político, que fremiram a produção audiovisual em vários países – não apenas na América Latina – nos anos 1960 e 1970. Aliás, engana-se quem crê que esse tipo de produção fílmica se restringe a esse período. Com o advento da tecnologia digital e com os movimentos antiglobalização e de resistência à onda neoliberal, podemos testemunhar a criação de vários coletivos de cinema a partir dos anos 1990. Com o novo século, vemos despontar uma ampla produção audiovisual realizada nas periferias urbanas e rurais, que em geral circula pela internet. Por fim, mas não menos importante, é a contribuição da obra fílmica e teórica do Grupo Ukamau para o Brasil dos dias de hoje. Diante da desastrosa implantação de um governo ultraconservador em sua sanha de destruição da área cultural e de políticas sociais, calcada na cínica e tosca combinação de um discurso demagogo fascista com práticas neoliberais, a contribuição teórica do Grupo Ukamau é mais atual do que nunca. Irônica e tragicamente, as quase quatro décadas que separam a edição original da versão brasileira do livro expressam o quanto a roda da História é imponderável e como, lamentavelmente, pode girar de modo colossal para trás. Leitura obrigatória para refletir sobre o papel do cinema em tempos difíceis.

Referências

AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – teorias de cinema na América Latina. São Paulo: Editora 34: Edusp, 1995.

SANJINÉS, J.; GRUPO UKAMAU. *Teoria e prática de um cinema junto ao povo*. Tradução Sávio Leite, Lourenço Veloso. Goiânia: Mmarte, 2018.

submetido em: 3 mai. 2019 | aprovado em: 1 jul. 2019



**Documentário argentino
em *Revolución y
democracia*,
de Javier Campo**
*Argentine documentary on
Revolución y democracia,
by Javier Campo*



Carolina Amaral de Aguiar¹

¹Pós-doutora em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, com bolsa FAPESP, e em História na UNICAMP, com bolsa PNPd/Capes. É professora do curso de graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Autora de O cinema latino-americano de Chris Marker (2015). E-mail: amaral_carol@yahoo.com.br

Resumo: *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984)*, de Javier Campo, é uma importante contribuição para entender os exílios políticos latino-americanos. Se o cinema de exílio chileno é tema bastante conhecido, o exílio cinematográfico argentino (um fenômeno de menor alcance) ainda é pouco pesquisado. Nesse sentido, o livro de Campo, lançado em 2017 em Buenos Aires, analisa os documentários políticos realizados fora do país no período em que a Argentina permaneceu sob uma ditadura, comparando os filmes feitos entre 1976 e 1984 tanto com o cinema político militante dos anos anteriores como com o cinema de transição que se consolida com a volta da democracia.

Palavras-chave: exílio; documentário argentino; cinema militante; cinema de transição.

Abstract: *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984)*, by Javier Campo, means an important contribution to understand the political exiles in Latin America. While Chilean cinematograph exile is a notably well-known issue, the Argentine exile (a smaller phenomenon) is still under-researched. In this way, Campo's book, released in 2017 in Buenos Aires, analyzes the political documentaries made abroad when Argentina was submitted to a dictatorship. This book compares these films premiered between 1976 and 1984 with engaged political cinema made before the *coup d'état*, as well as the transition cinema made after the return of democracy.

Keywords: exile; Argentine documentary; militant cinema; transition cinema.

Os exílios políticos afetaram parte considerável do meio político e da intelectualidade nos países submetidos a ditaduras militares no Cone Sul a partir dos anos 1970². Por outro lado, essa situação resultou numa efervescente produção cultural que acompanhou o vasto alcance geográfico da diáspora e que se dedicou a denunciar os golpes e os regimes autoritários desses países. No que se refere ao cinema, o caso de estudo mais paradigmático desse fenômeno é o chileno que, devido à sua vasta dimensão³, gerou pesquisas que deram conta das narrativas políticas construídas nos filmes e das redes de solidariedade erguidas nos anos da repressão⁴. Se o Chile se apresenta como um ponto fora da curva, pelo fato de seus cineastas terem conseguido um espaço de produção no exterior que não se compara ao de realizadores dos demais países da região, é necessário ressaltar a importância de se entender o exílio cultural latino-americano com mais propriedade e abrangência. Essa demanda é, em parte, atendida pelo livro de Javier Campo publicado em Buenos Aires em 2017 pela Fundación Ciccus. Campo se dedica ao ainda pouco conhecido e pesquisado exílio cinematográfico argentino, atendo-se especificamente ao documentário político produzido entre 1976-1984, recorte delimitado pelo golpe de Estado e pela consolidação da volta da democracia.

Apesar de indicar no título que o livro se ocupa do cinema argentino de exílio, o escopo temporal e a problemática de Javier Campo são bastante mais amplos. Organizada em quatro capítulos, a obra analisa o “documentário político” – ou seja, aquele que faz menção a “partidos ou movimentos políticos ou personagens da política nacional e/ou [que] exponha tópicos associáveis a questões do debate público argentino em imagens [...] ou relatos” (CAMPO, 2017, p. 17, tradução nossa) – entre 1968 e 1989, embora dedique menos fôlego aos períodos anterior e posterior à ditadura. A ampliação do recorte temporal se justifica pelo objetivo de estabelecer persistências e rupturas tanto em relação às temáticas dos filmes como às escolhas estéticas adotadas. Assim, o capítulo dois, “Antes y después de la dictadura y el exilio”, e o capítulo quatro, “Conclusión: valor del cine del exilio”, dão conta desse viés metodológico comparativo e da tentativa de buscar o que seria a especificidade do documentário político feito pelos exilados.

² Segundo Javier Campo (2017), o exílio político que se seguiu aos golpes de Estado afetou cerca de 1% a 2% da população argentina e chilena, atingindo cifras ainda maiores no caso do Uruguai, onde estima-se que em torno de 10% da população tenha se exilado.

³ Em seu livro publicado nos anos 1980, Jacqueline Mouesca (1988) havia encontrado 178 películas feitas no exílio por realizadores chilenos.

⁴ Pode-se citar como exemplos os trabalhos pioneiros de Valjalo e Pick (1984) e Mouesca (1988).

O primeiro capítulo, “De la espada a la palabra. El marco sociopolítico”, procura justamente traçar um debate sobre a condição do exílio e as mudanças de discurso operadas nesse contexto, que aparecerão nos filmes analisados adiante. Dominando com primazia a discussão historiográfica argentina, Campo procura mostrar a tensão entre um vocabulário marxista revolucionário vigoroso entre 1968 e 1976, não dedicado à pauta democrática, e uma revalorização da democracia como bandeira que vai gradativamente ganhando espaço durante o exílio, em consonância com o discurso internacional dos direitos humanos. A transformação das “narrativas revolucionárias” em “narrativas humanitárias”, tendência que não se restringe ao meio cinematográfico, pode ser verificada no documentário político estudado pelo autor. Dessa forma, a análise da produção audiovisual “revolucionária” pré-1976 (como os filmes dos grupos militantes Cine Liberación, Cine de la Base, Realizadores de Mayo, entre outros) é contraposta ao estudo das películas feitas no período de transição democrática; estas últimas voltadas às denúncias dos sequestros, desaparecimentos e mortes, para as quais o testemunho terá um grande peso narrativo.

O documentário de exílio – situado entre esses dois períodos que, como já foi dito, são estudados no capítulo dois – é o tema central do capítulo três, “La resistencia: el documental político argentino entre 1976 y 1984”. Neste capítulo está a maior contribuição do livro, que é o mapeamento e a análise da produção de documentários políticos do exílio argentino. Javier Campo localiza onze títulos realizados por exilados, *corpus* a partir do qual privilegia a análise fílmica de *Las AAA son las tres armas*, (*As AAA são as três armas*, 1977), de Jorge Denti; *Persistir es vencer* (*Persistir é vencer*, 1978), de Jorge Giannoni e Álvaro Melián; *Resistir* (1978), de Julián Calinki; e *Tango* (1979), de Jorge Cedrón. O autor opta por uma metodologia bastante formalista e comparatista em relação aos filmes analisados. Para chegar às conclusões, indica que dividiu todas as sequências de todos os documentários se atentando para:

imagem e som próprios, imagem alheia e som próprio, imagem própria e som alheio e imagem e som alheios. “Próprio” significará aqui gerado para o filme, de fatura própria do realizador; enquanto “alheio” quererá dizer imagens ou sons tomados de outros filmes, ou ainda de publicações gráficas, fotografias, música ou programas de rádio e televisão. (CAMPO, 2017, p. 20, tradução nossa)

O autor expõe algumas das macroquestões que guiaram a análise formal: “Como estão elaborados esses filmes documentários políticos? De que

maneira apresentam seus discursos políticos e o que dizem os mesmos? É possível vincular formas e estruturas cinematográficas com tendências ideológicas?” (CAMPO, 2017, p. 70, tradução nossa). Campo identifica nesse *corpus* do exílio, inicialmente, continuidades em relação ao “tom combativo” da produção militante de antes do golpe. Porém, gradativamente percebe-se no período entre 1976 e 1984, segundo o autor, a diminuição na intensidade do discurso revolucionário e um maior espaço para narrativas democráticas. Essa migração se reflete, por exemplo, no uso da voz *over* e dos testemunhos, que parecem abrir-se de uma perspectiva única para a busca por uma pluralidade coral. Um título emblemático desse processo foi *Esta voz... entre muchas* (*Esta voz... entre muitas*, 1979), realizado no México pelo argentino Humberto Ríos, que foi o primeiro documentário que deu voz diretamente aos familiares de desaparecidos e de assassinados.

O quarto capítulo, “Conclusión: valor del cine del exilio”, retoma a ênfase na democracia e nos direitos humanos que ganha espaço nos filmes do exílio quando comparados com aqueles feitos antes do golpe e depois do fim da ditadura:

Uma das características desses filmes que surgem das hipóteses é que o primeiro grupo deles, os realizados entre 1976 e 1978, sustentam um discurso de narrativa revolucionária, similar aos do período anterior ao golpe de Estado. Enquanto os realizados posteriormente exaltam os valores da democracia republicana e denunciam a ditadura desde narrativas humanitárias. Embora essa distinção seja em princípio corroborada por esta análise, pode-se dizer que no interior desses dois grupos de documentários há alguns matizes, não todos são chamados completamente fechados à luta armada ou à defesa republicana dos Direitos Humanos. (CAMPO, 2017, p. 155, tradução nossa)

Dessa maneira, a tese do autor é formulada a partir de uma articulação entre a análise fílmica e os discursos históricos-políticos propostos pelas obras. O estudo dos documentários revela que, segundo o autor, o cinema realizado na segunda fase do exílio, entre 1979 e 1984, introduz novas características estéticas que produzem uma perspectiva mais aberta, em consonância com o caráter humanitário que os filmes assumem em seu discurso. Campo propõe que se pode localizar uma tendência que articula “perspectiva formal” e “revolução”, como um polo, e “perspectiva aberta” e “democracia”, como outro.

Retomando a comparação com o caso do cinema de exílio chileno, proposta na introdução desta resenha, o livro de Javier Campo leva à formulação da pergunta se é possível falar de um “cinema de exílio argentino”, considerado como um fenômeno

cinematográfico e histórico semelhante ao do país vizinho. O autor de *Revolución y democracia* declara que esses documentários feitos por argentinos após o golpe de Estado tiveram uma circulação muito reduzida. Revela ainda que havia pouco contato entre os diretores, o que coloca em dúvida a existência de uma rede transnacional. Esse caráter fragmentário é justificado no livro pela dispersão geográfica e pelas diferenças ideológicas entre os grupos de realizadores. Sem dúvida, essas razões, além de plausíveis, colocam em evidência mais um mérito do trabalho de Campo, que é o de dar corpo a uma gama de documentários que ainda não haviam sido tratados como um conjunto. No entanto, o vigoroso cinema de exílio chileno talvez possa indicar outras dificuldades enfrentadas pelos argentinos para produzir no exterior. Ao contrário do Chile, cujo golpe derrubou de forma trágica e cinematográfica um governo que tinha grande apoio das sociais-democracias e das esquerdas, a escalada da violência no contexto pré-1976 na Argentina tornava a compreensão internacional desse processo histórico mais complexa e difícil. Para completar, o peronismo e suas diferentes formas de apresentação política podem ter sido um aspecto que dificultou a recepção aos exilados vindos desse país. Essas hipóteses, apresentadas aqui de modo rápido e pensadas a partir do livro de Javier Campo, servem para apontar o quanto ainda se pode avançar no estudo das produções culturais – e, particularmente, das audiovisuais – do exílio. Nesse sentido, a publicação de *Revolución y democracia* deve se consolidar como leitura incontornável para quem trabalha com o tema e inspiradora de novas pesquisas.

Referências

CAMPO, J. *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Fundación Ciccus, 2017.

MOUESCA, J. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madri: Ediciones del Litoral, 1988.

VALJALO, D.; PICK, Z. M. *10 años de cine chileno: 1973-1983*. Los Angeles: Ediciones de la Frontera, 1984.

Referências audiovisuais

ESTA voz... entre muchas (*Esta voz... entre muitas*). Humberto Ríos, México, 1979.

LAS AAA son las tres armas (*As AAA são as três armas*). Jorge Denti, Peru, 1977.

PERSISTIR es vencer (*Persistir é vencer*). Jorge Giannoni e Alvaro Melián, Itália, 1978.



RESISTIR. Julián Calinki, França/Itália, 1978.

TANGO. Jorge Cedrón, França, 1979.

submetido em: 13 jun. 2019 | aprovado em 1 jul. 2019



***A hora dos fornos,
cinquenta anos depois:
uma trilha de fogo para
o cinema político***

*The hour of the furnaces,
fifty years later: a trail of
fire for political cinema*



Mônica Cristina Araujo Lima Horta¹

¹ Atualmente é gestora do Acervo Histórico do Departamento de Documentação e Informação da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1993), mestrado (2000) e doutorado (2006) pelo Programa de Pós-Graduação em América Latina da Universidade de São Paulo. Pós-Doutorado pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: moni.ca@uol.com.br

Resumo: A resenha aborda o livro *A trail of fire for political cinema: the hour of the furnaces fifty years later* (*Uma trilha de fogo para o cinema político, a hora dos fornos cinquenta anos depois*), organizado por Javier Campo e Humberto Pérez-Blanco. A obra pretende retomar o debate e a análise do filme *A hora dos fornos* (1968), realizado pelo grupo argentino *Cine Liberación*, sob direção de Fernando Solanas e Octavio Getino.

Palavras-chave: cinema; Solanas; Getino; América Latina.

Abstract: The review addresses the book *A trail of fire for political cinema: the hour of the furnaces fifty years later*, organized by Javier Campo and Humberto Pérez-Blanco. The work intends to retake the debate and analysis of the film *The hour of the furnaces* (1968), made by the Argentinean group *Cine Liberación*, directed by Fernando Solanas and Octavio Getino.

Keywords: cinema; Solanas; Getino; Latin America.

O livro *A trail of fire for political cinema: the hour of the furnaces fifty years later* (*Uma trilha de fogo para o cinema político: a hora dos fornos cinquenta anos depois*), organizado por Javier Campo e Humberto Pérez-Blanco, tem como propósito retomar o debate e a análise do filme *A hora dos fornos* (1968), realizado pelo grupo argentino *Cine Liberación*. Trata-se de um apanhado de 268 páginas sobre um dos filmes mais emblemáticos e influentes do cinema latino-americano. Publicado pela editora Intellect Bristol, UK/Chicago, US, a obra organizada em doze capítulos busca compreender a complexidade do filme dirigido por Fernando Solanas e Octavio Getino.

A hora dos fornos é um filme extenso, estruturado em três partes: “Neocolonialismo e violência” (90’) – filme-ensaio; “Ação para libertação: Crônica do peronismo e Crônica da resistência” (120’) – filme-ação; e “Violência e libertação” (45’).

As filmagens de *A hora dos fornos* começaram em 1966, antes do golpe de estado do general Juan Carlos Onganía e da radicalização dos movimentos da esquerda latino-americana. O documentário é estudado de forma consistente, abordando as diferenças entre cada uma das partes do próprio filme e suas diferentes recepções. Laura E. Ruberto e Kristi M. Wilson, no capítulo seis, detalham como a primeira parte do filme, desde o seu lançamento no Festival de Pesaro, na Itália, em 1968, foi ardorosamente aceita pela esquerda, pela crítica e pelo público dos festivais, muito radicalizado naquele momento, enquanto a segunda e a terceira partes geraram mais polêmicas devido ao alinhamento ao peronismo e à construção estética.

No capítulo sete, Mariano Mestman reconstitui os caminhos da recepção de *A hora dos fornos* nos anos 1968 e, em seguintes circuitos alternativos e militantes na Europa e na América do Norte. Também pesquisa fontes e documentos menos conhecidos, como catálogos de distribuidores paralelos, cartas, testemunhos ou notas de imprensa daqueles dias, bem como registra polêmicas, como em 1969, na VIII Semana Internacional de Críticos de Cannes e, logo em seguida, no Festival de Veneza. Durante o evento em Cannes o embaixador argentino em Paris Aguirre Lagarreta protestou contra sua exibição.

Nessas abordagens sobre a recepção, são discutidas as críticas do público e dos especialistas ao Grupo Cine Liberación por sua opção a favor da violência revolucionária como forma de libertação social e, ao mesmo tempo, a defesa do peronismo como a principal via para a organização das classes oprimidas. Juan Domingo Perón foi eleito presidente da Argentina em 1946 pelo Partido Trabalhista. Criou um movimento amplo que controlava os sindicatos, universidades, meios de comunicação e inúmeras outras instituições. Após o golpe militar de Pedro Eugenio Aramburu, em 1955, o peronismo foi proscrito, mas sobreviveu

clandestino, no que passou a chamar-se *La Resistencia*. Seus membros mais radicalizados formaram vários grupos guerrilheiros, entre eles as Forças Armadas Revolucionárias, ou Montoneros. O peronismo também gerou grupos de extrema direita e se relacionou intimamente com ideologias e governos autoritários, daí toda a celeuma. Neste sentido, o livro aborda e discute conceitos fundamentais para a esquerda dos anos de 1960, como a legitimidade do uso da violência para libertação social e nacional, a necessidade da descolonização econômica e cultural, o ativismo político e o combate ao imperialismo.

No capítulo um, “Inventar nossa revolução: uma análise político-estética de *A hora dos fornos*”, concentrando-se nas variadas vozes presentes no filme, Javier Campo mostra como todas elas trabalham juntas em uma direção: o apelo à violência como meio de libertação. Para Campo, a utilização desse tipo de narração não significa o domínio absoluto do autor sobre a compreensão do espectador. Através do uso de vozes caracterizadas, os diretores promovem a inclusão de vários pontos de vista, mas a narrativa permanece sob seu controle. A leitura de cartas de militantes leva à quebra da voz autoritária do narrador. Além disso, as vozes dos antagonistas também estão presentes na caracterização. Os burgueses, por exemplo, são “os outros” que o filme critica.

Devido à importância de Frantz Fanon – um dos principais pensadores do processo de descolonização no Terceiro Mundo e autor de *Os condenados da terra* – para a concepção teórica de *A hora dos fornos*, os organizadores do livro dedicam o capítulo dois à relação do filme com o pensamento do psiquiatra martinicano. Ignacio Del Valle Dávila afirma que o Grupo Cine Liberación emprestou de Fanon a ideia da luta pela descolonização e utilizou-se do conceito de “célula militante” para promover a exibição da sua produção cinematográfica de forma a ajudar na mobilização das massas.

Logo na introdução do livro, além de Fanon, seus organizadores indicam os autores de esquerda que podem ser associados ao filme. E pela complexidade do filme, a lista não é pequena: Guy Debord, Louis Althusser, Herbert Marcuse, Régis Debray, Juan José Hernández Arregui, Arturo Jauretche e John William Cooke, estes três últimos, argentinos.

O capítulo oito, “Trilhas de tinta: uma aproximação à historiografia em *A hora dos fornos*”, escrito por Pablo Piedras, resgata uma bibliografia clássica, predominantemente em inglês e espanhol, do cinema latino-americano, como o importante ensaio do americano Robert Stam que perpassa quase todos os demais capítulos. A partir dessa revisão historiográfica, o livro discute a enorme quantidade de literatura que *A hora dos fornos* gerou. Além do crítico americano, o texto visita e estabelece diálogo com autores

como Alberto Filippi, Augusto Martínez Torres, Peter B. Schumman, Guy Hennebelle, Julianne Burton, Suzana Pick, Paulo Paranaguá, entre outros.

Ao longo dos demais capítulos, o leitor de *Uma trilha de fogo para o cinema político* vai encontrar os debates travados nas principais revistas do pensamento teórico do *Nuevo Cine Latinoamericano* como *Cine Cubano* (Cuba), *Cinema ao Dia* (Venezuela), *Cinema e Mídia* (Argentina), *Cinema do Terceiro Mundo* (Uruguai), e de outras revistas de cinema internacionais.

Além das referências aos clássicos (Dziga Vertov, Bertolt Brecht e Sergei Eisenstein), os autores elaboram sua reflexão a partir de novas abordagens teóricas, pesquisas documentais e estéticas inovadoras e detalhadas. Um conceito fundamental para a cinematografia em geral e para o cinema latino-americano esmiuçado e rediscutido no livro é o *Manifesto do Terceiro Cinema*, o cinema contra-hegemônico defendido pelo Grupo Cine Liberación. Segundo o manifesto, o primeiro seria o comercial e o segundo, o experimental. No entanto, nos capítulos nove e onze, redigidos por Clara Kriger e Clara Garavelli, respectivamente, verificamos o quanto essa diferenciação pode ser muito mais tênue e complexa do que os autores do manifesto propunham.

Clara Kriger atualiza a ideia da relação de *A hora dos fornos* com os documentários tradicionais da Argentina, pouco conhecidos fora do país, com exceção de *Tire dié*, de Fernando Birri (1958). Segundo Kriger, essa tradição de curtas e noticiários, com uma clara intenção política, não é apenas reconhecido, mas, também, em muitos casos, os filmes são manipulados, moldados e adaptados para atender às necessidades políticas do Grupo Cine Liberación.

Garavelli nos surpreende ao declarar que Claudio Caldini, pioneiro na produção de cinema experimental na Argentina, considerou *A hora dos fornos* um filme para TV. Ela refuta a ideia da singularidade do filme e faz uma série de associações entre as obras produzidas pelo cinema experimental e *A hora dos fornos*.

No capítulo final, Pérez-Blanco considera *A hora dos fornos* como um filme-ensaio. Para o autor, o filme ofereceu uma pluralidade de vozes, dialogou com seu próprio tempo e lugar e gerou muita controvérsia. Por isso pode ser considerado um filme mais aberto e menos rígido do que muitos autores reconhecem.

As análises do livro se estendem para outras formas de expressão artística como nos casos da relação com a literatura e com a música. No capítulo três, María Amelia García e Teresita María Victoria Fuentes esclarecem que os dispositivos estéticos na montagem de *A hora dos fornos* foram fundamentais para a sua presença contínua na memória popular. Recorrendo a leituras, discursos, gênero epistolar e heróis

épicos como personagens emblemáticos, os artistas moldam um produto final complexo e versátil. As autoras citam a influência de *Martín Fierro* (1872), de José Hernández, criador do herói gaúcho na Argentina, sobre o filme. Falam também da presença dos autores do realismo fantástico, Gabriel García Márquez (Colômbia), Julio Cortázar (Argentina), Mario Vargas Llosa (Peru) e Carlos Fuentes (México). Como na literatura, o cinema constrói seus próprios mitos e lugares na memória coletiva.

No capítulo quatro, Tomás Crowder-Taraborrelli argumenta que Solanas editou as imagens e a trilha sonora separadamente (som assíncrono). Taraborrelli acompanha o crítico Tzvi Tal, que sugere que a criação da trilha sonora foi inspirada pelas aproximações dialéticas apresentadas em Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov. Desta forma, diferentes ritmos integram o filme: rock, percussão, música clássica, quena, berimbau, hinos, jazz etc. Os críticos, em geral, concordam que o Grupo Cine Liberación conseguiu incorporar um sistema de signos culturais em sua trilha sonora, a partir da pesquisa de Graeme Harper sobre o papel do som na mídia. Para Taraborrelli, a relação entre a imagem e o som, em *A hora dos fornos*, é carregada de conteúdo cultural.

No capítulo cinco, Guillermo Olivera faz uma análise sob a perspectiva de gênero do filme. Olivera afirma que o documentário foi criticado do ponto de vista feminista. Dentro de um diagnóstico acrônico e historicamente determinado, o espaço atribuído ao gênero e à diversidade sexual é reduzido a uma narrativa mínima, a uma cena moralizante, que resulta em um círculo vicioso entre cinismo (direita) e a moralização (esquerda).

Magalí Mariano e María Emilia Zarini abordam, no capítulo dez, o retorno de Fernando Solanas ao documentário e as transformações ocorridas em sua cinematografia. Segundo as autoras, as imagens tomadas por Solanas no calor dos eventos durante o governo de Fernando de la Rúa (1999-2001) permanecerão para a posteridade em *Memória do Saque*, filme em que aborda a crise econômica e política argentina. Em seguida, ele produziu uma série de documentários: *A dignidade dos ninguéns* (2005); *Argentina latente* (2007); *A próxima estação* (2008); *Terra sublevada* (duas partes, 2009 e 2010); *A guerra do fracking* (2013); e *O legado estratégico de Juan Perón* (2016).

A inserção de novos temas e sujeitos políticos nos filmes de Solanas são apontadas pelas autoras, bem como a mudança da própria “voz” do cineasta em seus novos documentários. Segundo as autoras o que distingue, em maior ou menor grau, os últimos filmes de Solanas de suas produções nos anos 1960 e 1970 é o aumento de sua presença nos novos filmes. Ele se tornou mais um personagem e fala em primeira

pessoa. Para Mariano e Zarini, Solanas trocou o papel de cineasta-político pelo de político-cineasta.

Michael Chanan, em *Reflexões sobre a hora dos fornos*, considera o impacto do filme no momento de sua produção e lançamento e ressalta como suas estratégias e objetivos tiveram e continuam tendo um papel relevante para novas gerações de cineastas e públicos.

Uma trilha de fogo para o cinema político, em síntese, discute questões seminais para a história da arte, do cinema e da política. Debate os principais temas da estética, da cinematografia e da política argentina e da esquerda latino-americana e internacional. Faz uma acurada análise de *A hora dos fornos* em toda sua complexidade, alcançando até os novos documentários realizados por Fernando Solanas em sua passagem de documentarista a senador. Revisionismo histórico, descolonização, reflexão sobre o papel dos intelectuais, violência como instrumento de libertação, dependência e diálogo entre o nacional e o latino-americano são os temas que articularam o Grupo Cine Liberación e ainda estruturam o cinema de Solanas.

Desde a reabertura política vivida pelos países do continente latino-americano nos anos 1980, até a eleição de Donald Trump, nos Estados Unidos, em 2016, nunca estes conceitos, que muitos consideravam totalmente ultrapassados, continuam tão presentes e atuais.

Referências

CAMPO, J.; PÉREZ-BLANCO, H. (eds.). *A trail of fire for political cinema: the hour of the furnaces fifty years later*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

submetido em: 13 abr. 2019 | aprovado em: 30 abr. 2019