

POÉTICAS DE PESQUISA: CARTOGRAFANDO O AUDIOVISUAL

Ana Ângela Farias Gomes
César Guimarães
Fernando de Mendonça
Renato Izidoro da Silva
ORGANIZADORES



Conselho Editorial

Ana Maria de Menezes
Christina Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira Menezes
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

Conselho Científico

Ana Ângela Farias Gomes
Armando Alexandre Costa de Castro
Carlos Cezar Mascarenhas de Souza
Carlos Eduardo Japiassu
Claudiene Santos
Fernando de Mendonça
Hamilcar Silveira Dantas Junior
Jean Paulo D'Antony Costa Silva
Karliane Macedo Nunes
Luís Américo Silva Bonfim
Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia
Marcos Ribeiro de Melo
Mário César Pereira Oliveira
Maria Beatriz Colucci
Renato Izidoro da Silva

Apoio:

Este livro foi viabilizado com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), como parte do Programa de Estímulo a Mobilidade e ao Aumento da Cooperação Acadêmica da Pós-Graduação em Instituições de Ensino Superior de Sergipe (PROMOB).

Ana Ângela Farias Gomes
César Guimarães
Fernando de Mendonça
Renato Izidoro da Silva
Organizadores

POÉTICAS DE
PESQUISA:
**CARTOGRAFANDO
O AUDIOVISUAL**

Aracaju | 2021

Título: Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual
Copyright © 2021 by Ana Ângela Farias Gomes, César Guimarães,
Fernando de Mendonça, Renato Izidoro da Silva (organizadores)
Todos os direitos reservados
Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*
Capa, projeto gráfico e diagramação: Raul Marx
Revisão: Tatiana Hora

Imagens: todas as imagens que não são de domínio público obedecem ao princípio do “Fair use”. Esta não é uma obra comercializada.

Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual/ organizado por Ana Ângela Farias, César Guimarães, Fernando de Mendonça, Renato da Silva – Aracaju, Criação, 2021.

256 p., 22,5 cm

ISBN (impresso): 978-85-60102-65-5 ISBN (online): 978-85-60102-60-0

1. Cinema. 2. Audiovisual. 3. Artes.

I. Gomes, Ana Ângela (org.). II. Guimarães, César (org.). III. Mendonça, Fernando (org.). IV. Silva, Renato Izidoro da (org.).

CDD 778

CDU 778

SUMÁRIO

- 7** **INTRODUÇÃO**
- 13** **CARTOGRAFANDO POÉTICAS E TRAJETOS — MAPEAMENTO 1**
- 15** Imagens eurocêntricas, caminhos contra-coloniais
César Guimarães
- 35** Poética, natureza, episteme, técnica e arte: uma exposição
heideggeriana acerca das origens
Renato Izidoro da Silva
- 49** **CARTOGRAFANDO POÉTICAS E TRAJETOS — MAPEAMENTO 2**
- 51** Constelações do visível: notas sobre cinema comparado como
método e sobre a paisagem nas artes visuais
Angela Prysthon
- 67** Etnocartografia de tela: da radicularidade político-imagética
de um método
Geovanna Pirillo, Michele Vasconcelos, Marcos de Melo
- 87** A cor enquanto signo: princípios semióticos para uma análise
cromática do cinema
Fernando de Mendonça, Scarlett Moraes
- 107** “Historicizar a estética”: caminhos e aspectos de um método de
pesquisa no cruzamento de abordagem estética e abordagem
histórica
Naara Fontinele dos Santos
- 127** **CARTOGRAFANDO ANÁLISES E EXPERIÊNCIAS - MAPEAMENTO 1**
- 129** Fazer coletivos: sobre autoria e meta-reflexividade cultural no
cinema indígena
André Brasil

- 149** Cinema com o bairro: modos de pesquisar e intervir
Deisimer Gorczewski
- 173** O retrato do artista enquanto Tutunho: a performance e os tempos do arquivo
Antonio Wellington de Oliveira Junior, Cristiano Bacelar de Oliveira, Felipe Mota Ferreira e João Vilnei de Oliveira Filho
- 187** **CARTOGRAFANDO ANÁLISES E EXPERIÊNCIAS - MAPEAMENTO 2**
- 189** “Minha vida mudou muito, do acampamento até aqui”: o documentário brasileiro e a emergência das mulheres sem-terra como sujeitas políticas
Cláudia Mesquita
- 211** Fotografia, terra estrangeira
Maurício Lissovsky
- 227** O projeto revolucionário internacionalista na música de Abril de Vietnam no ano do Gato (1975)
Guilherme Maia, Glauber Lacerda
- 247** **SOBRE OS AUTORES**

INTRODUÇÃO

Desde 2017, tendo por base uma iniciativa do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), deu-se início à construção de um mapa feito de parcerias que efetivam e ampliam diálogos possíveis entre pesquisa e cinema, numa perspectiva interdisciplinar. No início, as atividades incluíam o Laboratório de Análise Fílmica (LAF) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

A potência desse diálogo, viabilizado graças ao Programa de Estímulo a Mobilidade e ao Aumento da Cooperação Acadêmica da Pós-Graduação (PROMOB), foi tal que gerou desdobramentos de ampliação do mapa com a chegada de ainda mais parceiros, vindos de outras instituições, e que trouxeram abordagens teórico-metodológicas diversas. Este livro marca o encerramento da parceria oficial via PROMOB, mas mais do que isso, descortina um processo cartográfico tecido por poéticas diversas – (des)centradas – no âmbito da nossa produção audiovisual contemporânea.

Ainda sobre esse efeito gerador de ampliação do mapa, vale registrar que a ideia e o plano desta publicação nasceram do Simpósio Cinema e Outras Artes: Cartografando Poéticas de Pesquisa, de maio de 2021, também realizado pelo PPGCINE, viabilizado pelo PROMOB/CAPES, e já contando com pesquisadores de outras instituições, além dos parceiros do Poéticas da Experiência e do LAF.

Os participantes do evento estão aqui, e em um novo traçar cartográfico, outros pesquisadores também foram convidados. O mapa é aberto e este trabalho que agora lançamos marca apenas um dos movimentos de um processo que vai estar sempre se reconfigurando, ou re-cartografando.

Antes da apresentação de cada artigo, vale registrar um agradecimento pela cessão da imagem da capa, um frame do filme *Yaōkwa – Imagem e memória* (2020). Obrigada a Rita Carelli e Vincent Carelli, diretores da obra e responsáveis pelo projeto Vídeo nas Aldeias, por contribuírem com esse trabalho.

Abrindo o mapeamento de poéticas e trajetos, dois textos introduzem teorizações determinantes para a tonalidade desta publicação. No primeiro deles, *Imagens eurocêtricas, caminhos contra-coloniais*, César Guimarães aproxima os conceitos de descolonização, decolonialidade e contra-colonização como modulações críticas próprias do trabalho de confronto e desconstrução da colonialidade. Suas reflexões colocam em triangulação os processos de descolonização vividos e debatidos pelo cinema na América Latina, África e Europa. O autor coteja as reivindicações críticas do Seminário Cinema e Descolonização, realizado pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB) na cidade de Salvador, em 1981, e as estratégias expressivas do filme *Signs of Empire* (1984), produzido pelo *Black Audio Film Collective*, com destaque para as reflexões do cineasta John Akomfrah.

Por sua vez, em *Poética, natureza, episteme, técnica e arte: uma exposição heideggeriana acerca das origens*, Renato Izidoro da Silva critica a vinculação exclusiva da poética ao domínio da arte (como *poiésis*, produção) e, ao aproximá-la da noção de técnica segundo a abordagem heideggeriana – para além, portanto, da concepção moderna que a reduz à dimensão antropológica e instrumental –, ele a situa no âmbito do conhecimento mais amplo (episteme). Seja como arte ou *techné*, a poética não se restringe nem ao domínio do fazer nem ao do desempenho, pois ela se define pelo desvelamento ou desencobrimento do ser, pelo aparecer da verdade (*aletheia*).

Esta seção do livro prossegue com um segundo mapeamento de percursos metodológicos que explora apropriações analíticas do audiovisual aplicáveis a outros universos de obras. Nesse sentido, a reflexão de Angela Prysthon, intitulada *Constelações do visível: notas sobre cinema comparado como método e sobre a paisagem nas artes visuais*, impulsiona uma primeira abordagem sobre possíveis caminhos metodológicos na pesquisa audiovisual e em sua relação com a história das artes. A partir de um relato sobre suas experiências como pesquisadora, e de uma generosa apresentação de suas principais referências conceituais, a autora problematiza a importância de se expandir o repertório de teorias do cinema por meio da conexão teórica com o pensamento legado de maneira mais abrangente pela cultura visual e os diálogos intermidiáticos.

Em *Etnocartografia de tela: da radicularidade político-imagética de um método*, Geovanna Pirillo, Marcos de Melo e Michele Vasconcelos propõem uma decomposição da proposta “etnocartografia de tela”. Um convite à compreensão sobre como este método empresta, absorve e reorganiza da etnografia, da cartografia e dos estudos de tela, de modo a entregar essa postura de pesquisa.

A uma interpretação dos possíveis vínculos representativos e efeitos por trás do aspecto fílmico cromático, o artigo *A cor enquanto signo: princípios semióticos para uma análise cromática do cinema* considera a manifestação da cor no filme enquanto obra singular, que se apresenta diante da subjetividade do intérprete. Para tanto, Scarlett Moraes e Fernando de Mendonça contrariam os ideais dos significados cromáticos transculturais e das respostas afetivas pré-determinadas, e propõem a semiótica peirceana como

princípio para uma abordagem metodológica da cor enquanto signo no filme.

Naara Fontinele apresenta uma síntese dos fundamentos teóricos e metodológicos de sua tese defendida em 2020 intitulada *Historicizar a estética*. Este trabalho parte de um estudo sobre o período político e militante do cineasta Jean Luc Godard, que leva a autora a um percurso documental pelo campo do cinema brasileiro durante o período da ditadura. Empiricamente contou com um esquecido texto escrito de uma conferência de autoria de Herzog e Muniz em 1966 durante um evento em Florença, Itália. O escrito deixa rastros conceituais sobre a percepção então emergente de uma forma estética de produzir documentário no Brasil enquanto “documentário social brasileiro” ou “cinema direto” de cunho crítico e político acerca do estado e dos rumos da sociedade da época.

A segunda seção da coletânea volta-se para a cartografia de análises e experiências diretas com a produção e a realização audiovisual, aberta pelo texto *Fazer coletivos: sobre autoria e meta-reflexividade cultural no cinema indígena*. Nele, André Brasil propõe uma delicada reflexão sobre a autoria no cinema a partir da complexa relação que diferentes povos indígenas estabelecem com esse problema. A experiência do autor com a produção cinematográfica junto às comunidades indígenas do Brasil apresenta questões que impõem limites ao conceito ocidental de autoria, esse quase sempre individual e bem demarcado em termos antropocêntricos. Os cineastas indígenas consideram que certas narrativas devem evocar a autoria de seres não-humanos (animais, plantas), de seres míticos, encantados e antepassados e de demais sujeitos das comunidades, a exemplo de pajés e anciões/anciãs. Imerso nesse difícil problema, o autor contribui com relevantes fundamentos e perguntas para qualificar o debate.

A cartografia também está no centro da escrita de Deisimer Gorczewski em *Cinema com o bairro: modos de pesquisar e intervir*. O projeto Cine Ser Ver Luz hasteia a bandeira do direito à cidade e uma incursão reflexiva que, nos termos mais tradicionais, bem poderia ser sobre o bairro, mas vai além, e é com o bairro – no caso, o Serviluz, à beira mar, na cidade de Fortaleza. É por ali, transitando por ruas, praças, praias, junto com moradores, associações e o Coletivo AudioVisual do Titanzinho, que um processo cartográfico

é construído, reforçando o sentido do cinema de mãos dadas com a luta pelo direito de viver-morar num pedaço paradisíaco da capital cearense.

O retrato do artista enquanto *Tutunho: a performance e os tempos do arquivo* descreve o processo de criação de uma performance inspirada nas selfies produzidas pelo fotógrafo Noah Kalina ao longo de vinte anos, dia-cronicamente. Os autores – Antonio Wellington de Oliveira Junior (o performer), Cristiano Bacelar de Oliveira, Felipe Mota Ferreira e João Vilnei de Oliveira Filho – apresentam os diferentes procedimentos computacionais utilizados para recuperar a ordem temporal das imagens, apenas parcialmente bem sucedidos. Opta-se então por uma ucronia, delegando-se à máquina a criação de arquivos sob os quais o artista não teve controle, dando-se lugar a uma performatividade computadorizada.

O último mapeamento analítico que compilamos apresenta três abordagens de interpretação crítica diante de materiais filmicos específicos. Ao inventariar o protagonismo das mulheres na luta pela terra, tal como inscrita nas imagens do cinema brasileiro, Cláudia Mesquita analisa a trilogia que Tetê Moraes dedicou às lutas do MST no Rio Grande do Sul nas décadas de 1980 e 1990 (*Terra para Rose; O sonho de Rose e Fruto da terra*). Em *“Minha vida mudou muito, do acampamento até aqui”: o documentário brasileiro e a emergência das mulheres sem-terra como sujeitas políticas*, a autora entrelaça os filmes aos processos históricos que os constituem e mostra como as obras dão a ver – por meio do registro documental e da montagem dialética – o surgimento e o legado das lutas lideradas pelas mulheres em torno das terras agrícolas.

Por sua vez, Mauricio Lissovsky, no texto *Fotografia, terra estrangeira*, desenvolve uma reflexão que se volta para os antecedentes do audiovisual, no tocante a uma recuperação dos primórdios da prática fotográfica e seus desdobramentos ideológicos, e também avançando rumo a uma consciência contemporânea dessa arte. Valendo-se de um amplo leque de leituras sobre as teorias, os métodos e os caminhos de recomposição histórica do ato fotográfico, provoca uma série de questionamentos sobre a imagem e o poder, pela maneira como os seres fotografados estabelecem seu lugar no mundo e se revelam em sua potência de alteridade.

Glauber Lacerda e Guilherme Maia, em *Os usos de A internacional em Abril de Vietnam en el Año del Gato*, levam mais adiante os estudos sobre mú-

sica e cinema, apresentando uma abordagem sobre as estratégias de musicalização em um documentário do diretor cubano Santiago Álvarez. Para isso, lançam mão de uma análise músico-fílmica que se apropria de relações históricas e políticas, além de uma entrevista exclusiva com o *sonidista* do longa-metragem, Jerónimo Labrada. Seu objetivo é analisar os efeitos sobre o público cinematográfico a partir de um metódico e consciente uso do mecanismo sonoro, responsável pela identificação popular diante dos complexos conteúdos do filme.

Entre amplitudes, cruzamentos, tensões e desvios, rotas são traçadas. Convidamos o leitor a adentrar nesse território cartográfico da leitura e traçar, junto com os autores, os percursos possíveis marcados pelas poéticas do cinema e do audiovisual contemporâneo.

Ana Ângela Farias

César Guimarães

Fernando de Mendonça

Renato Izidoro da Silva

CARTOGRAFANDO
POÉTICAS E TRAJETOS
MAPEAMENTO I

IMAGENS EUROCÊNTRICAS, CAMINHOS CONTRA-COLONIAIS

CÉSAR GUIMARÃES

1. ALGUMAS DIFICULDADES CONCEITUAIS

Passado mais de meio século desde o início das lutas dos países africanos e asiáticos pela conquista da sua independência política em relação às metrópoles europeias, o campo semântico em torno da descolonização reaparece nos dias de hoje em vários domínios da vida social. Nos ambientes acadêmicos e artísticos, esse retorno assinala novos enfrentamentos diante da permanência – explícita ou insidiosamente oculta – dos duradouros efeitos do processo de colonização, além da recorrente incidência da lógica colonial na experiência coletiva e subjetiva. Num movimento que foi se espalhando mais e mais, múltiplas vozes vieram reivindicar a descolonização das universidades e do conhecimento; das diversas artes e suas instituições (museus, exposições e curadorias); das práticas cotidianas e dos modos de viver; e, entre nós, especialmente, do imaginário brasileiro (sobretudo no que toca ao lugar que ele reserva aos povos indígenas e afrodescendentes, tragicamente marcados pelo genocídio e pelo racismo).

Mas nada disso se fez de modo uníssono e sincrônico. Podemos falar, por exemplo, que tanto os cinemas africanos engajados na luta pela independência dos seus países de origem no início da década de 1960 (se elegermos a obra do diretor Ousmane Sembène como marco inaugural), quanto aquele *Tercer Cine* defendido por Fernando Solanas e Octavio Getino na América Latina (já ao final da década), foram impulsionados pela descolonização. Porém, não podemos esquecer que os países latino-americanos alcançaram a independência ainda no século XIX – conduzida pelas elites descendentes dos espanhóis e portugueses –, enquanto nos países africanos isso ocorreu apenas nas décadas de 1950 e 1960, em tentativas de um rompimento radical com os colonizadores europeus. Contudo, essa diferença não poderia ser tomada como a única balança para pesar os efeitos do colonialismo após a independência, num e noutro continente. O mesmo vale para os diferentes obstáculos e desafios enfrentados pelos cineastas em seus propósitos descolonizadores, aqui e lá.

O que importa frisar é que a descolonização apresenta múltiplas genealogias e não pode ser circunscrita à independência política, seja pela transferência pacífica do poder das metrópoles para as ex-colônias, seja pela luta armada que derrotou as antigas potências coloniais, expulsou os colonos e retomou seu território (MBEMBE, 2019, p. 57). Partindo de uma acepção mais ampla acerca da descolonização, podemos aproximar o termo do conceito de decolonialidade, definido por Maldonado-Torres como a “luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (2018, p. 36). Gostaríamos ainda de trazer um outro ponto de vista para o nosso repertório conceitual: aquele do pensador e liderança quilombola Antônio Bispo dos Santos, quando afirma que, se a colonização concerne aos “processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra”, a contra-colonização refere-se a “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” (2015, p. 47-48).

Sem ter como recuperar o traçado das matrizes conceituais envolvidas nessa discussão, para os efeitos deste texto, aproximamos a *decolonialidade* das concepções de outros autores que empregam, com sentido afim, os termos *descolonização* ou *crítica pós-colonial*, sem conduzir à coincidência

estrita entre eles. Evitando a superposição entre o teor (descritivo ou epistêmico) e o alcance (em termos de periodização histórica) das diferentes conceituações, podemos convocá-las para operar em zonas de interseção, sob condições especiais. Assim, se a colonialidade é uma situação instalada – modulada pela peculiaridade das experiências históricas e dos processos culturais –, podemos dizer que a descolonização, a decolonialidade ou a contra-colonização elaboram o trabalho crítico de desconstrução das formas de vida e dos sistemas simbólicos que ainda carregam os efeitos do processo colonial.

Fazemos esta aproximação (cautelosa e circunscrita) entre os três conceitos porque tanto o conjunto dos Estudos Culturais, Subalternos e Pós-coloniais (desde os anos 1980), quanto a concepção específica do grupo Modernidade/Colonialidade (desde os anos 1990), foram eleitos como fontes teóricas para as atuais reivindicações descolonizadoras nos campos de estudo das ciências sociais e das artes (literatura, artes plásticas, cinema e teatro). Preservando as muitas nuances que tais termos carregam, podemos reuni-los nas variadas manifestações que o pensamento ou a crítica pós-colonial assumiu ao se libertar da clausura imposta pela Europa (MBEMBE, 2019, p. 70).

Do ponto de vista metodológico, pretendemos conduzir um trabalho em torno das imagens que seja capaz de identificar e criticar os significantes que suportam a “colonialidade do ver, do sentir e do experienciar”, incrustada nas formas do tempo, do espaço e da subjetividade (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 44). Pretendemos indicar alguns procedimentos analíticos que alcancem, no âmbito das formas expressivas imagéticas, o embate entre a lógica da colonialidade e os recursos críticos de teor contra-colonizador. Para tanto, abordamos duas situações em que os significantes da colonização foram interpelados pelos recursos expressivos próprios do cinema, em dois contextos marcadamente distintos, mas próximos cronologicamente: no ano de 1981, em Salvador, a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB) promoveu um seminário dedicado à descolonização do cinema brasileiro; já em 1984, na cidade de Londres, o filme *Signos do Império (Signs of Empire)*, realizado pelo *Black Audio Film Collective*, adentrou e expôs a “cena primitiva” do colonial, segundo a expressão do cineasta John Akomfrah (MERCER, 2015, p. 91).

2. DESCOLONIZAR É FAZER SUA PRÓPRIA IMAGEM

O pioneiro seminário “Cinema e descolonização”, realizado pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, antecedeu em uma década as formulações do grupo Modernidade/Colonialidade. Acompanhamos o relato desse encontro feito por Ismail Xavier, publicado no dossiê *O negro no cinema brasileiro*, organizado pela revista *Filme Cultura* em 1982, e posteriormente republicado numa edição fac-similar pelo Ministério da Cultura em 2010 (esse último serve de referência para o presente texto). De saída, Ismail Xavier assume tanto suas escolhas como narrador, quanto as dificuldades provenientes da precária condição das fitas gravadas (2010, p. 633-637). A partir desse relato, apontaremos os principais sentidos que giravam em torno da noção de descolonização. O postulado inicial do debate foi apresentado por Marco Aurélio Luz, que recapitulou historicamente como a cultura produzida pelo branco criou uma imagem do negro correlata aos interesses da dominação:

Ora criando fantasias para tornar legítima a escravidão, ora elaborando uma teoria científica para justificar a subalternização do negro como “cidadão da república”, o discurso dominante cumpre uma função ideológica fundamental no esquema da dominação, alimentando a permanência de uma mentalidade colonial que se infiltra em diferentes tipos de produção cultural e artística (XAVIER, 2010, p. 633).

É daí que decorre a contundente crítica dirigida ao cinema brasileiro, por carregar a “ideologia do recalçamento da cultura negra” – na perspectiva de Marco Aurélio Luz –, como também por não ter se livrado ainda da herança colonial, que alcançou fortemente a produção da década de 1960, com sua pedagogia de desalienação do povo. Segundo Ismail Xavier, esses dois pontos foram consensuais, mas a tensão se instalou quando se apontou quais filmes seriam “portadores de antigos estereótipos afinados à mentalidade colonialista” (2010, p. 633). Essa divergência tem uma importante dimensão metodológica, pois pressupõe maneiras diferentes de identificar os significantes da colonização e julgar o seu valor na economia expressiva do filme, em relação com o arranjo orgânico de seus elementos.

Na discussão que se seguiu, Ismail Xavier e José Carlos Avellar ressaltaram que o “sintoma isolado” da mentalidade colonialista deve ser lido à

luz do sentido que adquire diante da coerência interna da obra, avaliada em seu conjunto. Juana Elbein dos Santos, no entanto, insistiu que “um detalhe de uma obra, independentemente de suas relações com o conjunto, pode deflagrar certas reações e revelar certas noções recalcadas que têm forte incidência no nível das emoções de quem faz ou de quem assiste a um filme” (2010, p. 633). Marco Aurélio Luz indicou a presença de estereótipos também em filmes posteriores ao Cinema Novo, como *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, e *Bye bye, Brasil* (1979), de Carlos Diegues.

Na polêmica que surgiu na discussão em torno de *Xica da Silva*, a caracterização racista e estereotipada da protagonista foi duramente criticada por Beatriz Nascimento (2018) e por Juana Elbein dos Santos. A historiadora e militante do movimento negro, que em 1976 já criticara severamente o filme em seu artigo *A Senzala vista da Casa Grande* (publicado no *Jornal Opinião*), mencionou a separação e a distância que ele mantinha diante daqueles jovens negros que, à época, formavam sua sensibilidade e compunham sua identidade a partir da dança do *Black Soul* e da música de James Brown. Para esses jovens, identificados com a luta de Malcom X e com a figura de Muhammad Ali, o filme oferece a figura de uma escrava que, visando tão somente ascender socialmente, se alia ao poder colonial (XAVIER, 2010, p. 635).

Juana Elbein dos Santos, por sua vez, afirmou que a fantasia branca construída em torno de *Xica da Silva* – ao encarnar “uma disponibilidade sem lei para o erótico” – é uma ofensa à forma assumida pelo feminino na cultura negra, na qual o corpo adquire uma dimensão ritualística, vinculado ao sagrado (XAVIER, 2010, p. 635). No polo oposto, José Carlos Avellar e Jean-Claude Bernardet defenderam que o filme de Cacá Diegues deveria ser compreendido a partir de outras mediações que demonstrariam sua não-rendição à ideologia dominante, bem como o papel crítico que ele concederia à protagonista, por inversão. Para eles, a caracterização da personagem deveria ser tomada como um “sintoma” isolado, ressignificado pela “coerência interna da obra”. Essa oposição (entre um componente fílmico específico e a economia da obra em seu conjunto) foi “retomada em outro nível” por Muniz Sodré, tal como destacou Ismail Xavier:

A simples inversão de uma estrutura dada – no caso, uma estrutura de preconceitos e discriminações – não altera em nada o código, não existe uma mudança efetiva. É uma alternativa a partir do mesmo lance cultural que sustenta a ordem, é uma inversão de sinal que aceita os termos da equação (2010, p. 635).

A intervenção de Muniz Sodré foi respaldada por Jean-Claude Bernardet, ao ressaltar que o intelectual de esquerda (branco e de classe média) realmente concebe o teor crítico e liberador de suas criações limitado pelo seu próprio universo, o que o leva a projetar em seus personagens questões do seu ambiente social. Finalmente, Juana Elbein dos Santos defendeu a descolonização como uma mudança efetiva a ser conquistada no interior dos processos cinematográficos, e não apenas no âmbito da crítica. A antropóloga e cineasta reivindicou uma “reformulação” ou “recodificação” simbólica que, provisória e estrategicamente mediada pela intervenção dos cineastas, pudesse enfrentar os códigos culturais dos profissionais de cinema, e, com isso, permitisse às comunidades tradicionais expressarem, autonomamente, sua visão de mundo.

O gesto descolonizador residiria nessa tomada da imagem – à maneira de uma tomada da palavra – por parte das comunidades negras, até então submetidas a um repertório de representações. Sob a rubrica genérica da “cultura popular”, essas representações foram criadas por fotógrafos e cineastas em sua maioria brancos, estranhos ao universo das comunidades negras, pertencentes aos extratos da classe média, e instalados nos aparatos institucionais que garantiam e legitimavam suas atividades (XAVIER, 2010, p. 634). Juana Elbein pleiteou uma pesquisa de linguagem em torno de processos e recursos expressivos especificamente cinematográficos que oferecessem às comunidades negras a possibilidade de “retrabalhar sua tradição e a identidade em novos termos, de modo a contribuir para que ela se processe dinamicamente no presente e não apenas celebre sua memória congelada, estática e separada da experiência atual” (XAVIER, 2010, p. 634).

Ao comentar o filme *Ya-mi Agbá – Mito e metamorfoses das mães nagô* (1979), de Juana Elbein dos Santos, exibido no seminário, Jean-Claude Bernardet afirmou que para que a “voz do dono do discurso” não abafasse a “voz do outro” filmado, necessitaríamos de uma evolução (o termo é dele) que alcançasse “não apenas o documentário e o cinema, mas a estrutura

global da sociedade e, dentro dela, a função política do saber” (XAVIER, 2010, p. 639). É justamente essa emergência da voz do outro filmado que conduziria à descolonização – se não do cinema brasileiro em seu conjunto, pelo menos dos filmes voltados para a abordagem do outro de classe (do cineasta). No entanto, seria preciso dar mais um passo adiante e incorporar outros aspectos para além da classe, em especial a cosmologia dos povos negros, agora traduzida do interior das linguagens fundadas e praticadas pela comunidade, já emancipadas dos códigos vigentes no cinema.

Para reforçar esse argumento, podemos convocar duas outras falas, extraídas de uma conversa dedicada às “formas impossíveis de se fazer cinema” (promovida pela revista *Filme Cultura* em seu número 34, no primeiro trimestre de 1980). Ao comentar sua experiência em vídeo com os povos Canela no Maranhão, Andrea Tonacci dizia que começava a “nascer para a comunidade a própria imagem dela” (TONACCI, 2010, p. 283). Também participante dessa conversa, Jean-Claude Bernardet, por sua vez, afirmara: “Eu acho que estão crescendo as sensações de que existe um outro poder, uma outra sociedade, outras maneiras de se aproximar do Brasil” (TONACCI, 2010, p. 283).

Com efeito, novos caminhos se abriam para o cinema brasileiro na passagem da década de 1970 para 1980, mas eles também se bifurcavam ou se dividiam logo em seu início. Alguns filmes se despediam – cedo ainda – do país que fora figurado pelas aspirações utópicas de seus antecessores. Pensamos aqui no artigo que a cineasta Raquel Gerber escreveu sobre *Bye, bye Brasil* (1979), publicado na revista *Filme cultura* n. 35/36, também em 1980: “O índio aparece como extinto. O negro, passivo. Diegues parece desconhecer a emergência da consciência índia. E o negro lutando para reconhecer-se e ser reconhecido a partir de suas origens culturais mais profundas” (GERBER, 2010, p. 382). Outros filmes e outros diretores, entretanto, atravessarão as décadas seguintes até alcançarem o século XXI, desenrolando um fio escondido que, ao reaparecer, revelará uma nova trama na qual a distinção apontada por Jean-Claude Bernardet entre “discurso sobre” (feito por alguém externo ao grupo social filmado) e “discurso de” (realizado pela própria comunidade) terá sido abalada e deslocada profundamente.

Pensamos aqui em duas trajetórias: a dos filmes indígenas, inaugurada pelo projeto Vídeo nas Aldeias, com *A festa da moça* (filmado entre os

Nambiquara em 1987) e, como ressalta Rubem Caixeta de Queiroz, alterada pela guinada em direção ao cinema direto, por meio das oficinas oferecidas aos povos do Xingu em 1997 e 1998, possibilitando aos cineastas indígenas tomarem a câmera para si (2008, p. 108). A outra trajetória é aquela do cinema negro: um “projeto histórico em construção”, como define Janaína Oliveira, guiado pela “busca por autonomia da representação das culturas negras”, vinculado diretamente às lutas dos movimentos negros, e que tem em Zózimo Bulbul e Waldir Onofre os seus precursores (OLIVEIRA, 2018, p. 257-258). Somente agora, quarenta anos depois do seminário “Cinema e descolonização”, podemos dizer que se efetivou aquela *codificação em ato* do mundo – expressa em imagens e sons – conquistada não só pela cultura negra (como desejava Juana Elbein dos Santos), mas também pelos povos indígenas (XAVIER, 2010, p. 637).

Nos dias de hoje, o discurso fílmico das comunidades indígenas e afro-brasileiras surge ancorado na experiência histórica e subjetiva dos grupos sociais, filmada e narrada do interior da cosmologia que orienta seus modos de vida e formas de pensamento.

3. RASURANDO O ABECÊ COLONIAL

Arriscamos a dizer que uma das formas de manifestação da *colonialidade* do ser reside no modo com que os arquivos convocam a subjetividade daqueles que, mesmo na condição de cidadãos emancipados politicamente do jugo das antigas metrópoles, ainda são assombrados pelo seu traço espectral, como nos diz o cineasta John Akomfrah:

Quando se caminha pela maioria das metrópoles industriais avançadas, há certos monumentos que atestam a existência de vidas antigas e gloriosas: efígies comemorativas nos centros da cidade, por exemplo, para marcar o início da Primeira Guerra Mundial, ou algum monumento nos limites da cidade para homenagear a morte de algum monarca insignificante. A maioria das paisagens do mundo pós-industrial são marcadas por essas modalidades espectrais e elas são indícios, se você me permite, de como as culturas estabelecidas e fixadas simbolicamente funcionam. Tal como encarnações memoriais, esses monumentos dizem haver conexões entre os sujeitos atuais e o passado, e que esta é uma conexão mediada – mediada por esses fantasmas (AKOMFRAH, 2017, p. 34).

Mencionemos algumas ações que destronaram emblemas consagrados pelo colonialismo, a começar por aquela que ocorreu na África do Sul, em abril de 2015, quando, por força dos protestos e da pressão exercida pelos estudantes negros, a estátua do imperialista britânico Cecil Rhodes foi removida da Universidade do Cabo. Já em junho de 2020, impulsionados pelas manifestações do *Black Lives Matter*, os estudantes ingleses não conseguiram retirar a estátua de Rhodes da entrada do Oriel College, em Oxford. Mais bem sucedidos foram os manifestantes de Bristol, que, um mês antes, ao se juntarem aos protestos contra o assassinato de George Floyd (homem negro estrangulado pelo policial branco Derek Chauvin em Minneapolis, no dia 25 de maio de 2020), afundaram a estátua do traficante de escravos Edward Colston nas águas do porto da cidade.

No ano seguinte, em julho, na Colômbia, manifestantes derrubaram a estátua de Cristóvão Colombo em Barranquilla; no mês de setembro, na região do Cauca, na cidade de Popoyán, localizada no morro de Tulcán (sítio arqueológico da era pré-colombiana), ativistas indígenas lançaram ao chão o monumento dedicado ao colonizador espanhol Sebastián de Belalcázar. Essa estátua equestre já fora desmantelada em seu simbolismo – graças aos recursos da montagem – pelo filme de Marta Rodriguez e Jorge Silva, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1981). Outra estátua “derubada” por este filme foi a de Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador da cidade de Bogotá (em 1538). Filmada em enquadramentos que destacam a cruz e a espada, a imagem da estátua surge acompanhada por uma voz feminina que lê um trecho do profeta maia Chilam Balam, da região de Chumayel, em Yucatán: ele descreve a violenta e traumatizante invasão espanhola (ocorrida em 1541), que veio “castrar o sol” ao impor o catolicismo. O tom apocalíptico é inteiramente justificado, pois tratava-se, tragicamente, de um fim dos tempos (FLORES; GUIMARÃES, 2020, p. 40).

Mais recentemente, em Santo Amaro (São Paulo), o monumento que homenageia o bandeirante e caçador de indígenas Borba Gato foi incendiado pelo movimento Revolução Periférica, em 24 de julho de 2021. Guardadas todas as diferenças, essas ações promoveram ataques aos símbolos coloniais engravados em nosso presente e zelosamente defendidos pelas instituições que zelam pela memória oficial.

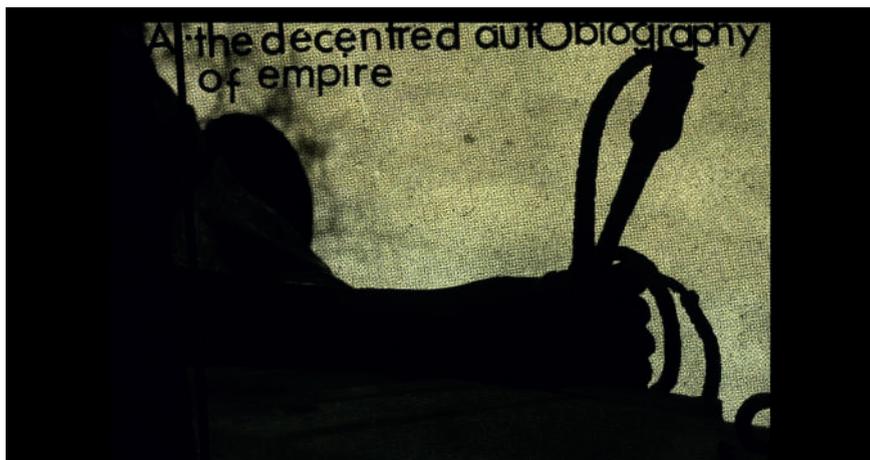
No campo da criação cinematográfica, vejamos como o grupo de jovens artistas e estudantes reunidos no *Black Audio Film Collective* (BAFC), em Londres, enfrentou os signos do antigo Império Britânico. Originário de Gana, John Akomfrah, um dos integrantes do coletivo, afirma que mesmo tendo sido “capturado pelo lado de dentro” da narrativa britânica da identidade, ele nunca deixara de ver o seu próprio espectro “do lado de fora”, como um duplo (2017, p. 32). Seu interesse em articular o memorial e o arquivístico se originou, portanto, do fato de que os arquivos tanto guardam um lugar de inscrição para o sujeito – uma auto-representação – quanto guiam-no em sua percepção e compreensão do mundo, oferecendo-lhe um repertório de pressupostos e narrativas (2017, p. 35).

Formado por uma série de *slide-tapes* em 35 mm, *Signos do Império* (1984) se vale de uma precisa montagem de imagens e sons para desconstruir, poeticamente, a “fantasia colonial” que antecede os sujeitos, à maneira de uma “biblioteca imaginária de referências” (AKOMFRAH, 2017, p. 66-67). Nesse filme, inspirado pelo procedimento adotado por Roland Barthes em *O império dos signos*, as imagens e textos, entrelaçados, promovem a circulação e a troca de significantes (2007, p. 5). A montagem constrói arranjos com esses componentes de tal modo que eles passam a constituir um sistema de signos: o Império Britânico, justamente. No lugar de um possível conjunto de tropos coloniais (inventariados em sua significação), o que se tem é uma combinação variável de elementos, de modo que uma matéria signíca primeira (um monumento, uma fotografia, um trecho de discurso) é tratada (e alterada) por meio de recursos plásticos: a tonalidade sépia exagerada nas fotografias do século XIX e a coloração fria e azulada dos monumentos imperiais londrinos; ou através de enquadramentos à maneira de Rodchenko, como aponta Demos (2017, p. 93). Entretanto, diferentemente de Barthes, que se interessava pela perda ou pela suspensão do sentido (como traço fundante do sistema simbólico japonês em oposição ao Ocidental), o filme promove trocas complexas entre os signos por meio das inscrições textuais, do primoroso desenho do som, além dos diversos efeitos de sentido produzidos pela associação e alternância entres os *slides*.

Os signos do império se distribuem entre os monumentos (estátuas da época vitoriana e do auge do Império Britânico), como também fotografias dos colonizadores e dos colonizados extraídas de publicações diversas.

Há ainda um pequeno número de gravuras retiradas de livros didáticos, e uma ou outra charge. Em nenhum dos casos, o filme designa o referente das imagens (os sujeitos e os lugares) nem explica o seu processo de produção. Alguns indícios nos permitem reconhecer – não sem dificuldade ou hesitação – alguns países, mas apenas genericamente (a Índia, a África do Sul, o Congo belga...). Quanto a isso, o espectador tem que fazer o seu próprio trabalho, diante dessa primeira evocação dos arquivos coloniais. Ele torna-se o leitor da *textualidade* (palavra empregada por Barthes) que rege a polissêmica combinação entre os signos visuais e os sonoros. Sobre os *slides*, por meio do processo de Letraset são coladas, meticulosamente, inscrições que aludem a categorias analíticas (em fontes cuidadosamente escolhidas). As mais inquietantes são inventadas pelo próprio filme, como a que aparece acima da sombra do braço que segura um chicote: “Autobiografia descentrada do Império”.

Figura 1 – Fotograma do filme *Signos do Império* (BAFC, 1984)



Fonte: filme *Signos do Império* (BAFC, 1984)

Somente o Outro do colonizador, ao se livrar da imagem que este lhe impôs, poderia retirá-lo do seu imaginário e confrontar a denegação que o acompanha quando ele se põe a narrar a história oficial. Somente o Outro do colonizador, afinal, conseguiria descrever como se criou a “a ficção impossível da tradição” (como nos diz uma das inscrições). Fotografados em angulações insólitas e sob a intervenção da coloração, juntamente com

as inscrições que lhes são superpostas, os monumentos são destronados da sua imponência. Assim, toda imagem torna-se o objeto de uma intervenção, seja para reforçar seu valor original, sobrecarregando-o, seja para subvertê-lo por meio de operações contrapontísticas (DEMOS, 2017, p. 98).

Nos retratos dos colonizadores e dos colonizados – individuais ou de grupos –, aponta-se o vínculo perverso que os põs em relação sob a égide daquela empreitada que, segundo Ariela Azoulay, veio “destruir os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais existentes e substituí-los por um ‘novo mundo’ de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados” (2019, p. 118-119). Os colonizadores posam, afirmando seu direito imperial, a posse do “novo mundo” construído sobre a destruição do “antigo” (aquele que “já-estava-lá”). Os colonizados, por sua vez, são simplesmente expropriados da sua imagem, junto com os lugares e os objetos do seu mundo. Segundo Azoulay, o direito imperial de ver impôs, pela violência, que tudo aquilo que pertencia aos povos colonizados fosse visto e mostrado, inventando com isso um espectador supostamente universalizado (2019, p. 121). Diante disso, o filme opera dois gestos contra-colonizadores por meio de recursos sógnicos peculiares: um, ao retirar os colonizadores do seu imaginário, no qual eles se miravam e se regozijavam; outro, ao abrir espaço para o olhar e a fala daqueles que tiveram sua imagem roubada. Sigamos de perto esses dois movimentos, em um intervalo de aproximadamente seis minutos.

Enquanto soam cada vez mais intensamente as cordas do prólogo de *O ouro do Reno* (a primeira das quatro óperas que compõem *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner), os *slides* nos mostram, separadamente, as figuras de uma mulher (com a mão levemente encostada a um tronco) e a de um homem de chapéu, terno e gravata, empunhando uma arma. Em seguida, vemos a imagem inteira do casal. Logo saberemos quem são os senhores que conquistaram o mundo, graças ao poder do ouro roubado das ondinas pelo gnomo Alberich. Em seguida, surge outro casal de colonizadores, com seus trajes típicos, posando com um tigre abatido aos seus pés (provavelmente em um safari). O homem tem as mãos no bolso do paletó, gabando-se da sua proeza.

Após uma breve tela escura, a música de Wagner vai sendo encoberta pelo crescente som sintetizado, próprio da música concreta (mas que não

deixa de lembrar o motor de um avião), quando então irrompe um fragmento do discurso de Hugh Gaitskeel, líder do Partido Trabalhista, proferido em 3 de outubro de 1962; nessa fala, ele defende as vantagens das transações comerciais e políticas da Commonwealth (formada pelas ex-colônias britânicas), em contraposição às negociações no âmbito da Comunidade Econômica Europeia (criada em 1957). O trecho surge propositalmente cortado do seu início, fragmentado, e em seguida é reapresentado em um breve *loop*, voltando ao começo e sendo repetido mais de uma dezena de vezes: “Eu acredito, com todo meu coração, que a existência desta associação multirracial notável de nações independentes, cobrindo cinco continentes e toda as raças, é potencialmente de imenso valor para o mundo”. A repetição do texto, a exacerbação da sua dimensão sonora, o reforço da entonação levam ao desgaste do seu significado ideológico; o que era ênfase retórica torna-se quase uma gagueira.

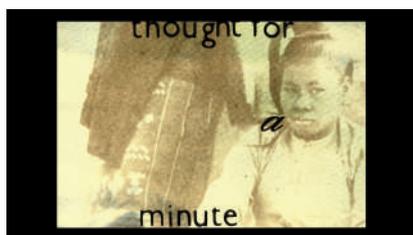
Nesta sequência, o fragmento do discurso vem acompanhado, dentre outras, de fotografias que mostram mais caçadores e tigres abatidos, ou então com suas peles expostas na parede, numa exibição dos “feitos” dos colonizadores. Mais adiante, as imagens dos tigres caçados serão substituídas por homens assassinados, ao lado de seus executores, que posam tranquilamente para a posteridade. O *slide* seguinte reenquadra esta imagem e se detém nos corpos estendidos. Esta passagem se encerra com o trecho de outro discurso, desta vez do político conservador Ronald Bell, um opositor da imigração e defensor da repatriação total dos imigrantes, durante a década de 1970. No trecho, que também aparece repetidas vezes, pouco a pouco erodido em cada retorno, ele diz: “Os que vieram para cá, se olhar para os seus rostos, verá que são pessoas jovens, e acho que não sabem quem são ou o que são. E, na verdade, eu me pergunto é como, diabos, alguém lhes dá o pertencimento que os jovens ingleses têm”.

Enquanto isso é dito, cortado no início e repetido, em *looping*, o primeiro slide mostra dois homens e uma mulher, negros, com as mãos decepadas (no antigo Congo Belga, sob o domínio do genocida rei Leopoldo II). Um pouco mais à frente, o discurso de Gaitskeel reaparece e compõe com o de Bell um terrível dueto que vai sendo envolvido pela trilha sonora, acompanhada de sons sintetizados, num crescendo perturbador. Já próximo ao final, este discurso de Gaitskeel reaparece, agora ao lado de um assustador

“abecê”: *N is the Navy/ We keep at Spithead/ It’s a sight that makes foreigners/ Wish they dead* (M é de Marinha/ que nós mantemos em Spithead/ É uma visão que faz os inimigos/ Desejarem estar mortos). Acompanhado da trilha sonora ruidosa, o slide nos mostra a cena fotográfica de uma execução.

O fragmento do discurso de Ronald Bell sobre os jovens imigrantes que chegam ao Reino Unido (“eles não sabem quem são ou o que são”), que retorna como um refrão insistente, será vivamente confrontado pela astuciosa montagem visual e sonora, que recorre a dois trechos de *The adventures of the black girl in her search of God*, do dramaturgo Bernard Shaw, publicado em 1932. A protagonista, uma garota rebelde e insubmissa, contesta, de maneira desconcertante e desafiadora, os dogmas cristãos que lhe foram inculcados pelos colonizadores. Enquanto a fala reacionária de Ronald Bell ecoa e é “atacada” pela trilha sonora, as imagens trazem trechos retirados do livro. O primeiro deles remete ao episódio em que a garota negra, em sua jornada, depois de ter encontrado (e questionado!) nada menos que o Deus do Antigo Testamento e o autor do Eclesiastes, se depara um homem branco à beira de um poço. Quando ela vai apanhar a água, ele lhe oferece uma taça, num passe de mágica, e lhe diz: “Tome e beba em minha memória”. Depois que a garota bebe e devolve a taça, ele faz com que o objeto desapareça. Os dois riem, então ela cumprimenta o mágico pelo seu truque. Em seguida, a garota pergunta: “Onde está Deus?” Diante da resposta que recebe (a de que Ele está dentro dela e dele também), ela concorda, mas continua: “Mas o que é Ele?”. “Nosso Pai” – o homem responde. “E porque não nossa Mãe?” – ela retruca.

Figura 2, 3, 4 e 5 – Fotograma do filme *Signos do Império* (BAFC, 1984)





Fonte: filme *Signos do Império* (BAFC, 1984)

É exatamente a partir desse ponto da narrativa que o filme apresenta a imagem de uma garota negra, de coque no cabelo, com o olhar levemente oblíquo (desconfiada, talvez – quem poderia dizer? – diante do fotógrafo) e a seguinte inscrição, pinçada do texto de Shaw: “A garota negra fez uma careta” (1932, p. 26). Com a foto reenquadrada mais de perto e com a sêpia mais esmaecida (em comparação com o anterior), o segundo slide traz os seguintes dizeres: “E pensou por um instante”. O terceiro *slide* exibe uma mão negra, feminina, com a seguinte inscrição: “E por que não uma Mãe?”. O quarto *slide* da sequência não nos apresenta o mágico que conversa com a garota (do texto de Shaw), mas dois homens brancos, sentados à mesa e servidos por um rapaz negro. Sobre a imagem lê-se, à primeira vista: *The conjuror shrank* (O mágico se encolheu). Mas a fonte escolhida, astutamente, alterou a letra J de tal modo que ela se tornou um Q inclinado, de traço rebuscado, o que muda tudo: *The conqueror shrank* (O conquistador se encolheu). Esta inscrição resulta de um hábil corte da narrativa, numa passagem em que a garota questionava o primeiro mandamento trazido por Cristo: “Amai-vos uns aos outros”. Ela diz que não quer nem que todos a amem nem que ela tenha que amar a todos, lembrando ainda que aqueles que não gostam dela não tem o direito de bater nela. “Deus me fez detestar muita gente” – ela completa.

No filme, salta-se esse trecho e caímos diretamente na resposta que o mágico dá à garota quando ela o inquire: “Mas o senhor me ama, de verdade?” (1932, p. 28). Shaw emprega a palavra *baas*, termo africâner pelo qual os negros se dirigiam aos senhores brancos na África do Sul (*Do you really and truly love me, baas?*). O quinto *slide* traz novamente a imagem anterior, agora reenquadrada, mais aberta, e nos mostra toda a cena: quatro homens brancos à mesa, em um jardim, servidos por dois homens negros. Sobre a

imagem, a inscrição traz a fala do mágico/conquistador (*conjuror/conqueror*), que se encolhe: “Não vamos fazer disso um assunto pessoal”. E quanto à fala reacionária de Ronald Bell, ela foi inteiramente rasurada pelas inscrições e contestada pelas imagens. Para retomar o termo empregado por Edmilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães Gomes, algo aqui – da ordem do olhar, sustentado pelo corpo, e para além da forçada moldura da pose – escapa aos ardis reificadores da fotografia, concedendo-nos a visão das pessoas na condição de sujeitos, sem desconsiderar a prisão cerrada que os arquivos construíram para elas (2018, p. 133-155).

Uma segunda aparição do texto de Shaw ocorre junto com a imagem de uma mulher com um brinco no nariz (uma babá indiana, talvez), ao lado de uma criança branca. O primeiro *slide* traz a frase que abre a narrativa das *Aventuras da garota negra à procura de Deus*: “Onde está Deus? – disse a garota negra”, enquanto o segundo, com a imagem reenquadrada, mais próxima, completa a frase: “à missionária que a convertera”. O terceiro e o quarto *slide* saltam duas páginas do texto de Shaw, enquadrando a mulher ainda mais de perto: agora o seu rosto toma todo o quadro, e a inscrição se completa: “Havia certo desprezo na sua voz quando se dirigiu a ele” (1982, p. 9). Nessa brevíssima sequência, a trilha sonora, pulsante, com sons de vento e de um sino ou gongo, já apagara a voz de Ronald Bell. Ela não retornará mais ao filme.

4. UM BREVÍSSIMO FECHO, PARA NOVAS ABERTURAS

Nosso intuito foi apenas o de colocar em paralelo dois momentos que nos permitiram identificar o trabalho crítico da descolonização no âmbito das formas fílmicas. Cabe agora, ao final, apontar o quanto elas se distinguem no que concerne à formação dos sujeitos envolvidos e as referências que os guiavam, aos contextos sócio-históricos em que se situavam, e aos embates nos quais se engajaram. No caso do encontro entre cineastas, críticos, pesquisadores, militantes do movimento negro e lideranças dos terreiros, que se deu no seminário promovido pela SECNEB (em Salvador, em 1981), um dos traços mais importantes foi o debate público que permitiu a exposição de pontos de vistas conflitantes que opuseram, de um lado, a defesa de certos parâmetros de valoração do cinema brasileiro (extraídos sobretudo do Cinema Novo), por parte dos críticos Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e José Carlos Avellar e, de outro, o questionamento

desses parâmetros, pois eles perpetuavam a presença dos estereótipos na construção dos personagens negros, sustentando estruturas fílmicas rigidamente codificadas (críticas realizadas por Marco Aurélio Luz, Juana Elbein dos Santos, Beatriz Nascimento e Muniz Sodré). Essas críticas apontavam para a possibilidade de que as comunidades de terreiro pudessem vir a fazer seus próprios filmes, a partir de uma pesquisa de linguagem que as levariam a expressar, autonomamente, seus sistemas e valores simbólicos (rompendo com a codificação imposta pelo cinema feito por aqueles que não conhecem nem pertencem ao universo dos filmados).

Já o contexto político, cultural e artístico que amparou a criação de *Signos do Império* nos primeiros anos da década de 1980 foi bem outro. Os sete jovens integrantes do *Black Audio Film Collective* tiveram sua sensibilidade formada por várias experiências entrelaçadas: o movimento estudantil antirracista, o cinema experimental e de vanguarda (com seu foco na materialidade fílmica), os novos movimentos de arte negra em Londres (como o BLK Art Group), a música industrial de bandas como *Cabaret Voltaire* e *Test Dept* (com seu gosto pelos recursos eletrônicos e as projeções), as performances poéticas de Linton Kwesi Johnson e John Cooper Clark, e a poesia de William Burroughs, com sua técnica de *cut ups*, tão inspiradora para o recorte e a remontagem de textos e sons no trabalho com os arquivos (MERCER, 2015, p. 79- 93). Aqueles jovens vindos do subcontinente asiático, do Caribe e da África, que viviam a diáspora na capital do antigo Império Britânico, descobriram – por meio dos materiais manejados pelo filme – as “fissuras na história como um gesto desconstrutivo contra as mitologias brancas” (AKOMPFRAH, 2017, p. 35).

As diferenças entre os dois contextos (o seminário promovido pela SECNEB em Salvador (em 1981) e o primeiro filme do BAFC (1984), em Londres), demonstram o quanto as muitas iniciativas – teóricas, artísticas ou ativistas – de enfrentamento da *colonialidade do ser* se encontram situadas nas formas históricas diferenciadas com que as sociedades lidam com o processo colonial, cada uma a seu modo, mas não isoladamente, pois pertencem a um contexto mais amplo que as afetou em uma rede de interações globais. Seria preciso promover a articulação entre as estratégias fílmicas – cada uma portando sua diferença em relação ao processo colonial – empenhadas no trabalho de descolonização, situando-as, como rei-

vindicou Stuart Hall, “dentro e em oposição às relações discursivas sobre-determinantes de poder e conhecimento, que costuravam ou entreteciam os regimes imperiais entre si” (2003, p. 116). Um novo caminho se abre aqui, mas por ora só podemos entrever o que ele descortina.

REFERÊNCIAS

AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. ZUM. São Paulo: IMS, n. 17, outubro de 2019.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Pra começo de conversa (entrevista). *Filme cultura* (edição fac-similar). Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, n. 34, 2010.

DEMOS, T. J. The ghosts of songs: uma retrospectiva do coletivo Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

FLORES, Luís Felipe; GUIMARÃES, César. A retomada crítica da história indígena em *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. *Logos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação da UERJ, vol. 27, n. 3, 2020.

GERBER, Raquel. *Bye bye Brasil* e outros caminhos do Cinema Novo ou *Bye bye Iracema* ou o poder do falo. *Filme cultura* (edição fac-similar). Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, n. 35/36, 2010.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? In: *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

OLIVEIRA, Janaína. *Kbela e Cinzas*: O cinema negro no feminino, do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: SIQUEIRA, Ana et al. (Orgs.). *Festival internacional de curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem*. Exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira. Belo Horizonte: Mazza edições, 2018.

POWER, Nina. Mídia alternativa, migração, poesia. Entrevista com John Akomfrah. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

MALDONADO-Torres, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TOR-

RES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MBEMBE, Achilles. *Sair da grande noite*. Ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Vozes, 2019.

MERCER, Kobena. Becoming Black Audio: an interview with John Akomfrah and Trevor Mathison. *Black Camera*, Volume 6, Number 2, Spring 2015.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. A Senzala vista da Casa Grande. In: *Beatriz Nascimento. Quilombola e intelectual*. Possibilidade nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, vol. 5, n.2, julho/dezembro de 2008.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos*. Modos e significações. Brasília: INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa/CNPq, 2015.

SHAW, George Bernard. *The adventures of black girl in her search for God*. London: Constable & Company Limited, 1932.

TONACCI, Andre. Pra começo de conversa (entrevista). *Filme cultura* (edição fac-similar). Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, n. 34, 2010.

XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. *Filme cultura* (edição fac-similar). Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, n. 40, 2010.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A FESTA da moça. Vincent Carelli. Brasil, 1987.

BYE bye, Brasil. Carlos Diegues. Brasil, 1979.

NUESTRA voz de tierra, memoria y futuro (*Nossa voz de terra, memória e futuro*). Marta Rodriguez e Jorge Silva. Colômbia, 1974-1981.

SIGNS of Empire (*Signos do Império*). Black Audio Film Collective (John Akomfrah; Reece Auguiste; Edward George; Lina Gopaul; Avril Johnson; David Lawson; Trevor Mathison). Grã-Bretanha, 1984.

XICA da Silva. Carlos Diegues. Brasil, 1976.

TENDA dos Milagres. Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1977.

POÉTICA, NATUREZA, EPISTEME, TÉCNICA E ARTE: UMA EXPOSIÇÃO HEIDEGGERIANA ACERCA DAS ORIGENS

RENATO IZIDORO DA SILVA

1. INTRODUÇÃO

Iniciamos o tratamento dos conceitos chamando a atenção para o fato de o termo central desta reflexão, a poética (*ποίησις*), ter tanto a sua origem antiga ocidental moderna (cujo marco grego reconhecido consiste no livro *Poética*, de Aristóteles, que versa sobre o teatro) quanto a sua noção contemporânea mais conhecida vinculadas à arte e não à ciência. Entretanto, a poética, por ser primeiramente reconhecida como o “nascido da natureza”, da *physis* (*φύσις*) (FELICE, 2020, p. 24), apresenta relações mais originárias com a epistemologia (*επιστήμη*), modernamente reduzida à ciência ou ao seu estudo no campo das “ciências naturais”. Nesse sentido, à primeira vista, parece inadequado pensar a poética a partir da arte, desde que essa seja refletida modernamente como tradução latina (*ars*) do termo grego *téchnē* (*τέχνη*), contemporaneamente replicado como técnica. Apesar disso, *τέχνη* e *επιστήμη* podem designar “[...] desde cedo até Platão [...] o conhecimento em seu sentido mais amplo” (HEIDEGGER, 2010c, p. 17).

Apesar do forte vínculo que poética e arte (evoluída da tradução greco-latina de *τέχνη* para ars) apresentam em nossa época, de modo que o poético se tornou sinônimo de poesia, em seu ensaio *Construir, habitar, pensar*, Heidegger (2010e, p. 138) afirma: “*Tékhnē* não significa, para os gregos, nem arte, nem artesanato, mas um deixar aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor”. Deixar aparecer tem o sentido de desencobrimento, que para o grego se expressa como *ἀλήθεια* (*aletheía*), traduzido para o latim como verdade (*veritas*). Há, portanto, um problema ou um limite ao pensarmos o conceito de poética com base no nosso entendimento moderno e contemporâneo de arte; ainda mais problemático é elaborá-lo com fundamento em nosso conceito de técnica; afinal, o primeiro e o segundo derivam da expressão antiga dos gregos chamada *τέχνη*.

O percurso filosófico, científico e histórico da expressão poética desde os gregos implica um caminho tortuoso e enigmático promovido pelos limites das traduções, que muitas vezes são assimilações de termos de culturas segundo princípios e regras de outra cultura. Refletir sobre a poética a partir de nosso entendimento ou mesmo de nosso fazer artístico e técnico contemporâneo, incorre num significativo afastamento da noção grega antiga, essa desejável para o presente estudo devido aos seus vínculos com a sabedoria. Questionamos, assim, até que ponto a arte e a técnica contemporâneas, herdeiras da modernidade dos séculos XIX e XX, radicalizadas no século XXI, expressam algum vínculo com uma sabedoria, uma *επιστήμη* ou *σοφία* (*sophia*) (VERNANT, 1990, p. 463) acerca da poética (*ποίησις*).

Em *Ciência e pensamento do sentido*, Heidegger (2010d) reflete sobre a arte e a ciência apenas como setores da atividade cultural, submetendo-as à noção de desempenho: “Como a arte, a ciência tampouco é, apenas, um desempenho cultural do homem. É um modo decisivo de se apresentar tudo que é e está sendo” (2010b, p.39). Não podemos perder de vista que a crítica heideggeriana sobre a restrição da arte e da ciência à cultura é contemporânea das consequências do debate franco-alemão em torno dos conceitos de civilização e cultura, de modo que, em seu bojo, estava presente uma disputa em torno do desempenho das nações quanto aos projetos universais e particulares de nação e de humanidade mais elevados.

Não obstante, o conceito de “belas-artes” deriva desse debate, bem como vai alimentar as valorizações das obras segundo a economia de mercado (o capitalismo industrial).

Os produtos culturais como a língua, a música, a pintura, a tecnologia etc. são observados e valorizados no eixo da competição entre as nações a partir dos desempenhos do espírito humano. Cuché (2002, p. 25) ensina detalhadamente as tramas dessa disputa franco-alemã em torno dos termos cultura e civilização como dois sistemas de valores. Do ponto de vista alemão, “tudo o que é autêntico e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual será considerado como vindo da cultura; ao contrário, o que é somente aparência brilhante, leviandade, refinamento superficial, pertence à civilização”. O embate entre as classes, incluindo os intelectuais, também está pautado nessa polêmica: “Para a *intelligentsia* burguesa alemã, a nobreza da corte, se ela é civilizada, tem singularmente uma grande falta de cultura. Como o povo simples também não tem esta cultura, a *intelligentsia* se considera de certa maneira investida da missão de desenvolver e fazer irradiar a cultura alemã” (CUCHE, 2002, p. 25).

Nas considerações finais do ensaio “A questão da técnica”, Heidegger (2010c, p. 37) confirma essa dúvida sobre a arte e a técnica modernas ao perguntar: “Será que as belas-artes são convocadas ao des-encobrir poético? Será que o desencobrimento há de reivindicá-las mais originariamente para que fomentem, por sua parte, o crescimento do que salva [...]?”. O filósofo ainda complementa: “Ninguém poderá saber se esta reservada à arte a suprema possibilidade de sua essência no meio do perigo extremo [da técnica moderna]”. Quem sabe, nosso espanto futuro não venha das artes, mas com a “[...] possibilidade de se instalar por toda a parte a fúria da técnica até que, um belo dia, no meio de tanta técnica, a essência da técnica [que não é a própria técnica] venha a vigorar na apropriação [não o des-encobrimento] da verdade”. Técnica e arte modernas, distanciadas da *τέχνη*, edificaram outra perspectiva sobre a *ποίησις* (poética).

A *ποίησις* (poética), traduzida por Heidegger (2010c, p. 16) como produção em “A questão da técnica”, foi atravessada por outros sentidos na modernidade industrializada pela máquina, pelo dispositivo. Originalmente a *ποίησις* (pro-dução) é: “Todo deixar-viger o que passa e procede do não vigente para a vigência [...]”. “O desencobrimento dominante na

técnica moderna não se desenvolve, porém, numa produção no sentido de *ποίησις*. O descobrimento, que rege a técnica moderna, é uma exploração que impõe à natureza a pretensão de fornecer energia, capaz de, como tal, ser beneficiada e armazenada” (HEIDEGGER, 2010c, p. 18-19). No horizonte técnico da modernidade, a relação com a natureza não se limita a cuidar e tratar para preservar e des-encobrir a *ποίησις* da *physis* (*φύσις*) com sabedoria (*επιστήμη* ou *σοφία*). A técnica moderna está disponível para “[...] o máximo rendimento possível com o mínimo gasto”. A disposição técnica ocorre por meio da com-posição maquínica dos instrumentos.

Segundo Felice, *Die Frage nach der Technik* (“A questão da técnica”), de Heidegger, propõe “[...] criticar a ideia desenvolvida pela filosofia e pelo pensamento ocidental sobre a técnica, e não propriamente a técnica *em si*” (2020, p.20). O alvo a ser atingido consiste na teoria moderna da técnica, que então a compreende epistemologicamente com base em uma ontologia ocidental que separa o ser do ente (FELICE, 2020, p. 21); de modo que o ser não é mais um “ambi-ente”, isto é, uno em uma duplicidade existencial. A compreensão moderna acerca da técnica foi edificada sobre um ponto de vista metodológico, isto é, amparada numa coerência entre princípios, meios e fins (FELICE, 2020, p. 23), de forma a produzir uma adequação entre coisa e pensamento, objeto e ideia, numa aproximação do conceito latino de verdade (*veritas*). A técnica, ao lado da ciência (física, química etc.) e da matemática, busca submeter a natureza à vontade de poder fundamentada na razão (FELICE, 2020, p. 22).

Este texto, portanto, revisita a crítica heideggeriana acerca da modernização da técnica, pois nessa reflexão encontramos o desvendar do conceito de poética e seus problemas contemporâneos nas artes, já que elas também foram controladas pela razão instrumental, com seu poder voltado ao rendimento e ao desempenho. Assumindo a configuração maquínica e não mais humana do artista, a técnica é desligada do corpo para se vincular à constituição do dispositivo, que na linguagem de Flusser compreendemos como aparelho ou aparato. “Etimologicamente, a palavra latina *apparatus* deriva dos verbos *adparare* e *praeeparare*. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo.

O primeiro verbo implica o estar à espreita para saltar à espera de algo” (FLUSSER, 2002, p.19).

O aparelho é constituído como órgão, numa composição que permite o engajamento em uma ação cuja finalidade especializada é o seu destino, sem a possibilidade do desvio. Se antes a técnica era apreendida pelo humano, agora ela é instalada na máquina (instrumento ou aparelho), no sentido de um fazer incapaz de revelar, desvelar, descobrir algo; pois esse fenômeno é próprio do humano na unidade de seu pensar, sentir e agir sabiamente. É por fazer pensando e sentindo que a técnica humana desvela algo enquanto fenômeno de seu ser em termos de saber. Já a máquina faz, mas sem sentir e sem pensar, de modo que não tem acesso ao sabor do produto. A máquina fotográfica, por exemplo, apenas captura imagens do mundo, mas nada revela sobre ele. Apenas o humano será capaz de desvelar o produto de sua ação.

2. PLANO CONCEITUAL: POÉTICA, EPISTEMOLOGIA E TÉCNICA

Heidegger alerta para a distinção feita por Aristóteles em relação aos termos *τέχνη* e *επιστήμη* (técnica e *episteme*). A primeira “[...] des-encobre o que não se produz a si mesmo e ainda não se dá e propõe [...]” (2010c, p. 17). Ao mesmo tempo, diz-se que, assim como *επιστήμη*: “A *τέχνη* é uma forma de *ἀληθεύειν*” (referência?). Esse último termo advém de *ἀλήθεια* (*aletheía*), ou verdade em português, uma derivação do latim *veritas*. Assim, *téchnē* e *episteme* consistem em atividades de des-encobrimento, de modo que ambas possuem relações estreitas com o termo *ἀλήθεια* (*aletheía*), traduzido no latim como verdade (*veritas*), mas que para Heidegger (2010b, p. 229) traduz estritamente como des-encobrimento (ou des-velamento). Entretanto, a *téchnē* des-encobre apenas o que não se produz (*ποίησις*) a si mesmo, não sendo a *ἀλήθεια* da *ποίησις* da *φύσις*.

É nesse sentido que *τέχνη* pode corresponder à arte, ao artesanato ou às belas-artes, pois são seus artefatos ou produtos tudo aquilo que não é produzido de forma autônoma, porém somente mediante uma causa externa a eles: o humano. Segundo Heidegger, “*Τέχνη* designava também a *ποίησις* das belas artes” (2010c, p. 36). Enquanto a *επιστήμη* está implicada em um *ἀληθεύειν* da *ποίησις* da *φύσις*. Ou seja, a *episteme* des-encobre a poética da natureza; de modo que os filósofos gregos tinham como objeto do conhecimento verdadeiro a *physis*, a natureza enquanto realidade primei-

ra. Segundo Vernant (1990, p. 321), a *επιστήμη* é equivalente a *σοφία*, à sabedoria enquanto virtude primeira dos governantes, seguida da coragem (bravura ou destreza: *ἀνδρεία*) dos guerreiros e da prudência (*σωφροσύνη*), comum a todos. A *τέχνη*, portanto, embora promova a *ἀλήθεια*, ela não é em si, para o artesão, um conhecimento ou saber verdadeiro, desvelado, depois das reflexões de Platão (VERNANT, 1990, p. 374).

A *τέχνη* não é um conhecimento des-encoberto porque a *ποίησις* (produção) mesma do artesão, do artista ou do poeta, como algo que produz a si mesmo, mas que produz algo que não produz a si mesmo (os artefatos), é fruto da *ποίησις* da *φύσις* (*physis*, natureza). Todavia: “A ordem social, tornada humana, presta-se a uma elaboração racional do mesmo modo que a ordem natural tornada *physis*” (VERNANT, 1990, p. 463). As atividades humanas, portanto, não podem ser desveladas pelo estudo oriundo da *τέχνη*, pois essa se aplica aos produtos das atividades humanas. A *ποίησις* dessas é passível de *ἀληθεύειν* apenas pela sabedoria (*επιστήμη* ou *σοφία*) do governante, isto é, do político. A política é uma técnica, que produz objetos, máquinas, dispositivos, aparelhos para governar. Entretanto, a verdade humana não é passível de des-encobrimento pela técnica, senão pelo conhecimento verdadeiro (*επιστήμη*) exercido pelo filósofo (*φιλόσοφος*), o amigo da sabedoria (*σοφία*): o rei filósofo de Platão.

A política (*πολιτική*) consiste, portanto, numa arte (*τέχνη*), mas também numa sabedoria (*σοφία*) orientada pelo conhecimento verdadeiro (*επιστήμη*) acerca da *ποίησις*, isto é, daquilo que produz a si mesmo (*φύσις*) e daquilo que não produz a si mesmo. De tal maneira, a política na Grécia Antiga tem como matriz ou modelo de sabedoria (*επιστήμη*) e de harmonia o cosmos, observado pela astronomia, para o governo dos homens originariamente ligados à vida, de onde vem a famosa frase de Aristóteles: o homem é um animal político. Segundo Vernant (1990, p. 326), em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles investiga a ação da vida prática (*βίος πρακτικός*), objeto da política, que não implica um objeto exterior, como no caso do produto da técnica, de modo que a política enquanto técnica necessita de uma epistemologia capaz de des-velar a poética no seio das atividades humanas como *φύσις*, no lugar de tentar acessar os fins para além delas.

Doravante, podemos formular que, para exercer a atividade política, não basta ser artista, pois há uma forte demanda por sabedoria. Não

basta ser poeta, deve-se ser também sábio ou filósofo. Sobre esse assunto, Thomas relata, em seu *Letramento e oralidade na Grécia antiga*, que: “O poeta na Grécia arcaica era simultaneamente o sábio e o filósofo, o preservador da memória e o performático. [...]: o aspecto principal é que – até que obras em prosa começassem a ser escritas, por volta do final do século VI – o verso era o meio de se preservar qualquer texto” (2005, p. 158-159). Lembrando que o livro de Parmênides, *Sobre a natureza* (POPPER, 2014, p. 93), era provavelmente um poema épico. Em essência, a técnica (τέχνη) da poesia ou do poema (ποίημα) equivalia à arte mnemônica: o poeta, o músico, o dançarino não necessariamente eram sábios, mas mnemotécnicos (TOMÁS, 2002, p. 39).

Considerando que a palavra *ἀλήθεια* consiste na forma verbal negativa ao encobrimento a-lethe (*λήθη*), comumente traduzida por esquecimento; a *τέχνη* do *ποίημα*, entendida como mecanismo de memorização, pode ser compreendida também no sentido de que o poema impede que algo seja encoberto pelo véu do esquecimento. Com efeito, a memória em si, sem a sabedoria, não é útil à política. Essa última necessita, portanto, tanto da memória quanto da sabedoria, não sendo à toa que a história das cidades se confunde com a formação e o emprego de poetas e escribas como funcionários responsáveis pela memorização, especialmente das leis e do passado. Entretanto, não podemos perder de vista que esse investimento significa uma constante luta contra o esquecimento, na medida em que ele também se impõe criando um campo de irracionalidade política. O esquecimento, assim, como encobrimento, pode estar associado à mentira.

Porém, suspendendo a hipótese de que a ausência de mnemotécnicos na cidade pode gerar irracionalidades, pois a poética permaneceria sob o véu do encobrimento, podendo contribuir com a mentira, concentremo-nos na hipótese de uma cidade capaz de empregar seus poetas, mas sem sabedoria. Teríamos, de maneira semelhante, uma situação de encobrimento da poética da *physis*, já que os mnemotécnicos não passariam de aparelhos ou dispositivos do Estado e de seus governos. Não obstante, os governantes deveriam apreender os dados mnemotécnicos desde um ponto de vista da sabedoria (*επιστήμη* ou *σοφία*), em termos de ciência e de filosofia. Os governantes têm, portanto, por dever, escutar o que dizem os

poetas para então interpretá-los, de modo que seus dizeres ou seus escritos não permaneçam como a promessa de mimeses (imitações) técnicas dos fatos.

Necessário esclarecer a polêmica, por exemplo, em torno do que se tornou um *slogan* da crítica contemporânea ao racionalismo platônico: Sócrates sugere, na República Ideal, não admitir poetas, como que considerasse os filósofos superiores para participar do governo. Na abertura do derradeiro Livro X de *A República*, Platão escreve as palavras de Sócrates: Em nossa cidade, é necessário “[...] não admitir em nenhum caso a poesia imitativa” (2004, p. 321). Platão parece orientar a inadmissão dos poetas por uma segurança contra algo que os governos costumam falhar, principalmente quando não têm ou não sabem aplicar a sabedoria (*επιστήμη* ou *σοφία*). Da boca de Sócrates hoje podemos ler: “Digo, sabendo que não ireis denunciar-me aos poetas trágicos e aos outros imitadores, que, segundo creio, toas as obras deste gênero arruinam o espírito dos que as escutam, quando não têm o antídoto, isto é, o conhecimento do que elas realmente são” (referência?).

Observamos o vínculo necessário entre o poeta e o sábio, a poesia e sabedoria, a *ποίησις* e o *επιστήμη* (conhecimento) da *σοφία*. A atribuição poética dada à natureza envolve o modo como a humanidade, pela particularidade da linguagem grega ocidental (cuja tradição somos parcialmente herdeiros), compreendeu-a como aquela que simplesmente tem o poder (a capacidade) de produzir ou de fazer a si mesma sem qualquer intervenção humana. Segundo Heidegger, em seu *...poeticamente o homem habita...*: “Fazer se diz em grego com a palavra *poiesis* (*ποίησις*)” (2010a, p. 166). Jardim complementa argumentando: “A poética é o fazer que per-forma e con-solida a unidade. A poética é a dimensão, isto é, a medida pelo desconhecido, que abre sulcos, e cria a possibilidade da harmonização entre concretos. A poética torna possível a vigência do simples e do complexo” (2005, p. 82).

Prestemos nossa atenção à expressão de Jardim (2005, p. 82) quando diz: “A poética é a dimensão, isto é, a medida pelo desconhecido, que abre sulcos [...]”. A produção de uma medida ou harmonia desde o ponto de vista daquele que desconhece ou ignora consiste justamente na posição que o artesão ou técnico assume na Grécia daqueles tempos buscados por

Heidegger. Inúmeras vezes podemos encontrar na literatura sobre a filosofia grega que *επιστήμη* é um tipo de conhecimento restrito aos deuses, enquanto aos humanos resta apenas a *doxa* (*δόξα*: opinião). “[...] Protágoras coloca no mesmo plano os conhecimentos técnicos dos seres humanos e as *δυνάμεις* [forças ou dynaméis] dos animais, quando ele compara a ordem das profissões com o equilíbrio das espécies no cosmo [...]” (VERNANT, 1990, p. 374).

A *τέχνη* está submetida a uma *επιστήμη*, que na organização política da polis as obras dos técnicos, os poetas e os artesãos, por exemplo, devem estar sob os auspícios da sabedoria, da ciência para que não se tornam problemáticas à República. “Submissa a outrem, tendendo para um fim que a ultrapassa, como a *ποίησις* do artesão seria sentida como uma verdadeira conduta de ação? Para distingui-la da atividade autêntica, da *πράξις* [práxis], Aristóteles denomina-a um simples movimento: *κίνησις* [kinesis, cinesis, movimento]” (referência?). Esse tipo de movimento prático “[...] implica uma imperfeição: buscando um fim que está além dele, não possui em si a *ἐνέργεια* [energia], o ato. O ato está presente na ‘forma’ realizada, no produto, não do esforço de trabalho, a energia humana, a produção”. Se o ato humano não gera algo ele é simplesmente *πραξις* [prática], pois reside no interior o agente (VERNANT, 1990, p. 355).

Destaquemos os conceitos de “unidade”, “dimensão” ou “medida”, “desconhecido”, “concreto”, “simples” e “complexo”; todos referentes ao que atribuímos à natureza e tentamos desvendar pela *episteme* e mime-tizar pela técnica: sua capacidade poética, de produção. Na interpretação de Heidegger, em seu famoso ensaio intitulado *A questão da técnica*: “Uma pro-dução, *ποίησις*, não é apenas confecção artesanal e nem somente levar a aparecer e conformar, poética e artisticamente, a imagem e o quadro. Também a *φύσις*, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma pro-dução, é *ποίησις*. A *φύσις* é até a máxima *ποίησις*” (2010c, p. 16). Não obstante, “[...] o que é pro-duzido pelo artesanato e pela arte, por exemplo, o cálice de prata, não possui o eclodir da pro-dução em si mesmo, mas em outro [...], no artesão e no artista” (é a mesma referência da citação anterior?).

Tomás, em sua tese *Ouvir o lógos: música e filosofia*, ensina, com base no texto *La teologia de los primeiros filósofos gregos*, do mesmo autor da monumental obra *Paidéia: a formação do homem grego*, Werner Jaeger, que o

termo *physis*, formado pelo sufixo “sis”, que designa ação em grego, diz respeito ao “[...] ato de *phinai*, o processo de surgir e desenvolver-se ... Mas a palavra também abarca a fonte originária das coisas, aquilo a partir do qual se desenvolvem e à mercê da qual se renova constantemente seu desenvolvimento; [...] a realidade subjacente às coisas de nossa experiência” (TOMÁS, 2002, p.53). Vernant explica que: “A Natureza, *physis*, é força de vida e de movimento. Enquanto permaneciam confundidos os dois sentidos de – [...] produzir e gerar – assim como os dois sentidos de — origem e nascimento [...]” (1990, p. 450). Contudo, há um adendo a ser feito sobre a *ποίησις* (poética) da *φύσις* (*physis*): a passagem do divino ao irracional.

Os pré-socráticos introduzem uma teoria em que “[...] o mundo esvazia-se pouco a pouco do divino que o animava entre os primeiros físicos. Na mesma ocasião, coloca-se o problema da origem do movimento; o divino concentra-se fora da natureza, em oposição à natureza, impelindo-a e regulando-a do exterior [...]” (VERNANT, 1990, p. 451). Corroborando com o atributo iluminista concedido aos pré-socráticos, especialmente Parmênides, por Popper (2014), Vernant enfatiza que: “Entre os jônios, a nova exigência da positividade era erigida ao primeiro golpe em absoluto no conceito da *physis*; em Parmênides, a nova exigência de inteligibilidade é erigida em absoluto no conceito do Ser, imutável e idêntico” (1990, p. 453). Todavia, o conhecimento positivo da poética da *physis* apresenta um limite para a razão humana.

As “[...] forças da *physis*, com as quais ele [engenheiro ou sábio] joga e de que expõe o manejo, escondem uma *dynamis*, potência de vida rebelde à análise lógica, ele se situa em um plano tão estranho à ciência racional do puro teórico como a cega rotina do homem de ofício”. Sobre o conhecimento da ação de produção da *physis*: “O domínio em que se exercem a sua ação e as suas pesquisas [do engenheiro ou do sábio] comporta, aos olhos dos gregos, um elemento demoníaco no sentido em que Aristóteles, querendo marcar a presença da *physis* de uma forma irracional de mudança, escreve que o *physikón é daimónion*” (VERNANT, 1990, p. 373). O pensamento de “[...] Parmênides marca o momento em que é afirmada a contradição entre o devir do mundo sensível — este mundo jônico da *physis* e da *gênesis*— e as exigências lógicas do pensamento” (VERNANT, 1990, p. 471).

Jeager (2010, p. 196) comenta que: “No conceito grego de *physis* estavam, inseparáveis, as duas coisas: o problema da origem – que obriga o pensamento a ultrapassar os limites do que é dado na experiência sensorial – e a compreensão, por meio da investigação empírica [...], do que deriva daquela origem e existe atualmente [...]”. Em outras palavras, o conceito grego de *physis* coloca em pauta o problema ou a impossibilidade de cientificamente (epistemologicamente) conhecer a natureza mediante apenas o processo de indução (enquanto coleção de dados sensíveis), bem como suas alteridades e identidades capazes de desvelar as leis poéticas da natureza. Devido aos limites da indução, a *physis* grega deve ser interpretada em termos de metafísica moderna.

Em *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*, Deleuze retoma esse problema com a seguinte pergunta sobre o modo empírico de fazer ciência: “Eis o problema: como pode, no dado, constituir-se um sujeito tal que ultrapasse o dado?” (2001, p. 94). Para tanto, o próprio filósofo responde: “Crer é inferir de uma parte da natureza uma outra parte que não está dada. E inventar é distinguir poderes, é construir totalidades funcionais, totalidades que tampouco estão dados na natureza”. Deleuze insere na coleta dos dados o sujeito, a nosso ver equivalente ao ser para os pré-socráticos, de modo que: “A construção do dado cede lugar à constituição do sujeito. O dado já não é dado a um sujeito; este se constitui no dado” (2001, p. 95). É na experiência sensível do dado que um *logos* surge do lado da hipótese, como parte da realidade que não é oferecida no sensível, mas dentro dele.

Esse *logos*, portanto, realiza um movimento de tentar desvelar o dado ausente no fenômeno (*phainai*) da *physis*. Nesse sentido, a poética da natureza é desvelada na identidade ou unidade do ser com seu pensamento e vice-versa, pois implica a regência do estatuto do *logos*, que significa: reunir, juntar, agrupar etc. pelo dizer, pela exposição do pensamento mediante a palavra, pelo discurso, como conclui Heidegger (2010f, p. 185) em seu *Logos* (Heráclito, fragmento 50). Enfatizando que na modernidade pós-kantiana a identidade entre ser e pensamento é cindida, Heidegger (2010c, p. 30), ao refletir sobre a técnica de sua época, compreende que ela opera segundo o paradigma da composição, enquanto o conceito antigo

tem seu fundamento na operação de desvelamento, termos que traduzem a palavra *alétheia* (*ἀλήθεια*), apreendida no latim como verdade (*veritas*).

Na modernidade, o “desvelamento” pela “técnica” se realizaria fora do pensamento e, portanto, externamente ao ser no instrumento, na máquina então organizada por uma composição que projeta uma disposição para a ação. Há uma ruptura pós-kantiana com a ontologia da técnica em favor de uma cientificidade da técnica. Por esse motivo, a “técnica” moderna não é exatamente uma técnica, tampouco realiza a operação do desvelamento; da verdade. Para Heidegger (2010c, p. 30): “A com-posição encobre, sobretudo, o desencobrimento, que, no sentido da *ποίησις* [poética], deixa o real emergir para aparecer em seu ser”. Em outras palavras, a técnica, no seu sentido de arte, desvela a poética da natureza no invisível do pensamento do ser, cuja unidade pode se tornar audível pelo discurso agregador da palavra: o *logos* enquanto ação de unir pela exposição do dizer (HEIDEGGER, 2010f, p. 190).

Adiantamos que o discurso político está no campo da técnica, da arte para os gregos. A técnica, desveladora, ela não opera uma fabricação (JARDIM, 2005, p. 120). Neste ponto, podemos saltar para o debate da arte ou *téchnē* (*τέχνη*) enquanto um modo de conhecer a *physis*, para além do dado empírico ou puramente sensível. Segundo Jardim (2005, p. 120), pautado por *A questão da técnica*, de Heidegger (2010c), escreve: “A *τέχνη* faz parte do pro-duzir, da *ποίησις*”, logo ela é algo de poético”. Heidegger (2010c, p. 36) nos diz que: “A arte chamava-se apenas *τέχνη*. Era um des-encobrir-se único numa multiplicidade de desdobramentos. A arte era piedade, *ποίησις*, isto é, integrada na regência e preservação da verdade”. Isso significa que a arte, o desvelamento poético, pode ocorrer apenas no âmbito ou na experiência do Ser com seu pensamento, não só a experiência sensível, embora possa contar com sua participação.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas palavras de Heidegger: “O poético atravessa, com seu vigor, toda arte, todo desencobrimento do que vige na beleza” (2010c, p. 37). Em outras palavras, o poético enquanto *ποίησις*, produção, cujo modelo genuíno e autônomo pertence à *physis* (*φύσις*), rege a *τέχνη*, a técnica, porque no humano há *ποίησις*, pois não está fora da *φύσις*; de tal modo que pode observar (epistemologicamente) a si mesmo e a natureza como beleza;

essa, que é uma verdade ou uma realidade, que ultrapassa a experiência puramente sensível. A beleza, portanto, nada mais é do que a verdade fulgurando em seu próprio brilho (HEIDEGGER, 2010c, p. 36) na experiência artística do ser, através do seu pensamento acerca de sua sensibilidade com a natureza, em que se contempla refletido por sua identidade com a sua poética, a produção (*ποίησις*). O ponto fundamental da “[...] τέχνη não está no fazer [...], mas no ser, também, uma forma de desvelamento” (JARDIM, 2005, p. 120).

Com base nessa breve exposição, não surpreende o fato de os primeiros pensadores ou filósofos serem poetas ou escreverem poesia, a exemplo de Parmênides e Empédocles. O poeta, sábio e filósofo, tem a capacidade de tecnicamente (artisticamente) desvelar em seu ser a natureza em seu brilho ou beleza poética, a beleza do movimento de sua produção. Não surpreende, portanto, mais uma vez, o fato de o poema de Parmênides receber o provável título de *Sobre a natureza* (POPPER, 2014, p. 93). Não pode ser acaso, dessa maneira, que a história da arte se confunda com a história da natureza ou das ideias humanas da natureza, em que os próprios humanos estão incluídos em meio aos outros entes como objeto técnico e epistêmico; embora moderna e contemporaneamente presenciemos a luta (*polêmos*) para extrair o humano de seu lugar de origem, que pouco pode ser compreendido apenas com a moderna biologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUCHÉ, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro. 2ª ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DELEUZE, Giles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

FELICE, Massimo Di. Heidegger e a internet de todas as coisas: para além da concepção midiática da comunicação. In: HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. Tradução de Marco Aurélio Werne. São Paulo: Paulus, 2020. (Coleção clássicos para comunicação)

HEIDEGGER, Martin. ...poeticamente o homem habita.... In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão et al. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010a. p. 165-182-38. (Coleção Pensamento Humano)

_____ Aletheia (Heráclito, fragmento 16). In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão et al. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010b. p. 227-250. (Coleção Pensamento Humano)

_____ A questão da técnica. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão et al. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010c. p. 11-38. (Coleção Pensamento Humano)

_____ Ciência e pensamento do sentido. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão et al. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010d. p. 39-60. (Coleção Pensamento Humano)

_____ Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão et al. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010e. p. 125-142. (Coleção Pensamento Humano)

_____ Logos (Heráclito, fragmento 50). In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão et al. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010f. p. 183-204. (Coleção Pensamento Humano)

JAEGER, Werner. *La teología de los primeros filósofos griegos*. Tradução de J. Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____ *Paidéia*: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural LTDA, 2004. (Coleção Os pensadores)

POPPER, Karl Raimund. *O mundo de Parmênides: ensaios sobre o Iluminismo pré-socrático*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: EDUNESP, 2014.

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: EDUNESP, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Arian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

CARTOGRAFANDO
POÉTICAS E TRAJETOS
MAPEAMENTO II

CONSTELAÇÕES DO VISÍVEL. NOTAS SOBRE CINEMA COMPARADO COMO MÉTODO E SOBRE A PAISAGEM NAS ARTES VISUAIS

ANGELA PRYSTHON

Este conjunto de notas foi originado como parte da minha apresentação no Simpósio “Cinema e Outras Artes: Cartografando Poéticas de Pesquisa”, realizado pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), da Universidade Federal de Sergipe, em maio de 2021. Simpósio esse que, desde o título, já traz ideias próximas de alguns pontos que vou explorar aqui, sobretudo dois que me parecem cruciais: 1. a ideia de cartografia; 2. a ideia de trazer à tona “poéticas de pesquisa”.

Este texto, em forma de tópicos mais soltos, será dividido em três partes principais: na primeira, buscarei introduzir alguns pressupostos metodológicos que têm fundamentado minhas investigações nos últimos anos, sobretudo no que se refere ao uso de autores e teorias ligados à cultura visual e à intermedialidade, à história da arte e às teorias do cinema contemporâneas. A segunda parte vai discutir mais detidamente como esses pressupostos incidem sobre meu projeto de pesquisa atual e seus desdobramentos. No último segmento, farei uma rápida apresentação de alguns dos objetos analisados em artigos, capítulos e apresentações de trabalho ao longo da realização da pesquisa.

PARTE I – NOTAS GERAIS

I. A primeira nota diz respeito à primeira parte do título: constelações do visível.

Aqui temos uma referência direta à inspiração benjaminiana que talvez seja uma das principais convicções de toda a minha relação com a teoria. A perspectiva comparada implícita na obra de Walter Benjamin deriva justamente do que Terry Eagleton chamou de “sonho do crítico”:

O sonho de Benjamin é o de uma forma de crítica tão tenazmente imanente que se manteria completamente imersa no seu objeto. A verdade do objeto seria desvelada não referindo-o, em estilo racionalista, a uma ideia reguladora geral, mas desmontando seus elementos constitutivos através de conceitos minimamente particulares, e os reconfigurando num padrão que redima o significado e o valor da coisa sem deixar de aderir a ela. “Os fenômenos”, escreve ele, “não entram inteiros na dimensão das ideias, em seu estado empírico bruto, adulterados pelas aparências, mas só em seus elementos básicos, redimidos. São despidos de sua falsa unidade, de forma que, assim divididos, possam partilhar da unidade genuína da verdade.” A coisa não deve ser apreendida como simples instância de alguma essência universal; ao invés, o pensamento deve desdobrar todo o conjunto de conceitos teimosamente específicos que, num estilo cubista, refratam o objeto numa miríade de direções ou penetram-no a partir de uma série de ângulos difusos. (Eagleton, 1990, p. 176)

Essa longa citação serve como premissa, um princípio básico, ou alicerce para uma espécie de “visão em paralaxe” do pensamento crítico aplicado, no meu caso, à análise de imagens.

A metáfora da constelação nos parece bastante consistente para lidar com as imagens contemporâneas, sejam elas do cinema, da fotografia ou das artes visuais de modo mais amplo. Visíveis a olho nu ou com a ajuda de lentes e aparelhos, estrelas e constelações vieram habitar, por signos e narrativas, os mapas e os mitos. A imaginação constelatória desenha cartografias únicas, estabelece caminhos para o investigador.

Em Benjamin, as constelações, definidas como agrupamentos imaginários de estrelas, servem como ponto de partida para a construção de metodologias únicas, singulares, no seu desenho de perspectivas móveis, de olhares cubistas para um objeto ou um grupo de objetos. “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”. Ou seja, no caso da perspectiva crítica sobre o cinema, encontraríamos em cada agrupamento de filmes, cineastas, movimentos cinematográficos, certas constelações possíveis para desvendá-lo, para elucidar seu lugar no mundo do visível.

2. Porque, sim, é necessário também aludir a esse segundo termo do título. E aqui eu lembro do adorável epigrama de Oscar Wilde: “The true mystery of the world is the visible, not the invisible.” Associo a esse epigrama também a ideia de que grande parte do que denominamos de sensível, ou de vida sensível (para aludir a um autor que tem se tornado central para minhas pesquisas nos últimos tempos, Emanuele Coccia) está vinculada ao conceito de imagem. Isso para localizar tal método constelatório no campo convergente da cultura visual, da intermedialidade e das teorias da imagem. As minhas pesquisas sobre espaços e paisagens no cinema – que vêm sendo há muitos anos meu foco central de investigação – foram ganhando amplitude teórica a partir de alguns estudos recentes de Cultura Visual e intermedialidade, que acabaram por abrir caminhos na direção de outros objetos para além dos filmes.

Essa é uma questão de fundamental importância, tal abertura para outros campos da imagem. O visível, que está nas artes visuais como um todo: na história da arte, na mídia, no mundo. E que gera toda uma série de possibilidades de articulação: séries históricas, coleções, atlas, etc.

3. O que acabou por reforçar a importância de uma real articulação entre as disciplinas (como teoria literária, teoria da imagem, teoria do cinema, geografia, sociologia, história etc.), além da própria adesão aos Estudos Culturais como uma espécie de pós-disciplina. Como Roland Barthes enuncia:

Para fazer um trabalho interdisciplinar, não é suficiente tomar um tema e organizar duas ou três ciências em torno dele. O estudo interdisciplinar consiste na criação de um novo objeto, que não pertence a nenhum campo específico (BARTHES apud MIRZOEFF, 1999, p. 4, tradução nossa)¹.

4. Além das bases e tradições dos Estudos Culturais e da Cultura Visual que vêm sendo moldura teórica das nossas pesquisas há muitos anos, alguns autores e noções foram especialmente instrumentais no delineamento de artigos derivados da minha pesquisa. É o caso de Didi Huberman, Carlo Ginzburg e Agamben, por exemplo, especialmente aquelas suas obras que apreendem o método warburgiano de análise de imagens, a partir de uma perspectiva que articula forma e conteúdo de um modo mais complexo e imbricado (e também aludindo ao “método” warburgiano):

Em 1889, enquanto preparava na Universidade de Estrasburgo sua tese sobre o “Nascimento de Vênus” e sobre a “Primavera”, de Botticelli, (Warburg) deu-se conta de qualquer tentativa de compreender a mente de um pintor do Renascimento seria inútil se o problema fosse abordado só de um ponto de vista formal, e durante toda a vida manteve sua “honesto repugnância” pela “história da arte estetizante e pela consideração puramente formal da imagem. Mas essa atitude não nascia nele de uma aproximação puramente erudita e antiquária dos problemas da obra de arte, tampouco de uma indiferença pelos seus aspectos formais: sua obsessiva, quase iconoclasta, atenção à força das imagens prova, se fosse necessário, que ele era até bastante

sensível aos “valores formais”, e um conceito como o de *Pathosformel*, em que não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica, é prova suficiente de que seu pensamento não se deixa de modo algum interpretar nos termos de uma oposição tão pouco genuína como a de forma/contéudo, história dos estilos/história da cultura.(AGAMBEN, 2015, p. 112-113).

Nessa mesma direção de uma abordagem warburgiana das imagens, surge o trabalho inestimável e mais direcionado para o cinema de Philippe Alain Michaud, que, a partir da aplicação da ideia de *Pathosformel* às imagens em movimento, consegue associar o pensamento iconológico de Warburg ao cinema e à montagem.

5. Parece que, a partir dessa articulação entre Cultura Visual, Estudos Culturais, História da arte, vê-se delineada uma perspectiva que pensa as continuidades e descontinuidades de uma história do cinema tendo em vista as constelações mencionadas anteriormente, no rastro da interdisciplinaridade barthesiana, da intersemiose literária, e podemos também pensar na proposição de Slavoj Žižek (refiro-me aqui novamente à “visão em paralaxe”).

6. Outra referência importante é o trabalho empreendido por Giuliana Bruno em *Atlas da emoção*, quando alude a uma identificação afetiva pelos espaços e paisagens representadas nas artes. A obra de Giuliana Bruno nos fornece uma sorte de metodologia ampliada (com seu esforço extremamente original) para mapear o terreno cultural das artes espaço-visuais, partindo de sua preocupação com as materialidades e texturas da cultura visual. Dois dos seus livros servem como base e inspiração metodológica e processual para a nossa pesquisa: *Atlas of Emotion* (2002) e *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014).

A riqueza das imagens e referências dos seus livros, o modo criativo e denso a partir do qual a autora estabelece conexões entre os fenômenos que estuda, e, sobretudo, o engajamento com os seus trajetos e percursos pessoais pelo mundo, pelas artes e pela cultura, nos ajudaram a assumir mais organicamente o nosso repertório de

imagens (tanto as alheias e mais canônicas, de acordo com o nosso campo, como também as que produzimos e consumimos no cotidiano), além dos deslocamentos como parte constituinte do universo de investigação.

Dentre as várias sendas abertas por Bruno, temos nos apropriado há vários anos das questões relativas às identificações afetivas através dos espaços e paisagens representadas nas artes. Ou seja, a imagem da paisagem (ou mesmo a paisagem sonora) definida também a partir de uma geografia emotiva. Por exemplo, ao relacionar o paisagismo do século XVII e seu apreço pelo movimento, pelos passeios e pela imaginação, a autora vai se referir a uma “visão tátil”:

O movimento que criou a (e)moção filmica foi de fato uma percepção sensorial do espaço. O pitoresco contribuiu para uma visão tátil do cenário e do imaginário cartográfico. (...) O que foi desenvolvido no pitoresco não era uma estética da distância, aprendeu-se aí a sentir através da visão (BRUNO, 2007, p. 202)².

Em vários pontos do seu livro, o cineasta é visto como um cartógrafo, esboçando, registrando, materializando e arquivando “recortes do mundo”. A câmera torna-se uma ferramenta cartográfica que pode contar todos os tipos de histórias geoespaciais. Através dessa conexão, Bruno mapeia vários elementos narrativos, abrindo caminho para uma compreensão mais ampla da interação entre mapas e filmes, para além das técnicas de animação e movimento.

A convicção com que Bruno apresenta a interdisciplinaridade, sua abordagem constelatória, bem como sua escrita mais livre e fragmentária, têm nos inspirado há muito tempo, mas de modo muito mais enfático desde as últimas pesquisas. Jussi Parikka percebe o quanto livro continua ressoando fortemente, mesmo depois de tanto tempo desde o seu lançamento:

A riqueza da abordagem de Bruno sobre a relação de movimento e emoção - o movimento do corpo e o movimento das imagens, as dimensões temporais da memória e as arquiteturas de locais de memória ao lado de múltiplas formas de viajar e vagar, maravilhas e imaginários - demonstra sua relevância contínua para a pesquisa cultural visual interdisciplinar atual. E é mais do que apenas interdis-

ciplinar. Ela não apenas combina posições já existentes, mas esculpe algo intermediário que fala a uma infinidade de preocupações na cultura visual e nas artes de uma forma que lida com seus objetos de pesquisa com tanto cuidado que eles se tornam instâncias singulares em vez de meramente reposicionados como objetos de conhecimento totalmente decifrados. Este entrelugar torna-se criador em vez de meramente identificador e analítico³ (PARIKKA, 2018).

Também de Bruno vem uma preocupação com a materialidade na cultura visual. Em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014), a autora investiga a substância das relações entre as superfícies materiais das obras (seja a tela, o filme, a luz), buscando entender como diferentes formas de mediação, memória e transformação da imagem podem aparecer.

7. Para concluir essa primeira parte, um breve comentário sobre a consolidação do campo do Cinema Comparado no Brasil. Acho fundamental lembrar do trabalho pioneiro de Ismail Xavier e todo o seu esforço comparativo, desde “Alegorias do subdesenvolvimento” até os seus trabalhos mais recentes de cotejamento do cinema latino-americano contemporâneo. Quero ressaltar também o seminário temático de Cinema Comparado da SOCINE, criado em 2018 por Mateus Araújo junto com Mariana Souto (que vem, aliás, empreendendo um trabalho precioso de delimitação da área através de artigos e disciplinas no seu pós-doc na USP), seminário esse que agora é coordenado por Mateus Araújo, Pablo Gonçalo e Luiz Carlos de Oliveira Junior. Aliás, a dimensão comparada não aparece apenas nesse Seminário, mas também em vários outros, entre eles o de “Audiovisual e América Latina: estudos estético-históricos comparados”.

PARTE II - PAISAGENS E VISUALIDADE

A partir desse percurso (brevíssimo) sobre essas perspectivas metodológicas, convém falar um pouco sobre como elas incidiram sobre as minhas pesquisas. Sobretudo, o projeto que estou concluindo no final de 2021, “Recortes do Mundo”, bem como as várias pesquisas vinculadas ao meu trabalho de orientação na pós-graduação.

Nesse sentido, interessa-nos enquanto grupo pensar esses recortes, esses fragmentos do mundo que artistas, cineastas, fotógrafos, músicos, etc, traduzem em cultura audiovisual, transformam em imagem (pensando aqui numa definição bem ampliada de imagem – sons, figuras, movimentos, performances. Pensando aqui no trabalho de Emanuele Coccia que usa a ideia do sensível como um correlato de imagem...).

O pano de fundo, talvez melhor dizer o fio condutor, desta pesquisa e de vários outros pesquisadores orientados por mim, é a questão da paisagem (também entendida amplamente). Listo brevemente alguns pressupostos conceituais:

1. O primeiro deles vem de Jean Luc Nancy, que define a paisagem nesses termos:

A locação, a ocupação e a representação de uma realidade única. Essa realidade não seria outra coisa que o que está indicado na origem latina da palavra *pays* (país): *pacus* ou *pagus*, o cantão, ou seja, novamente – e dessa vez em conformidade com a própria palavra cantão – um “canto”, uma “esquina” de terra (NANCY, 2005, p. 51, tradução nossa)⁴.

2. Uma segunda definição está em John Stilgoe: “uma porção de terra que o olho pode compreender à primeira vista”. Ou seja, Stilgoe também menciona essa noção do “canto”, do pedaço, definido por uma condição compacta e por uma transformação do mundo natural. Uma certa “domesticação” do espaço, uma humanização da natureza. Nas suas obras sobre a paisagem, ambos autores fazem referência à centralidade que a pintura holandesa do século XVII teve na disseminação do termo e na própria ideia de paisagem, com Stilgoe aludindo inclusive ao modo como o termo (*Landschaft*, *landskip* e, finalmente, *landscape*) foi sendo apropriado pela língua inglesa:

Landschaft (ou *landskap* ou *landschap*) fazia muito sentido para os alemães, dinamarqueses e holandeses acostumados aos espaços compactos e discretos, mas os mercadores e capitães do mar do século XVII enamorados com a pintura holandesa de cenários naturais levaram para casa o som da palavra. Assim, *landschap* entrou no inglês primeiro como *landskip*, e se referia inicialmente apenas aos quadros importados da Holanda. Muito rapidamente, contudo, começou a ser usada de outros modos. Logo passou a definir qualquer vista natural

ou rural que se aproximava daquelas pintadas pelos holandeses, mas lá pela metade do século XVIII significava os jardins ornamentais das grandes propriedades campestres. Jardineiros, remodelando campos e bosques de acordo com os padrões pitorescos, transformaram o termo num verbo, e artistas começaram a usar como um sinônimo de retratar (STILGOE, 1980, p. 3, tradução nossa)⁵.

3. A relação entre o conceito de melancolia e paisagem, mais especificamente certas figurações da paisagem implicadas nos meus objetos, também vai ter uma enorme centralidade nas minhas pesquisas e de vários orientandos de pós-graduação. Uma contribuição teórica significativa para várias dimensões dos projetos do grupo é o livro *Melancholy and the landscape*, de Jacky Bowring, precisamente por ampliar e esmiuçar os elos entre o conceito de melancolia e as figurações da paisagem em diversos momentos da história do paisagismo propriamente dito (como um ramo da arquitetura e do urbanismo), como também na história da arte.

4. A ideia de Topofilia traz à tona uma dimensão fundamental dos meus projetos. Esse amor ao território, esse afeto pelos espaços, pelos lugares, a topofilia não apenas como uma síndrome ou um excesso, mas como um amor pelo lugar que se manifesta de formas e intensidades variadas, um laço afetivo entre pessoas e espaços que revelam elos entre o ambiente e os modos de ver o mundo (TUAN, 1990). Trabalhamos nos nossos projetos algumas manifestações específicas e diversas dessa topofilia na cultura visual: desde a pintura e a fotografia, passando pelos artistas modernos (que redefiniram o papel das imagens de paisagens), chegando por fim ao fulcro mesmo do projeto, que são, evidentemente, as figurações mais contemporâneas do espaço; nosso objetivo é a composição de uma genealogia dos modos de funcionamento das paisagens na cultura visual contemporânea, onde está implicada a busca pela compreensão das várias camadas de sentido de uma imagem da paisagem, desde as escolhas composicionais, os enquadramentos audiovisuais, indo das superfícies materiais às questões geopolíticas, tendo em vista as miradas colonialistas e resistências pós e de-coloniais.

PARTE III – MATERIALIZAÇÕES

Por fim, cabe mencionar, ainda que brevemente, os desenvolvimentos efetivos do meu projeto de pesquisa, distribuídos em cinco eixos que, por sua vez, geraram artigos, capítulos, cursos e apresentações. A partir de 2018, foi assim a vez de proceder com a investigação atualmente vigente e em fase final, intitulada “Recortes do mundo. O papel da paisagem na cultura visual contemporânea” (2018-2022). Nela, o estudo sobre a paisagem no cinema foi derivando enfaticamente para uma perspectiva intervisual e intermediária, permeada pela exibição e interação simultânea de uma grande variedade de modos de visualidade. Por exemplo, ao estudar o filme *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, tornou-se imperativo buscar conexões não apenas com a obra anterior de Alonso, ou com a tradição do western no cinema mundial, mas também com a produção iconográfica relacionada com a chamada “Conquista do Deserto”, na Argentina do século XIX, ou mesmo as ilustrações produzidas na *Viagem do Beagle*, de Darwin. Ou, como foi instrumental, ao analisar as adaptações dos livros de Thomas Hardy para o cinema, além da releitura dos romances, debruçar-me sobre a tradição paisagística da pintura inglesa no século XIX e seu impacto enorme sobre a produção desses filmes.

Um dos pontos de partida do projeto foi a longa revisão histórica do conceito de paisagem, esmiuçando o percurso que vai da paisagem como de pano de fundo (como no Renascimento, por exemplo) até a sua consolidação como um gênero autônomo (caso da pintura holandesa do século XVII, a grande matriz para a constituição de uma gramática da paisagem), explorando inicialmente na pesquisa uma forte articulação com a ideia da cartografia e dos mapas. Se a pintura holandesa do século XVII de certa maneira inaugura o gênero paisagem nas artes visuais, o romantismo alemão do final do século XVIII e as postulações estéticas do período consolidam a paisagem como elemento fundamental para o conceito de sublime. Ou seja, a natureza como uma força quase irrepresentável, “uma sorte de horror delicioso” (ANDREWS, 1999, 130), como é possível vislumbrar na obra de Caspar David Friedrich. Houve, evidentemente, um maior foco na arte ocidental na nossa pesquisa (até pelo tipo de experimento que nos ocupou mais detidamente como *corpus*), mas também buscamos aludir e compreender como a tradição oriental incorporou a paisagem nas artes

visuais, sobretudo China e Japão, aliás muito antes que o gênero aparecesse no Ocidente.

A segunda parte da revisão histórica abarcou a noção de paisagem na modernidade. A liberdade na pintura do final do século XIX e do século XX levou a paisagem a limites abstratos; também investigamos como a evolução da fotografia impactou nossas formas de percepção da paisagem, principalmente a partir da conexão entre fotografia e turismo (a indústria de cartões postais de vistas pitorescas, por exemplo), fotografia e arqueologia, fotografia e mundo natural, etc. Ainda nessa segunda parte, abordamos os primórdios do cinema na sua relação com espaço, buscando matizar as diferenças entre espaços naturais e espaços construídos no cinema.

A partir desse retrospecto histórico e preâmbulo conceitual, o projeto se desdobrou em três eixos temáticos principais que serviram para elaborar e desenvolver as hipóteses mais específicas da pesquisa. O primeiro deles tratou das relações entre paisagem e poder, desdobradas em quatro *corpus* diferentes: 1) a paisagem e a ruína na fotografia contemporânea; 2) a noção de uma paisagem colonial dentro do cinema contemporâneo (trabalhei muito especificamente com alguns cineastas contemporâneos como Lucrecia Martel, Daniela Thomas, Kelly Reichardt e Lisandro Alonso); 3) alguns filmes de época representativos da ideia de paisagem e patrimônio, ou seja, o vínculo do gênero cinematográfico com a formação de uma gramática paisagística e 4) alguns objetos da cultura visual (fotografias, filmes, instalações) que ressaltaram a estrutura das paisagens urbanas e seus problemas mais recorrentes.

O segundo bloco temático reuniu três conjuntos referentes à noção de paisagens imaginárias, ou seja, objetos que articularam espaços inventados, calculados pelo artifício e pela fantasia: 1) filmes contemporâneos de ficção científica, mas que, de certo modo, representam um desvio do gênero (*Batguano* (2014); *A seita* (2015), *Brasil S/A* (2015), por exemplo); 2) a ideia de utopia que emergiu em gêneros do cinema mainstream e do entretenimento (como musicais, comédias românticas e *screwballs*) a partir do conceito de imaginação geográfica; 3) instalações de artes visuais e arquitetura que lidam com o espaços imaginários (o trabalho do fotógrafo e arquiteto Cesar Azcarate, a arquitetura imaginária de Alexander Brodsky e Ilya Utkin, entre outros).

O último eixo temático associou as paisagens a uma ambiência melancólica, especialmente no cinema e na fotografia. Partimos da noção de melancolia nas artes associando-a a uma poética do espaço também em três conjuntos distintos de objetos: 1) filmes do cinema italiano moderno de ficção, com o foco em três diretores (Michelangelo Antonioni, Vittorio de Sica e Florestano Vancini) que ambientaram seus filmes na região da Emilia Romagna, reforçando o elo entre melancolia e espaços através da recorrência de paisagens enevoadas com um senso de desolação na *mise en scène*; 2) alguns exemplos do cinema experimental moderno e contemporâneo com fortes vínculos com o paisagismo, sobretudo as obras de James Benning, Peter Hutton e Scott Barley; 3) alguns experimentos cinematográficos e fotográficos que recolocaram o problema do pós-modernismo a partir da discussão sobre o espaço, trazendo à tona a ideia da arquitetura e dos espaços vazios como paisagem (o documentarista Thom Andersen, o fotógrafo Gregory Crewdson, o cineasta e artista Cao Guimarães, entre outros).

Estes foram alguns dos tópicos desenvolvidos ao longo dos últimos quatro anos. O projeto está sendo concluído, contudo tais desenvolvimentos (tanto na ordem dos pressupostos teóricos, como no campo dos objetos possíveis) ainda formarão a base das reflexões e debates do nosso grupo de pesquisa e das minhas investigações individuais por muito tempo.

NOTAS

¹ "In order to do interdisciplinary work, it is not enough to take a 'subject' (a theme) and to arrange two or three sciences around it. Interdisciplinary study consists in creating a new object, which belongs to no one".

² "The movement that created filmic (e)motion was an actual 'sensing' of space. The picturesque contributed a tactile vision to this scenery and to cartographic imagery (...) What was fleshed out in the picturesque was not an aesthetics of distance; one was rather taught to feel through sight." (tradução nossa)

³ "The richness of Bruno's take on the relation of motion and emotion -- the movement of the body and the movement of images, the temporal dimensions of memory and the architectures of sites of memory alongside multiple forms of travel and wandering, wondering and imaginaries -- demonstrates its continuing relevance for current interdisciplinary visual cultural research. And it is more than just interdisciplinary. It does not just combine already existing positions but carves out some-

thing in between that speaks to a multitude of concerns in visual culture and the arts in ways that handles its objects of research with such care that they become singular instances instead of merely repositioned as fully explained objects of knowledge. This in-between becomes generative instead of merely identifying” (tradução nossa).

⁴ “The location, occupation, and representation of a single reality. This reality would be nothing other than what is indicated by the Latin origin of the word *pays*: *pacus* or *pagus*, the canton, that is, again—and this time in conformity with the word *canton* itself—a “corner” of land.

⁵ “Landschaft (or *landskap* or *landschap*) made perfect sense to Germans, Danes, and Dutchmen accustomed to compact, discrete space, but seventeenth century English merchants and sea captains smitten with Dutch scenery painting took home only its sound. Thus, *landschap* entered the English language as *landskip*, and referred at first only to the pictures imported from Holland. Very quickly, though, it was used in new ways. Soon it defined any natural or rural view that approximated those painted by the Dutch, but by mid-eighteenth century signified the ornamental gardens of great country estates. Gardeners, reshaping fields and woods according to picturesque standards, made it a verb, and artists made it a synonym for *depict*.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ANDREWS, Malcolm. *Landscape and western art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. London: Penguin, 1972.
- BIRKSTED, Jan (org). *Landscapes of memory and experience*. Londres: Spon Press, 2000.
- BOWRING, Jacky. *Melancholy and the landscape. locating sadness, memory and reflection in the landscape*. Londres: Routledge, 2017.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion*. Londres: Verso, 2002.
- BRUNO, Giuliana. *Surface. Matters of aesthetics, materiality and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.
- JAMESON, Fredric. *The geopolitical aesthetic. Cinema and Space in the World System*. London/ Bloomington: British Film Institute / Indiana University Press, 1995.
- KEILLER, Patrick. *The view from the train. Cities & Other Landscapes*. Londres: Verso, 2013.
- LEFEBVRE, Martin (org.). *Landscape and film*. Londres: Verso, 2006.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. Londres: Routledge, 1999.
- MIRZOEFF, Nicholas. *How to see the world*. New York: Basic Books, 2016.
- MIRZOEFF, Nicholas (org.). *The visual culture reader*. London//New York: Routledge, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *The ground of the image*. Nova York: Fordham University Press, 2005.
- PARIKKA, Jussi. *Review of Atlas of emotion*. In: Leonardo, setembro de 2018. <https://leonardo.info/review/2018/09/review-of-atlas-of-emotion-journeys-in-art-architecture-and-film>. (acessado em 14 de outubro de 2021).
- PRYSTHON, Angela. Espaço e paisagem nos filmes de Patrick Keiller. *Revista FAMECOS*, v. 21, 2015, pp. 1140-1167.
- PRYSTHON, Angela. Bodies in space: João Salaviza. In: RIBAS, Daniel e CUNHA, Paulo Cunha (orgs.). *Reframing portuguese cinema in 21st Century*. Vila do Conde: Curtas Metragens, 2020, pp. 209-223.
- PRYSTHON, Angela. Paisajes soñados: imaginación geográfica y deriva melancólica en Jauja. In: CHAUVIN, Irene Depetris e OPAZO, Macarena. (orgs.). *Más allá de la naturaleza*. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019, pp. 81-100.
- PRYSTHON, Angela. Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno. *Galáxia*, v. 39, 2018, pp. 53-71.
- PRYSTHON, Angela. *Utopias da frivolidade*. Recife: Cesarea, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: ed. 34, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: ed.34, 2009.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2019.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: A study of environmental perception, attitudes, and values*. Nova York: Columbia University Press, 1990.

XAVIER, Ismail. *Maquinações do olhar: a cinefilia como ver além, na imanência*. Porto Alegre: Sulina; 2007.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ETNOCARTOGRAFIA DE TELA: DA RADICULARIDADE POLÍTICO-IMAGÉTICA DE UM MÉTODO

GEOVANNA PIRILLO CARNEVALLE DOS SANTOS
MARCOS RIBEIRO MELO
MICHELE DE FREITAS FARIA DE VASCONCELOS

1. IMAGENS RADICULARES

A guisa de introduzir um percurso brincante com imagens, arriscando soar estranho brincar quando estamos morrendo, temos Didi-Huberman (2020), Krenak (2019) e as raízes dos manguezais sergipanos como nossos intercessores. Nesse momento político-sanitário desastroso, olhando para o mangue em destruição, parece que não podemos fazer outra coisa senão brincar com (nosso) desastre, com o desastre em que nos tornamos, para arrastar nosso próprio fim, e quem sabe adiá-lo criando outras imagens de nós mesmos. Andando na corda bamba do fim, é preciso olhar com atenção para onde pisamos e o que nos pisa, o que olhamos e o que nos olha, somente um pé e um olhar crianceiro parecem ser capazes de fazer tal travessia.

Como não olhamos antes para o mangue se ele está ainda ali, aqui, entre nós? Os manguezais sergipanos insistem, no meio do desastre, em meio às investidas capitalistas e desenvolvimentistas do mangue virando cidade, de jardins de concreto reiteradamente aterrando-o, de esgotos poluindo-o. O mangue insiste. O mangue insiste em germinar outros modos de vida, berço e cova de existências, no seu movimento singular de prolongar e persistir, cortar e bifurcar. “O mangue é fundamentalmente radical e sua radicalidade é aérea, sujeita às intempéries. [...] são berço e cova no seu elevar e voltar ao solo, raízes incrustadas de outros seres. Pura composição, à vista de todos” (BENEVIDES, 2020, s/p).

Essas raízes vêm a nós, surgem da e afundam na terra diante de nossos olhos, brincam com nossas maneiras de viver que se querem puras, sem composição, homogêneas, demasiadamente limpas, assépticas, humanas, controladoras na natureza, inclusive a nossa natureza radical radicular, viva, brincante, monstruosa. Tentamos isolar nossas raízes, mas elas sempre produzem, ainda bem, inúmeras bifurcações. Sua radicalidade está sob nossos olhos, em volta de nós, e não no céu das ideias, tampouco no fundo das coisas, elas aparecem e brincam com nossos desejos de fixar, de fixá-las.

“A radicalidade é uma questão de raízes: questão do vivente e da terra” (DIDI-HUBERMAN, 2020, s/p). Pelejando com imagens, estamos a ensaiar modos de pesquisar que revolvam nossa terra apequenada, nossas maneiras de viver. Mas, tudo se ramifica, aflora e volta a afundar; tudo se abre, se emaranha, se putrifica, germina. Tudo, novo de novo, nossa natureza brincante. “Manter a radicalidade é uma operação delicada e de constância [...] reside aqui nessa ‘presença’ que invoca com seu turbilhão a visibilização do intolerável” (BENEVIDES, 2020, s/p). Apartando-nos de nossa natureza nordestina, lamacenta, radicular, estamos morrendo. Estamos, pois, a tatear imagens (sobre)viventes, descalças, que coloquem os pés na lama, nas questões do chão do nosso tempo, que tenham a força de adiar o fim. Olhando para as raízes do mangue, podemos, quem sabe, modificar nossas maneiras de olhar, de produzir conhecimentos, produzir si e mundos.

Com o cinema e a etnocartografia de tela, as autoras deste artigo insistem, nas suas pesquisas, em infanciar o mundo e o humano que há em cada um/a de nós. Infanciar, como verbo, não está subordinado ao “ser”, tal qual o substantivo infância, mas indica intensidades e devires que in-

ventam condições e modos para expandir e mapear as raízes infantis que se ramificam, esparramam-se por todos os lados e traçam cenas cotidianas outras, que abrem os corpos a uma infância não cronológica, molecular (KOHAN, 2020). Assim, infanciamos o gênero, a (des)obediência, as relações geracionais, as monstruosidades, as emoções e o ideário civilizatório, ladeados por filmes cujas protagonistas infantis movem, radiculam e radicalizam pensamentos (VASCONCELOS, SOUZA NETO e MELO, 2018; MELO, VASCONCELOS e SOUZA NETO, 2020).

2. CARTOGRAFIA, O VIVO NA E DA PESQUISA

Inicialmente, é preciso apontar que a cartografia propõe uma reorganização da noção tradicional de método. A palavra método tem sua origem no grego, *methodos*: *metho* quer dizer meta; *hodos*, caminho; portanto, uma meta que estabelece um caminho. Em termos de pesquisa, isso significa estabelecer um alvo e organizar-se para atingi-lo em cheio, um caminho em linha reta, a menor distância entre dois pontos (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2015).

Por meio da ideia de cartografia criada por Deleuze e Guattari (1995), propõe-se uma ação metodológica reversa, desenha-se o caminho conforme o percorre, o caminho orienta o alvo, se é que o alvo existe. A palavra cartografia tem seu primeiro emprego na arte de desenhar mapas, e só se pode desenhar mapas explorando o território, desenhando os próprios passos, registrando os encontros. Na sinuosidade do campo, agencia-se com o que existe ali de forças desejanças, circulantes, de potencialidades e, nesses encontros, a pesquisa se desenha, faz rizoma:

Deixarão que vocês vivam e falem, com a condição de impedir qualquer saída. Quando o rizoma é fechado, [...] acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Por isto é tão importante tentar a outra operação, inversa, mas não simétrica. Religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores ao rizoma [...] ressituar os impasses sobre o mapa e por aí abri-los sobre linhas de fuga possíveis. [...] Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 24-25).

Por meio da ideia de cartografia, de rizoma, pesquisadoras e pesquisadores da psicologia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015), articulando geografia e história, têm desenvolvido percursos metodológicos para acompanhar processos de subjetivação contemporâneos. Na direção de buscar compreender tal aposta conceitual-metodológica, parece ser preciso radicalizar e articular as palavras processo, subjetividade, contemporaneidade. Virgínia Kastrup nos convida a fazer da subjetividade contemporânea um problema, ou seja, “entendê-la como estando inscrita no tempo, investigá-la do ponto de vista das transformações que nela têm lugar” (KASTRUP, 2018, p. 93). Assim, ao intentarmos pesquisar a subjetividade contemporânea, nossa atenção não recai, ao menos não inteiramente, nas formas subjetivas constituídas no presente, mas sim na bifurcação radicular, na desestabilização de tais regularidades, nas derivas subjetivas, no campo movente da subjetividade. Acompanhamos, assim, geografias, territórios existenciais, formas subjetivas históricas abertas, vivas; entendemos que a configuração subjetiva que conseguimos alcançar é um esboço, um relevo de um território, e “não um desenho de contorno definido” (KASTRUP, 2018, p. 97).

Kastrup (2007) cria pistas sobre o fazer cartográfico, apresenta-o como uma postura, uma posição político-afetiva diante do campo - no nosso caso, processos de subjetivação esboçados por meio do encontro, da experimentação com a tela. A autora descreve tal fazer, principalmente, em torno de uma disposição de atenção, afinal, a atenção se manifesta como uma ferramenta de seleção na extensão do campo. No entanto, existem várias formas de dispor de uma seletividade, e são múltiplos os tipos de atenção, promovendo diferentes resultados. Por exemplo: ir a campo com um eixo tracejado e inflexível é uma forma que exclui do mapeamento as bordas do seu foco, “[...] através da seleção, fixa-se um ponto com clareza particular e negligenciam-se outros” (KASTRUP, 2015, p.35).

Nosso exercício atencional, como já dissemos, recusa tal bordejamento, cultivando uma presença delicada e constante de um olho afeito a observar raízes bifurcantes e brincantes, um olho-pele do mundo que se coloca no campo detectando relações, protagonismos de forças, um modo de reconhecimento paulatino, orientado pelas modulações ali vigentes. Suspende-se a focalização, para então estar exposto a uma atenção convocada por algo inusitado: algo que cintila, fúlgido, que brilha mais, como

pássaros que voam em meio ao manguezal; como as folhas amareladas em meio ao verde esplendoroso; como os sacos e chinelos de plástico, que figuram ali compondo também a paisagem; como o cheiro de esgoto e de mangue, odores fortes, misturando-se. Essa dispersão proposital de um alvo é chamada atenção flutuante.

Fazendo um balanço acerca da contribuição do conceito de atenção flutuante para a discussão da atenção do cartógrafo, destaca-se a ênfase na suspensão de inclinações e expectativas do eu, (...) que operariam uma seleção prévia, levando a um predomínio da reconhecimento e consequente obturação dos elementos de surpresa presentes no processo observado (KASTRUP, 2015, p.36)

Dito isso, Kastrup (2015) apresenta pistas de quatro variedades de atenção cartográficas: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Rastreia-se explorando o campo, desprevenido de alvos, despreocupado em seguir rotas, suscetível a esbarrar em pontas dos processos em curso, salientações, ramificações, raízes novas. Rastreia-se cedendo a uma pulsão em curso. O toque ocorre quando um encontro deixa um convite, uma porta de entrada para algo que pode vir a desdobrar uma pesquisa. Pousa-se para olhar mais de perto - mais desperto - aquilo que clama a atenção que (nos) olha. No reconhecimento atento, acompanha-se a composição de um território comum, encontro entre o olho e o que nos olha, sujeito e objeto; como num mergulho no rio salobro ou como uma caminhada na lama viva, elabora-se um ritmo, um peso, uma composição (KASTRUP, 2015).

Outra característica marcante do fazer cartográfico é reconhecer uma presença reducionista em campo, “a redução da subjetividade à sua experiência como sujeito” (ROLNIK, 2019, p. 109). Essa presença em campo afeta o próprio pesquisador, que tem seus filtros e perspectivas constituídos pela cultura, época, sociedade e afins. A problemática de fazer pesquisa é atravessada por uma contradição perene, a dificuldade em não reificar o sujeito; enquanto observador, é necessário escantear-se de sua pesquisa, de forma que “narratividade e objetividade são características do pensamento histórico que parecem excluir-se mutuamente” (RÜSEN, p.1, 311). Mas, se a pesquisa é produto do sujeito, portanto, como esse haveria de excluir-se? Como desviar das inúmeras condições que subvertem as narrativas, pois partem de uma perspectiva?

Rüsen (1998) e Rolnik (2019), cada um(a) a seu modo, esboçam uma resposta para essa contradição: a necessidade do lugar expositivo, o lugar da comunicação do humano, o lugar da memória: “intrínseca à condição cultural própria do humano e moldada por seu imaginário, a função do sujeito é nos capacitar para deciframos as formas atuais da sociedade em que vivemos” (ROLNIK, 2019, p. 109). Humano, história, os ritos da existência fundamentam a memória. Assim, o que temos são os ângulos, as perspectivas, os terminais subjetivos. Mas nosso olho deseja mais, ver quem e além desses repertórios de representações socioculturais, sentir quem e além dessa esfera da experiência subjetiva sensorial, sentimental, racional, em que se enxerga o outro (o que se pesquisa) como separado do sujeito bem contornado. Nossa aposta cartográfica não se conforma com representar um mundo dado, com percorrer essa esfera familiar da macropolítica da existência em sociedade. Nosso olho anseia por imagens que façam raízes pululantes no real familiar da vida em sociedade. Nosso olho deseja contagiar-se pelos:

[...] efeitos das forças do fluxo vital [...]. Podemos designar esses efeitos por ‘afetos’. [...] o meio da relação com o outro nessa esfera é de ressonância intensiva, na qual não existe distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior. Na experiência subjetiva fora-do-sujeito o outro vive efetivamente em nosso corpo por meio dos afetos: efeitos de sua presença em nós. [...] embriões de outros mundos [...] os quais nos produzem uma sensação de estranhamento. Esta é a esfera micropolítica da existência humana; habitá-la é essencial para nos situarmos em relação à vida e fazermos escolhas que a protejam e a potencializem (ROLNIK, 2019, p. 110-11).

A cartografia, reconhecendo essa condição existencial estranha, essa outra esfera da existência em que o humano não é mais o centro, não se propõe a uma assepsia do objeto estudado, ilhando-o no suposto distanciamento de uma “sala branca”, isolando-o, como se isso fosse possível. Pelo contrário, o que se propõe é uma coabitação territorial, doravante o reconhecimento do potencial de testemunhar as forças, interações e potencialidades circulantes, que são descritas à medida que se manifestam.

Todavia, a captura é inevitável, uma obstinação da pesquisa, uma condição da escrita, uma tendência da palavra, do conceito. No entanto, ela não é o objetivo chave, é uma consequência. A pesquisa não ensaia seus

encontros, esses são mediados pelos afetos, como uma agulha sismográfica, cedendo às forças, aos magnetismos, à atração.

O objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças a qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso, é preciso, num certo nível, se deixar levar por esse coletivo de forças (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2015, p. 57).

A pesquisa científica não despreza os afetos e afetações, despidendo-se da neutralidade como prescrição da ciência do homem racional europeu americanizado; ciência que olha para a terra fértil, aquela da água viva, que analisa o corpo da mulher com o intento de explorá-la, controlá-la, dizer-lhe o que não é, e, de tanto dizer-lhe, torná-la um outro inferior a ser humanizado, embranquecido, a servir ao uso humano. O esforço volta-se a um lançar-se na pesquisa sem a pretensão de colonizar o objeto de estudo, de concluí-lo, esgotá-lo, explorá-lo, destruí-lo. Aqui reconhece-se o caráter dinâmico e mutável do campo, portanto cabe intuí-lo, sem o diagnóstico de verdades unívocas, sem desejar fixá-lo, representá-lo.

A performance cartográfica é rizomática – e o rizoma é cartográfico, diga-se de passagem. Na biologia, rizoma é um tipo de raiz que cresce horizontalmente, poliforme, variavelmente em todas as direções. Na filosofia de Deleuze e Guattari (1995), ser rizoma implica em nutrir-se da diferença, assim como faz a raiz, dilatando seu mapa desprendido de um ancoramento, insubordinando-se a uma estrutura. Os movimentos forjam o mapa, e não o mapa delimita os movimentos. Portanto, o rizoma é assistemático, guia-se por estopins de atração, e não por disposições previamente estabelecidas. Com isso, entende-se que a pesquisa do vivo apresenta modos tecelões, bordando, costurando linha a linha, ponto a ponto, porém sem se comprometer a finalizar. É rizoma: age, reage, escapole, interage, intervém, avança, evacua, se expande, se agrega. Esse tipo de feitura sensitiva não prevê decalques. “O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.22).

Entretanto, contraditoriamente, insistimos em trabalhar com raízes e imagens. Sem entender raiz como origem primeira e única, pois o que há

é sempre uma coletânea de novos começos, “raízes trepadeiras dançantes” (DIDI-HUBERMAN, 2020, s/p), que surgem sob nossos olhos, modificando radicalmente nossa maneira de olhar. Esses olhos também ramificam imagens, tecendo políticas imagéticas outras que não se contentam a prescrever modos de ver, a consumir e fazer consumir imagens-clichês acopladas a palavras de ordem: assim se vê, assim é (DELEUZE, 1992).

3. ETNOGRAFIA, UMA DESCRIÇÃO IMAGÉTICO-ANALÍTICA DENSA

Após o contato com a inspiração do caráter rizomático da cartografia, pensemos agora o que a (nossa) etnocartografia “roubou” da etnografia para criar um percurso metodológico com imagens. A etnografia é um método que originalmente foi inventado na Antropologia por Malinowski (1922/1976), usado para colher dados de seus objetos de estudos, que são da ordem das sociedades, culturas, etnias, grupos. A partir de um convívio “com os nativos em suas aldeias por um longo período de tempo, [o etnógrafo] aprende sua língua e vive situações existenciais que apenas seriam possíveis com essa inserção” (CASTRO, 2016, p. 93).

A relação entre etnografia e cinema se estabelece desde suas invenções no final do século XIX. Inicialmente, o cinematógrafo “encanta com a projeção de imagens cotidianas – estações de trem, saídas de fábrica, refeições de bebês – e também acessa universos extraordinários – danças africanas, cerimônias aborígenes” (BARBOSA et al, 2016, p. 12), o que tornou o cinema, para a antropologia, um instrumento de pesquisa. O cinema e a antropologia andam de mãos dadas desde os primeiros registros cinematográficos. *La sortie des usines (Empregados deixando a Fábrica, 1895)*, *Arrivée du train en gare de La Ciotat (Trem chegando a estação, 1896)*, *Repas de bébé (O almoço do bebê, 1895)* – todos dos irmãos Lumière -eternizaram cenas corriqueiras do cotidiano da época. O registro de grupos humanos por meio do cinema vem, literalmente, de seus primórdios e segue até os dias de hoje.

Por meio dessa articulação com o cinema, o leque investigativo do etnógrafo se expande para as inesgotáveis possibilidades e combinações que integram a composição de um filme: seus personagens, cores, falas, silêncios, trilhas sonoras, recortes. Tudo isso, e mais, é material de observação, passível de ser percebido e, de alguma forma, registrado. Porém, sob “o ponto de vista da etnografia, a imagem é apreendida de modo que revele

que, desde que a imagem é imagem, ela é sempre situada num olho, num corpo, numa cultura, numa concepção estética” (GONÇALVES, 2016, p. 20).

Através desses exemplos, nós nos referimos ao gênero documentário, mas todo cinema é um registro e uma expressão cultural, independente do fato de sua proposta ser ficção ou não. As cenas, cortes, edições, sons, trilha sonora, o que se recorta do mundo para caber na tela, para ali inventar um outro mundo, o conjunto desses procedimentos concede um amontoado de elementos culturais no formato de filme, no formato de arte, passíveis de serem percebidos e estudados. Sobre isso, Barbosa afirma que “[...] o cinema se apresenta seja como instrumento de pesquisa, linguagem com potencial de expressão de conhecimento ou mesmo veículo de representações, valores, ideias, ethos, códigos, dentre outras coisas que investigamos quando olhamos para o mundo” (BARBOSA et al, 2019, p.12).

Cineasta e antropóloga, Trinh T. Minh-ha (2019) percebe o cinema como um olhar ao qual acessamos por meio de outros olhares. O olho mecânico da câmera guia-se pelo olhar humano, “o olho proposital da câmera, orientado para o objeto, não permite que nenhum evento filmado seja simplesmente fortuito. Tudo precisa vir envolto em significado” (MINH-HA, 2019, p. 29). Num território onde nada é fortuito, filme e pesquisa encontram o mesmo dilema da neutralidade. Ainda que se procure ir a campo sem conclusões deliberadas, é preciso reconhecer que somos embebidos por nossa formação cultural, social, política, moral e ética. Produzir o que quer que seja significa aliar nossa subjetividade (reduzida à experiência-sujeito, como já dissemos), nossa perspectiva, a outros elementos para, quem sabe, gerar algo, seja o filme, seja a pesquisa; e, com o filme e a pesquisa, criar si e mundos.

Como ensaiar pesquisas fora dessa campânula dicotômica entre sujeito e objeto, mundo e movência, olho e verdade? Como estranhar o nosso próprio olhar? Como produzir rupturas no nosso modo de ver as imagens do mundo? Como gaguejar imagens do cinema, métodos da ciência e produzir pensamento? Como produzir conhecimento com imagens “como ação efetiva, que permita ao ser vivo continuar sua existência num meio, na exata medida em que ele constrói esse mundo” (KASTRUP, 2008, p. 101)?

Para produzir modos menos amansados de ver e perceber o cinema e suas imagens, para ensaiar pesquisar vazando a experiência-sujeito

num mundo em que imagens tendem a reduzir a experiência subjetiva ao sujeito, a etnografar de tela aposta na produção de um ecossistema atencional, entre o espectador e o filme, marcado pelo cultivo de vários tipos de gestos e nuances atencionais. Por ecossistema atencional se entende “um complexo folheado de atenções que co-existem, interpenetram-se e se co-afetam” (CALLIMAN, CÊSAR e KASTRUP, 2020, p. 172). Tornando ainda mais complexo o debate, como exposto por Citton (2018), deve-se reconhecer que a atenção não é uma capacidade individual e natural, mas produzida por um regime atencional coletivo: “eu’ só presto atenção a isso que nós coletivamente prestamos atenção” (CITTON, 2018, p. 32).

Na tentativa de se desvencilhar desse plano das formas visíveis socializadas e acessar um campo de virtualidade das imagens, lá onde elas são “uma promessa de invenção e de resistência em relação aos regimes totalitários da subjetividade contemporânea” (KASTRUP, CARIJÓ, ALMEIDA, 2018, p. 197), a etnografar de tela produz diversos modos de acessar ao filme. Como colocam Balestrin e Soares (2012), é possível acessar a tela ininterruptamente, pausando, desligando o áudio, ou apenas com o áudio, em preto e branco, somente com atenção às paisagens sonoras, sozinho ou acompanhados, dentre outras formas que aqueçam outros tipos de atenção, de percepção do filme, para coisas que escapam ao automatismo dos modos de ver e perceber. O uso do diário de campo, muito próprio da etnografia, também é recomendado, um diário de tela, onde as anotações fluem para se transformarem mais tarde em escritos da pesquisa.

4. (DES)EDUCANDO O OLHAR

Fresquet (2019) afirma que o cinema carece de observação atenta, pois a imagem é um veículo de persuasão poderoso no que concerne às questões político-afetivas: é ferramenta de educação, prescreve uma pedagogia dos modos de ver, podendo ser artifício tanto de ruptura com a ordem e de práticas de liberdade, como também de manipulação. É preciso pensar por quem o cinema é feito e a quem ele serve. É preciso pensar em

(...) quem filma, o que e como filma, para quem, porque, com que recursos, entre outras questões, que se resignificam com as modificações dos próprios dispositivos de captação e projeção de imagens, alterando os processos de leitura e uma certa produção de modos de ver, pensar e viver (...) porque o audiovisual, hoje, habita todas as

telas, modelando nossa subjetividade e construção de valores, passando por todos os modos formais e não formais de educação (FRESQUET, 2020, p. 2).

O filme é produto de um contexto cultural-subjetivo e, ainda que ele seja apenas um, ele não se esgota, pois sua leitura e seus sentidos podem variar ao encontrar com a subjetividade do espectador, que não é passivo. Ao fazermos etnocartografia de tela, somos espectadores e pesquisadores. Contamos com um processo rizomático de pesquisa, adentrado em um campo dinâmico, que se transfigura no encontro com nosso olhar, que também se movimenta.

Retomemos um exemplo citado, a cineasta Maya Deren e sua obra *A study in choreography for camera* (1945). No curta-metragem de três minutos, o personagem principal é um jovem homem, de peito exposto e calça colante. Ou o personagem principal seria a coreografia, que possui o corpo do homem, dando vida a uma dança que se desenrola ininterruptamente, ao longo de todo o filme? Seria o homem o essencial ou a coreografia? Poderia qualquer outro dançarino ter interpretado essa dança, fazendo dela, a coreografia, o personagem principal? O homem dança por muitas paisagens, florestas, grandes salões, na sala de uma casa. Ora nossos olhos-câmera passam por ele, embrenhado na mata, ora estamos absolutamente paradas, observando-o de longe. Ora vemos seu corpo todo, ora apenas podemos intuir o restante, pois o ângulo se fecha em seu rosto, enquanto ele gira.

Nós o observamos dançar em silêncio, por entre árvores, galhos radiculares, peito aberto, quase nu, talvez como um lembrete, que nos é caro, de que somos natureza. Depois ele dança pela sala, como uma música ambiente, como se ele mesmo fosse a música de um toca-discos, espreitando-se por entre móveis e objetos de um ambiente doméstico. Então, vemos o homem dançando em um espaço amplo, colossal, cercado por estátuas. O movimento da dança parece uma espécie de ironia diante da imobilidade de uma estátua. Um ao lado do outro, podemos sentir aquela dança, coreografia-homem-galhos-estátua como uma celebração ao movimento, à pulsação da vida, frente à estagnação do corpo, frente à ideia do fim e de um fim em si mesmo.

Em 1945, quando o filme foi lançado, se encerrava a Segunda Guerra Mundial, em seu ápice violento e sangrento. Em meio a essa carnificina po-

lítica, diante de tanta morte, Maya Deren se voltava para o potencial místico da vida.



Figura 2: Maya Deren, Talley Beatty, *A study in choreography for camera* (1945) Fonte: MoMA

O curta encerra com um salto, que se alonga por conta dos cortes, e o homem parece voar. A obra de Deren hoje mora em museus, mas também na afetividade de muitos. Seu impacto transbordou as telas, “enquanto o coreógrafo salta de espaço em espaço, ao longo das emendas do filme de Deren, criando uma nova realidade geográfica, um onde enormes distâncias podem ser cobertas em um período de minutos” (HIGGINS, 2006, p.199 - *tradução nossa*)¹.

Com esse breve exemplo, é possível perceber as tantas coisas que podem ser discutidas, estudadas, pensadas e criadas por meio desses três minutos que Maya Deren nos oferece, se nos atemos com disposição e sensibilidade. Mas não somente isso, são infinitas as possibilidades que esses três minutos de campo-tela guardam, no encontro com a pesquisadora, que, aliada ao campo, gera percepções que são próprias ao seu tecido so-

ciocultural; mas desse encontro pesquisadora-tela vazam imagens, sentidos e percepções outras, efeitos dessa ferida, dessa afetação que é o encontro, existencial.

Uma das coisas mais caras à produção etnocartográfica é a percepção de que o campo gera afetações e nós afetamos o campo; logo, a combinação dessas condições pode gerar produções únicas, derivadas das subjetividades ali circulantes. Mais que isso, o encontro com o campo-tela pode gerar derivas subjetivas, outrando² modos de ver e existir com as imagens. O filme de Maya Deren parece ser apenas um, mas se torna outro, infinitamente dinâmico em suas combinações, quando visto por pessoas diferentes, culturas diferentes, olhares diferentes; mas também acessando outros modos de subjetivação que ali insurgem desarticulando maneiras de ver, sentir e viver naturalizadas.

5. TELA, TERRITÓRIO AFETIVO: VER, REVER E TRANSVER

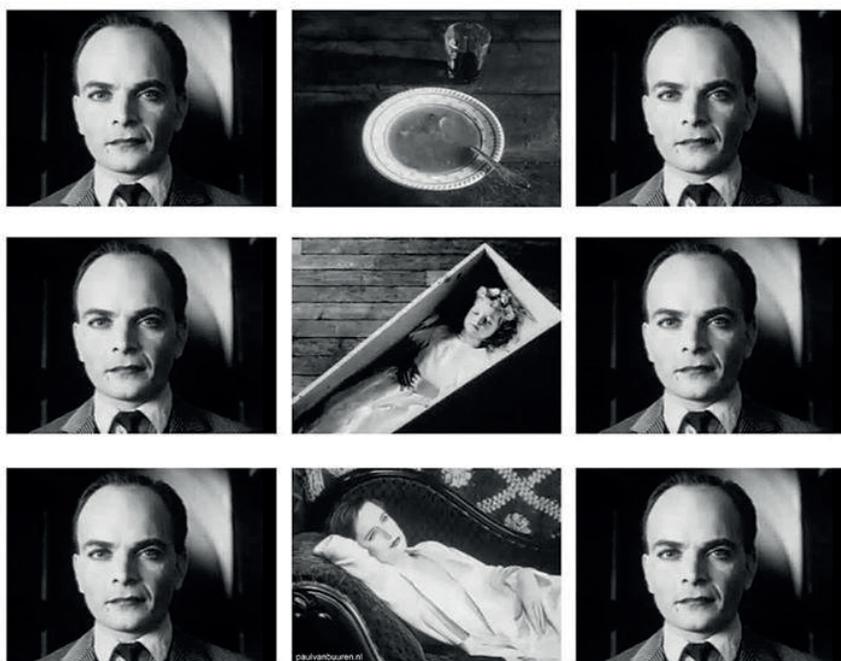
O nascimento da tela é inspirado nas emendas feitas por uma máquina de costura, conforme gira sua manivela, foi essa a inspiração para a invenção do primeiro cinematógrafo. Uma máquina que bordava recortes roubados de um espaço-tempo e também o projetava. Uma máquina de “ver, rever e transver”, emprestando aqui a poesia de Manoel de Barros (FRESQUET, 2020).

Propor-se a fazer etnocartografia de tela é assumir uma posição político-poética ao se falar daquilo que anima o espírito no encontro com um filme, ao se falar de produção desejante, pois “estar à altura da vida depende de um processo de criação que tem sua temporalidade própria, distinta do tempo cronológico” (ROLNIK, 2019, p. 111-112). Esse encontro com a imagem, nas palavras de Brasil (2006), “não se esgota no objetivo que se cumpre, na meta que se atinge ou no objeto que se esclarece. Encontrar significa, antes, voltar, circundar, rodear um centro móvel e apenas intuído” (BRASIL, 2006, p.152).

Visitar a tela enquanto campo afeito ao desejo, à produção desejante é um desafio. Talvez isso se deva ao fato de que a tela, o filme-campo, é território impalpável, não tem tamanho, frente, verso, esquina. Não se chega a pé, não tem endereço. Esse encontro não tem terreno físico. Visita-se a tela, adentrando um plano que pede passagem a um corpo sem órgãos, numa virtualidade. Ao se introduzirem em nosso corpo, as imagens do campo-

-tela compõem-se com as forças que o animam e, nesse encontro, o fecundam. “Geram-se, assim, embriões de outros mundos em estado virtual” (ROLNIK, 2019, p. 111). Olhar para a tela, entregar-se ao filme, dialogar com ele, é ceder ao potencial de ceder-se, de fissurar as bordas do si mesmo e as bordas de imagens que nos apequenam em um si mesmo. É a possibilidade de sair de um “si mesmo” por meio do encontro com as forças do mundo, com as forças de certas imagens, de certos modos de fazer cinema: pôr o mundo e a si mesmo em movimento, percebendo suas interpretações como sinais do seu tempo, cultura e sociedade, encontrando um arcabouço de desejos e subjetividades constituídos, denunciados em suas observações; mas também encontrando subjetividades larvárias fruto de desejos de mundo. A tela é um convite para pensar a vida, pensar a si e desvencilhar-se dele, pensar o que o humano faz das coisas do mundo e o que poderia fazer no encontro com mundos outros.

O filme é um produto humano e uma interpretação humana. Como conclui Xavier (1988), “a sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos” (XAVIER, 1988, p.3). Isso fica evidente no filme-experimento feito pelo cineasta russo, Lev Kulechov, batizado de *Efeito Kulechov* (1922). Ele montou um pequeno filme, de apenas 45 segundos. Nesse, somos apresentados a um prato de sopa em cima de uma mesa. Essa imagem é cortada e vemos em seguida um homem com uma expressão ilegível, sem denunciar emoções. Mesmo assim, essa sequência combinada leva muitos espectadores a pensarem que ele está com fome. O mesmo homem inexpressivo surge novamente, mas dessa vez sua imagem é antecedida pela cena de uma criança morta em um caixão. Novamente, a partir dessa combinação – ainda que seja esse mesmo homem, sem emoções aparentes –, somos levados a imaginar que ele está sentindo dor, está de luto. Por fim, vemos uma mulher, serena, deitada em um sofá, seguida pela mesma imagem do homem ‘neutro’. A partir dessa combinação, o público tende a deduzir interesse.



Esse experimento foi reproduzido diversas vezes ao longo do tempo, de formas diferentes, no campo do cinema e da psicologia. A partir dele, podemos pensar o cinema como uma composição que invoca o que existe além da tela, convocando a participação efetiva do espectador, que preenche os espaços com as significações presentes em seu tempo cronológico, em sua cultura.

No cinema, faço uma viagem que confirma a minha condição de sujeito tal como a desejo. Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então este efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar (XAVIER,1988, p.12).

Mas não é só isso, pois, com as imagens em movimento do cinema e a etn-cartografia de tela, propomos pensar “a invenção do próprio mundo e sobretudo o mundo em processo de transformação” (KASTRUP, 2008, p. 98); a invenção da subjetividade inscrita num tempo histórico e sua deriva; perscrutamos uma experiência subjetiva fora-do-sujeito (ROLNIK, 2019).

Miramos a “coexistência entre regularidade e instabilidade” (ROLNIK, 2019, p. 96); entre os estratos históricos e as forças intempestivas, o tempo do “dever que faz a diferença na história” (ROLNIK, 2019, p. 95). Pois, “coexiste com as condições históricas um presente vivo, que funciona como problematização das configurações históricas [...] de liberar a força do presente, desamarrá-lo do passado, liberá-lo dos constrangimentos históricos” (ROLNIK, 2019, p. 100).

O cinema impulsiona uma série de questionamentos, tanto sobre a nossa realidade enquanto sociedade quanto sobre a própria noção de realidade. Então emerge algo que não carrega consigo o fardo de se assumir verdade, não se alia aos regimes previamente elaborados, a caminhos automáticos, gastos de por eles tanto se andar. Nessa situação limítrofe, na borda do conhecido, é que a imagem trabalha como arte, como contrainformação e torna-se um ato de resistência. “Não vivemos propriamente num mundo de imagens, mas num mundo de clichês. E é necessário procurar e encontrar uma saída” (MACHADO, p. 206,1999).

A tela é uma subversão de retalhos da realidade e também um memorando de que a nossa realidade é um bordado de olhares, vivências, experimentações. O cinema, em sua proliferação de mundos imaginários, é capaz de abalar as elaborações de nosso mundo, desnaturalizando condições da nossa realidade social, cultural, subjetiva. A tela de alguns cinemas convida a uma prontidão de guerrilha com o pensamento contra automatismo simbólicos, velhos trajetos que não instigam nossa atenção. Sabemos prontamente os caminhos embalados na normalidade, no corriqueiro, como quem sabe o caminho de casa. Queremos devir-raiz de manguê a tracejar, torcendo imagens-clichês, novos desenhos existenciais, novos começos de mundo.

Embora pareça, a leitura da imagem não é imediata. Ela resulta de um processo onde intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe. Este não é inerte, pois, armado, participa do jogo (XAVIER, 1988, p.4).

Mas o sujeito está armado com um mapa linguístico e imagético que funciona arrastando tudo. Esse sujeito aprendeu a perceber e ver de determinados modos, aprendeu que a realidade é assim, assado.

[...] estamos tão repletos de imagens que já não vemos as imagens que nos chegam do exterior por si mesmas. As ideias, agindo como palavras de ordem, se encarnam nas imagens [...] e dizem o que deve interessar nas outras imagens: elas ditam nossa percepção. Há sempre um “golpe” central que normaliza as imagens que não devemos perceber (DELEUZE, 1992, p. 60).

O cinema, a tela, podem também vaziar, tendo não somente a função de veicular imagens-clichês, mas de abalar o olhar confortável do espectador, embalado por lentes clichês. Os filmes carecem e por vezes exigem uma composição, muitas vezes não se entregam prontos; eles são leituras compostas com o espectador, que participa ativamente, na inquietação gerada pela incompletude, inconclusão, solicitando sua abertura em um processo de desaprendizagem, de desprendimento de seus referenciais subjetivo-culturais. Esse é o poder da tela, o de afetar, o de abrir o corpo do espectador para o encontro com imagens de si brincantes. Entendida nesse modo, a tela é terreno fértil, é sinal de vida em putrefação e em proliferação. Sobrevoa-se a tela, pairando, passarinho. O olhar vaga distante sua superfície, divaga. Pousa na tela para descansar, se alimentar, se repetir, se produzir, criar-se. Tela, campo infundável, a imagem e o si não se esgotam, ramificam-se.

NOTAS

¹ “(...) leaps from space to space across Deren's film splices, a new geographical reality is created, one where great distances can be covered within the span of just four minutes” (HIGGINS, 2006, p.199)

² Usamos o verbo *outrar* como provocação para nos permitirmos ficar à deriva, sairmos de “de nós mesmos”, num encontro com um mundo que não é só *exterior* ou *interior*, um mundo que se constitui nessa imbricação, que flui e reflui em movimentos, mundo-subjetividade, *outr'em-mim* (NAFFAH NETO, 1998).

REFERÊNCIAS

BRASIL, A. Ensaios de uma imagem só. *Devires*, Belo Horizonte, v.3, n.1, p.150-165, jan-dez. 2006.

BARBOSA, L. A arte de representar como reconhecimento do mundo: O espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, Ano. II – N 3 – 2000.

- BARROS, Manoel de. *Livro sobre o nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- CALIMAN, L.; CÉSAR, J.; KASTRUP, V. Práticas de cuidado e cultivo de atenção com crianças. *Revista Educação, Artes e Inclusão*. Vol. 16, n. 04, p. 166-195., out./dez. 2020.
- CASTRO, Celso. *Textos básicos de antropologia: cem anos de tradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- CITTON, Y. Da economia à ecologia da atenção. *Ayvú, Rev. Psicol.*, v. 05, n. 01, p. 13-41, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990: Três questões sobre seis vezes dois*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; BENEVIDES, Frederico. Radical, radicular/revolver as imagens, por a terra em transe. *N-1 edições*: São Paulo, 2020.
- ESCOSSIA, Liliana; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana (Org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Editora Sulina: Porto Alegre, 2015.
- FRESQUET, A. Ver-rever-transver: una aproximación a los motivos visuales del cine y al plano comentado, entre otros modos de ver cine en la escuela. Saberes y prácticas. *Revista de Filosofía y Educación*. v. 5, n. 2, p. 1-19. 2020.
- HIGGINS, S. Still Moving: The Film and Media Collections of the Museum of Modern Art. *The Museum of Modern Art*: New York. p199. 2006.
- GONÇALVES, Marco. Imagem e experiência. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar; NOVAES, Silvia; HIKIJI, Rose (Org.). *A experiência da imagem na etnografia*. Terceiro Nome: São Paulo. 2016.
- KASTRUP, Virgínia. A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva. In: KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia; PASSOS, Eduardo (Org.). *Políticas da Cognição*. Sulinas: Porto Alegre. 2008.
- KASTRUP, Virgínia; CARIJÓ, Felipe.; ALMEIDA, Maria Clara. O ciclo inventivo da imagem. In: KASTRUP, Virgínia (Org.). *Cegueira e invenção: cognição, arte, pesquisa e acessibilidade*. Editora CRV: Curitiba.2018.
- KOHAN, W. *Tempos de infância: entre um poeta, um filósofo, um educador*. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 46, p. 1-16. 2020.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras: São Paulo. 2019.
- MAIA, Carla. FLORES, Luís Felipe. T. In: MAIA, Carla. FLORES, Luís Felipe (Org.). *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Caixa Cultural RJ: Rio de Janeiro. 2015.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do pacífico ocidental*: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. Editora Abril: São Paulo, 1976.

MELO, Marcos Ribeiro de; VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria de; SOUZA NETO, Edson Augusto de. “Os dentes afiados da vida preferem a carne na mais tenra idade” etnocartografar com olhos de besta. *Childhood & Philosophy*, v.22, p. 1-28, 2020.

MINH-HA, Trinh T. Olho mecânico, ouvido eletrônico e a atração da autenticidade. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar; NOVAES, Silvia; HIKIJI, Rose (Org.). *A experiência da imagem na etnografia*. Terceiro Nome: São Paulo, 2016.

NAFFAH NETO, Alfredo. *Outr'em-mim*: ensaios, crônicas, entrevistas. São Paulo: Plexus Editora, 1998.

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia*: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Sulina: Porto Alegre, 2015.

RIAL, Carmem. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. *Revista Antropologia em primeira mão*, Florianópolis. n. 1, [S.I.], p. 4-63. 2004.

ROLNIK, Suely. *Esfemas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. N-1 edições: São Paulo, 2019.

VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria de; MELO, Marcos Ribeiro de; SOUZA NETO, Edson Augusto de. Etnocartografar com olhos rebeldes: infantilando imagens com “A culpa é de Fidel”. *Interdisciplinar*, v. 29, p. 207-233, 2018.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. Cosac Naify: São Paulo, 1988.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 3min. <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic> . Último acesso 17/09/2021.

KULESHOV EFFECT. Direção: Lev Kuleschov. Rússia, 46seg. https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc .Último acesso 17/09/2021.

A COR ENQUANTO SIGNO: PRINCÍPIOS SEMIÓTICOS PARA UMA ANÁLISE CROMÁTICA DO CINEMA

SCARLETT MARIA ARAÚJO MORAES
FERNANDO DE MENDONÇA

Ainda no início do século XIX, o poeta e pensador Johann W. Goethe estudou as cores através da percepção humana, a partir de seu efeito sensorial-moral – mais precisamente, como as preferências cromáticas pessoais se relacionam com o caráter do indivíduo, seus valores e ações, ou seja, como elas se vinculam a estados emocionais (CAGE, 2016). Em seu livro *A teoria das cores*, de 1810, Goethe prenuncia algo que a moderna Psicologia das Cores viria a proclamar: a afetação provocada por certa cor provém da conexão entre as cores e estados mentais, e, assim, seria possível delimitar uma tabulação do que cada cor representa e dos efeitos que provoca. Não se trata, no caso, de associações, mas do modo como elas nos estimulam ao atuar num aspecto de nosso corpo ou cérebro. Sob tais implicações psicológicas, Natalie Kalmus (1935) acreditava que o artifício cromático poderia transmitir humores e impressões ao espectador, direcionando seus pensamentos e tornando-o mais receptivo aos efeitos emocionais das cenas – visto que, conforme a autora, temos uma reação regular a cada cor.

Contrariando o ideal dos significados transculturais e em favor das associações, A. R. Chandler escreveu que o organismo humano não é predisposto a reagir de maneira específica a cada cor ou combinação cromática, de modo que “nenhuma cor é invariável ou incondicionalmente agradável ou desagradável, estimulante ou tranquilizadora, dignificante ou de mau gosto” (GAGE, 2016, p.67-69). Por essa perspectiva, não há um padrão que consolide as respostas afetivas ao colorido. Logo, além das cores não terem existência material, pois, como explica Luciano Guimarães (2000), elas são manifestações visuais que resultam de um estímulo físico (seja ele uma luz ou um pigmento, que é traduzido pelo cérebro, junto ao órgão da visão, convertendo a informação visual em sensações), elas não apresentam também efeitos pré-determinados; portanto, a associação das cores a certos valores é puramente contextual. Em nosso interesse específico, a interpretação cromática depende do filme enquanto obra que se apresenta, da história que ele conta, da cena e daquilo em que a cor se manifesta; bem como se relaciona ao que rodeia a produção do filme, das referências externas que traz, do que está para além da tela; até mesmo da subjetividade e do repertório dos espectadores – que podem ou não ter acesso a tais referências –, além de suas expectativas.

Aqui, nosso objetivo é propor um princípio de reflexão para uma abordagem metodológica do aspecto fílmico cromático, tendo em consideração as variáveis sobre a manifestação das cores no cinema. As intenções representativas por trás desse elemento e seus efeitos são os mais diversos: à vista disso, o fundamento que propomos para uma leitura, análise ou tradução da cor na narrativa fílmica é a Semiótica peirceana, que se encontra na relação entre a linguagem e o pensamento¹ – entre o sentimento, a ação e a representação, sendo, antes de tudo, uma teoria sîgnica do conhecimento. Como aponta Nöth (1998, p.21), a etimologia da palavra “semiótica” remete tanto ao grego *semeion*, que significa “signo”, quanto a *sêmea*, que podemos traduzir como “sinal” ou “signo”. Segundo Maria Lucia Santaella (2008), não notamos que nosso estar no mundo enquanto indivíduos sociais é mediado por uma verdadeira enxurrada de linguagens. Comunicamo-nos a partir de olhares, toques, expressões, gestos, sons e de cheiros; somos leitores e autores de traços, formas, luzes, sombras, cores e – claro – de filmes. Somos seres de linguagem, e o fato de as investigações sobre

a natureza sgnica, a significaco e a comunicaco terem começado já no mundo grego  um indicativo disso; embora, apenas no século XX, a Semiótica tenha se desenvolvido enquanto ciência propriamente dita

Limitamo-nos a apresentar os conceitos que servirão como base teórica para uma Semiótica aplicada, um método de análise do signo cor no filme; pois ir além seria inviável – uma sobrecarga que nos desviaria de nossa tarefa. E o primeiro conceito a se resgatar  o de *Semiótica*. Trata-se da ciência que examina todas as linguagens, verbais ou não, e os modos de constituio de todo fenômeno produtor de sentido. Peirce (2010) desejava alcançar o pensamento filosófico através da ciência, ou, mais precisamente, da *Lógica* – a ciência das leis necessárias aos pensamentos. E  por meio dos signos, deu-se conta ele, que os pensamentos se exprimem e se encadeiam, de maneira que, para seu estudo, era preciso antes investigar as condioes gerais dos signos.

Em nosso objetivo de perceber a cor, traduzi-la e nos abrir para seus efeitos nas produoes fílmicas, considerando-a em um nível mais contemplativo do que a brevidade da convivência, temos no primeiro ramo da Semiótica de Peirce uma fonte de grande valor.

1. UMA BASE FENOMENOLÓGICA

“Foi Kant”, reconhece Peirce (2010, p.09), “o rei do pensamento moderno, quem primeiro observou a existência, na lógica analítica, das distinoes tricotmicas ou tripartidas”; e também em tricotomias divide-se a estrutura filosófica peirceana, na qual a Semiótica se encontra, estabelecendo uma relao de dependência com as ciências que a antecedem, motivo pelo qual a apresentaremos brevemente. O pensamento peirceano se fundamenta na teoria de que o universo está a se expandir: e onde se expandiria se não na mente do homem? – indaga Peirce. A sua estrutura encontra na Fenomenologia o seu suporte. Ele não questiona como as coisas realmente são, mas como as percebemos, por isso sua filosofia nasce de uma preocupao fenomenológica – e aqui entra o próximo conceito a saber: o de fenômeno. Um *fenômeno*  tudo aquilo que, de algum modo e em qualquer sentido, se apresenta  nossa mente, mesmo que não corresponda  realidade.  interessante como tal definio pode rememorar a definio de cor: algo imaterial que age sobre nós.

Por observação, Peirce percebeu que tudo que aparece à consciência o faz numa gradação de três propriedades: qualidade, reação ou relação, e representação ou síntese; ou, no nível de máxima generalização, esses elementos são chamados de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Essas categorias não são entidades mentais, mas modos de operação do pensamento-signo. Para as compreendermos, tomemos essas categorias no campo das manifestações psicológicas.

A *Primeiridade* é a pura qualidade de sentir, uma impressão tão indivisível e tão imediata que não dura o bastante para representar algo. Conforme Santaella (2008), é o sentimento como qualidade que concede sabor, tom e cor à nossa consciência imediata – e ele não pode ser articuladamente pensado, pois um pensamento precisa durar, o que já o faz não imediato. Essas qualidades não são “nem pensamentos articulados, nem sensação, mas partes constituintes da sensação e do pensamento” (SANTAELLA, 2008, p.45). É o campo dos fenômenos estéticos e das possibilidades. Pensemos em uma maçã viçosa de tão vermelha e, então, retiremos a maçã, desencarnando a cor e deixando só a qualidade de sentimento do vermelho. A cor é por definição uma qualidade que independe daquilo em que a percebemos.

Portanto, uma cor que não represente nada concreto, mas que resulte num efeito dramático ou emocional pode ser considerada signo? A resposta, como se nota, é sim.

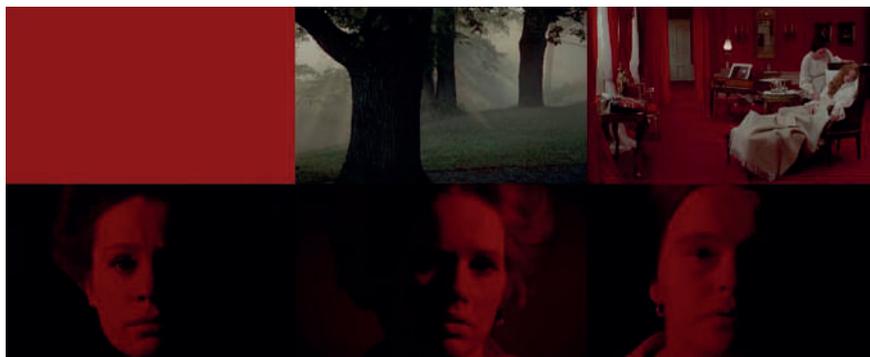
E se a Primeiridade é a categoria da mera possibilidade de ser, a *Secundidade* é a categoria daquilo que é de fato². Existir é estar, inevitavelmente, numa relação com uma ou muitas outras coisas, e por conta disso essa é categoria dos existentes, das relações e reações. Todo fenômeno tem qualidades, mas elas são só parte desse fenômeno, visto que para existir precisam se encarnar na matéria. As cores, imateriais que são, dependem de um suporte material para que sejam percebidas – e como o puro sentir não reside na matéria, as qualidades não resistem. Qualquer sensação em resposta à provocação de um dado sentimento, uma reação particular da minha ou da sua consciência, é já secundidade.

Isso quer dizer que as sensações não são uma primeira impressão dos sentidos. No caso do elemento cromático, “uma sensação de cor depende de impressões causadas sobre o olho que se seguem umas às outras de

um modo regular, e com certa rapidez”, posto isso, uma sensação de beleza, por exemplo, “surge a partir de uma multiplicidade de outras impressões” (PEIRCE, 2010, p.273). Uma vez que uma sensação representa algo, essa representação é o resultado de percepções prévias, por conseguinte, essas percepções estabelecem que deve haver uma sensação.

Finalmente, se a Secundidade é uma ação ou reação sem mediação da razão, a *Terceiridade* é o momento em que o primeiro se aproxima do segundo em uma síntese intelectual; no campo dos fenômenos lógicos, sob o véu da inteligibilidade através do qual nós representamos e interpretamos. Quando, perante um fenômeno, a consciência produz um signo ou pensamento. Esse é o nível da percepção, pois que perceber é interpor uma camada interpretativa entre o que percebemos e a consciência. Visualize uma vez mais o viçoso vermelho. A simples cor é o primeiro; encarna-novamente a maçã – o existente material, aqui e agora, é o segundo; por fim, a síntese intelectual: “a maçã é vermelha” ou “o vermelho é da maçã”, é o terceiro.

Figura 1 - O vermelho em “Gritos e Sussurros” (1972)



Fonte: composição autoral

As cores em Primeiridade podem proporcionar uma qualidade de sentimento que podemos descrever como uma atmosfera, exemplificada por Santaella (2008) a partir da vermelhidão em “Gritos e Sussurros” (“*Viskningar och rop*” 1972), de Ingmar Bergman (1918-2007); mas aprofundaremos seu exemplo traçando os passos fenomenológicos. O filme começa com uma tela que, por alguns instantes, é de um vermelho saturado que a

autora descreve como tão puro, tão proeminente e absorvente, que somos incapazes de perceber que ele está encarnado em uma tela. Este é o momento primeiro, de simples e imediato sentimento cromático. Os créditos surgem sobre o vermelho, e eis que ele efetivamente se materializa; somos espectadores diante da tela. O filme continua numa sequência de planos do cenário externo, até adentrar na casa em que a trama transcorre, cujas paredes interiores tingidas de um vermelho visceral envolvem as personagens e os eventos que virão (figura 1), resultando em um efeito quase gráfico. Este é o momento segundo, em que o vermelho antes encarnado na tela agora se materializa na casa. As cenas se desvanecem nessa cor de modo que, resume Misek (2010), o filme emerge do vermelho e termina em vermelho. Tão presente a cor se faz que “todos os meus filmes podem ser pensados em preto e branco, com exceção de *Gritos e Susurros*” (GAGE, 2016, p.178), escreveu Bergman. Entramos então no terceiro momento, aquele em que opera a nossa percepção: quando sintetizamos e buscamos interpretar a conotação cromática no filme, associando o vermelho ao suicídio, à doença ou à mutilação; como também à violência velada ou às pulsões humanas latentes na história; aos laços sanguíneos, à relação matriarcal, uterina; e ao que mais nos ocorrer logicamente, mesmo que seja a uma referência externa. Gage, por exemplo, apontou na obra de Bergman uma referência à paleta da pintura *Pelo leito de morte* (1895) do expressionista Edvard Munch (1863-1944). Mas o próprio autor traz uma declaração do diretor que explica sua interpretação do vermelho - a cor do coração, em outras palavras.

“No roteiro, digo que pensei na cor vermelha como o interior da alma. Quando eu era criança, concebia a alma como um dragão sombrio, azulado como fumaça, que pairava no ar como uma enorme criatura alada, meio pássaro e meio peixe. No interior do dragão, porém, tudo era vermelho” (GAGE, 2016, p.178).

Seguidamente, posto que todo signo contém três componentes, a Semiótica mantém a estrutura triádica, dividindo-se em três ramos: a Gramática Pura, a Lógica Crítica e a Retórica Pura. É o primeiro deles que nos interessa, pois serve a uma semiótica aplicada e, portanto, a uma tradução das cores. A função da *Gramática Pura* é, segundo Peirce (2010), determinar os tipos de signos possíveis – o que deve ser verdadeiro quanto ao signo para que ele possa incorporar algum significado; já a função da *Lógica Críti-*

ca, cuja base é o ramo anterior, é estudar os tipos de inferências, raciocínios e argumentos que se estruturam através dos signos; por fim, a função da *Retórica Pura*, cuja a base é, igualmente, o ramo anterior, é usar da força dos tipos de argumento para analisar os métodos que os tipos de raciocínio originam.

2. A NATUREZA TRIÁDICA DO SIGNO

“O conceito de signo é, pois, muito antigo e designa algo que é percebido, cores, calor, formas, sons, e a que atribuímos uma significação”, assente Martine Joly³ (1994, p.32). E, resume Santaella (2008), qualquer coisa que se produza na consciência tem o caráter de signo. Mas o que é um signo?

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo (PEIRCE, 2010, p.46).

Todo signo deve apresentar um *representamen*, um objeto e um interpretante. O *representamen* é alguma coisa, seja uma palavra ou livro, um borrão de tinta ou pintura, uma cena ou filme⁴, que sugere, indica ou representa outra coisa: o seu *objeto*. Ele não é o objeto, mas está em seu lugar de modo a referenciá-lo de certa maneira, pois conforme a natureza do signo, ele o sugerirá, indicará ou representará para um intérprete – real ou potencial – na mente do qual produzirá um efeito interpretativo: o *interpretante*. À vista disso, são três os componentes sgnicos: um primeiro que relacionado a um segundo pode determinar um terceiro; como são também três as categorias de apreensão dos fenômenos. “Quando organizamos o signo” – declara Julio Plaza (2003, p.52)⁵, “estamos também organizando a construção do olhar”.

O signo pode ter apenas um ou um conjunto de objetos, sendo considerado como um objeto complexo; e, porque a relação entre o signo e o objeto é dual, Peirce o reparte em imediato e dinâmico. O *objeto imediato* é a forma como o signo se refere a algo, ou seja, “o objeto enquanto conhecido no signo” (PEIRCE, 2010, p.162) – a materialidade sgnica; enquanto o *objeto dinâmico*⁶ é o que está sendo referido por sugestão, indicação ou representação – o objeto definitivo, a despeito de seus aspectos particulares.

Figura 2 - A trilogia das cores



Fonte: composição autoral

Como exemplo, citemos a trilogia das cores (figura 2), de Krzysztof Kieslowski (1941-1996), composta pelas obras *Trois couleurs: bleu* (*A liberdade é azul*, 1993), *Trois couleurs: blanc* (*A igualdade é branca*, 1994) e *Trois couleurs: rouge* (*A fraternidade é vermelha*, 1994). Enquanto um conjunto que homenageia o bicentenário da Revolução Francesa, Kieslowski vincula cada cor da bandeira da França a uma das palavras do lema revolucionário “liberdade, igualdade, fraternidade”, através das histórias narradas. Podemos dizer, a partir dos títulos e numa postura simplista, claro, que as cores azul, branca e vermelha são, nos filmes, *representamen* dos objetos dinâmicos liberdade, igualdade e fraternidade, respectivamente – e do que mais esses implicarem afetiva e politicamente; além disso, tudo em que as cores se manifestam são seus objetos imediatos.

Mas como os signos são interpretados? A interpretação de toda representação, o interpretante, é outra representação⁷. A relação entre signo e objeto produz na mente dos intérpretes um efeito interpretativo, ou seja, outro signo que traduz o primeiro; e a noção peirceana de interpretante é tão ampla que esse efeito não precisa ser uma palavra ou pensamento formulado. Pode ser um mero devaneio ou sentimento indefinido, uma ação ou reação, um gesto, uma expressão ou um calafrio, um estado de espírito ou um humor. Esse interpretante, porque criado pelo signo, é – de modo indireto e relativo – produzido pelo objeto. E como somente no processo interpretativo a relação entre os componentes sógnicos se torna efetivamente triádica, Peirce o subdivide não em dois, mas três níveis interpretativos: imediato, dinâmico e final.

O *interpretante imediato* é inerente ao signo. É apenas um interpretante possível, ainda no nível abstrato. Não é o efeito produzido em uma mente particular, mas o efeito que o signo, por sua natureza, tem o poten-

cial de produzir antes mesmo de encontrar uma mente na qual se efetivar. Um filme, numa película, possui potencial interpretativo ainda que não seja exibido. Porém, por suas propriedades, esse potencial é supostamente limitado; como uma composição em vívidos tons de laranja ou vermelho que, ainda que não induza a uma sensação de calor, dificilmente incitará uma sensação de frieza pela relação de semelhança visual com o fogo, e, por associação, com temperaturas elevadas. Assim, as possibilidades interpretativas seriam múltiplas, mas limitadas.

Já o *interpretante dinâmico* é o efeito – de fato – produzido. Aqui encontramos, sublinha Santaella (2002), a dimensão psicológica do interpretante, pois esse é o efeito singular produzido na mente de cada indivíduo. Assim, ele dependerá tanto da natureza do signo quanto do seu intérprete⁸. Esse efeito, segundo as categorias fenomenológicas, realiza-se nos seguintes níveis: emocional, energético e lógico. O efeito *emocional* está presente em qualquer processo de interpretação, mesmo que despercebido, e é o primeiro efeito que um signo pode provocar – uma qualidade de sentimento; o efeito *energético* é uma ação ou reação, seja física ou tão apenas mental; por último, o efeito *lógico* é a interpretação elaborada por uma regra internalizada pelo intérprete, que pode conduzir a um ou vários pensamentos encadeados. Esses efeitos, portanto, incorporam de elementos emocionais e sensórios a lógicos e racionais, como parte de um processo interpretativo que se inicia no sentir e que pode alcançar o pensar. Eles ficarão mais claros ao passo que apresentarmos a classificação *signica*. Também aqui atua a *noção de expectativa*, estabelecida por Joly (1994), segundo a qual as interpretações devem pressupor as inerências do contexto de produção e receptividade da obra. Porque não há obra que se apresente como novidade absoluta, as referências e características familiares deixarão o espectador predisposto a certo modo de recepção por estar sob certa expectativa⁹.

Por fim, o *interpretante final* é uma utopia, pois que é o resultado a que todos os intérpretes chegariam se o interpretante dinâmico fosse analisado em todos os ângulos, até o limite, o que não é realizável. Ele seria, de acordo com os termos de Peirce (2010), a interpretação verdadeira e definitiva do signo.

Não se espera que o espectador considere tantas variáveis ao pensar sobre a cor nos filmes. Permitir-se percebê-las e senti-las seria já um passo

a mais na experimentação das tantas camadas de sentido da obra fílmica; contudo, em caráter analítico, o “para além do filme” deve ser considerado¹⁰. Uma iniciação à análise da imagem e dos seus elementos basta, declara Joly (1994), para nos ajudar a superar a impressão passividade¹¹, pois ser espectador é se apropriar das obras. O mesmo colorido pode ser diferente para cada um de nós, e uma interpretação em nada vale mais que a outra caso sejam ambas logicamente estruturadas. A Gramática Pura serve-nos para apurar a nossa sensibilidade e habilidade mental com leituras semióticas; mas a respeito do elemento cromático, uma vez que nossos olhos é que o experimentam, somos nós que o traduzimos

Não devemos, vale a ressalva, debruçar-nos sobre as cores nos filmes buscando alcançar a intencionalidade com que ela foi utilizada; essa somente o diretor pode afirmar. Ademais, podemos afirmar que o efeito desejado a partir de certas cores não necessariamente será consumado. O que a Semiótica peirceana permite é, a partir da análise da forma como a cor se apresenta no filme – considerando tudo o que deve ser considerado e na posição de espectadores/interpretantes dinâmicos –, compreender o objeto que ela representa e o efeito produz sobre nós. À vista disso, roçamos numa camada do sentido fílmico antes despercebida, a partir da nossa tradução própria. Como Peirce (2010) coloca, enquanto o matemático deseja chegar à conclusão, o lógico deseja compreender a natureza do processo pelo qual se chega à conclusão. Nossa preocupação é menos o resultado, pois em uma certa medida este há de ser diferente para cada um, e mais os passos do processo interpretativo.

2.1. O SENTIMENTO DA COR

Figura 3 - “Azul” (Derek Jarman, 1993) | 4 - “Grande Antropofagia Azul” (Yves Klein, 1960)



Fonte: composição autoral

Na classificação *signica* estão, em primeiro lugar, as qualidades que são signos: os *quali-signos*. Entenda qualidade como uma propriedade ou característica; e toda cor, embora imaterial, é uma qualidade pela forma que a percebemos. Porque as qualidades não podem aparecer por si mesmas, elas não atuam como signo a menos que encarnem em algo, ainda que essa manifestação não influencie o seu caráter *signico*, pois que o *quali-signo* diz respeito tão somente às qualidades. Por isso, uma qualidade nada representa – ela se apresenta. Quantos artistas não buscaram nos embriagar com uma única cor? Questiona Santaella (2008). É o caso do cinema experimental em *Blue (Azul, 1993)* (figura 3), de Derek Jarman (1942-1994), que é uma tela inteiramente azul, imutável, inspirada nas obras do pintor francês Yves Klein (1928-1962) (figura 4); a imagem é acompanhada por uma trilha musical, efeitos sonoros e uma narração, por vezes versada, que declama as reflexões de Jarman quando debilitado pelo vírus da AIDS. Uma tela de cor é uma qualidade que atua como signo à medida que se dirige a um receptor, na mente do qual produzirá um sentimento vago e indivisível; enquanto que o vermelho da maçã produz, imediatamente, uma cadeia associativa que remete a vários objetos - esse poder de sugestão o permite atuar como signo, de modo que, ao fazer lembrar maçãs, sangue e fogo, por exemplo, a qualidade da cor atua como signo em potencial da fruta maçã, do fluido sanguíneo e do elemento fogo.

O *quali-signo* é o fundamento do *ícone* – que simplesmente é o primeiro em sua relação com o objeto. É um signo que sugere seu objeto pelas características que ambos apresentam; assim, o objeto imediato é a qualidade que o ícone exhibe, e a qualidade por ele sugerida se torna o objeto dinâmico. Ele não se relaciona de fato ou por convenção com seu objeto, mas porque suas qualidades se assemelham¹², e ele excita “sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança” (PEIRCE, 2010, p.73). Uma mancha colorida como signo é tanto o fundamento, quanto o objeto imediato – pois, mesmo que ela nada represente, toda qualidade é capaz de substituir algo com que pareça; e o ícone, por sua capacidade sugestiva, é capaz de criar um objeto possível. Em suma, o objeto tanto pode determinar o signo, quanto pode ser criado por ele, de maneira que os sentimentos ou as sugestões que o signo produzir serão seu objeto¹³ – o que resulta do efeito de impressão suscitado pelo estímulo sensorial. Podemos, através dos ícones,

obter informações, mas eles não veiculam informação, já que oscilam entre ser signo e ser fenômeno, como bem resume Plaza (2003): algo a ser contemplado. Que sejam então chamados de “quase-signos”.

Posto que a significação do ícone procede de suas qualidades, o *representamen*¹⁴ é mais relevante nesses signos do que o objeto ou o interpretante, mesmo porque ambos podem vir a ser a mesma coisa.

E bem como a base da classificação sgnica é triádica, a divisão dos seus objetos imediatos e dinâmicos é também em três tipos. O objeto imediato do quali-signo icônico é um *descritivo*, porque ele determina o objeto dinâmico exibindo seus caracteres; e seu objeto dinâmico é um *possível*, pois os ícones são em si um *abstrativo*; posto que estão na zona do sentir, da qualidade de impressão e das possibilidades.

Desta forma, o interpretante que o ícone pode produzir é simples possibilidade, ou, em nível de raciocínio, um *rema* – uma conjectura ou hipótese interpretativa. Trata-se de um signo que, para o interpretante, nas palavras de Peirce (2010, p.53), “é entendido como representando esta e aquela espécie de objeto possível”, pois o efeito comparativo entre qualidades é uma operação hipotética. No caso do ícone, o processo interpretativo não vai além do nível emocional ou, em suma, da Primeiridade.

2.2. A SENSAÇÃO DA COR

Em segundo lugar, estão os existentes que são signos: os *sin-signos*. Tudo o que se apresenta como um existente singular e concreto, aqui e agora, é um sin-signo, pois qualquer existente faz parte de um certo “universo”, indicando-o e atuando, desse modo, como signo dele. Eles são, para Peirce (2010, p.52), “uma coisa ou evento existente e real que é um signo” – uma vez que existir é ocupar um lugar no tempo e no espaço, reagindo e se conectando a outros existentes, apontando em suas direções. Cada direção apontada pelo sin-signo é uma de suas referências possíveis, atuando potencialmente como signo de todas delas.

O sin-signo é o fundamento do *índice* – que, simplesmente, é o primeiro em sua relação com o objeto. O índice atua indicando uma outra coisa a que *é/está* factualmente ligado, e, para que um signo atue indicialmente, ele deve ser considerado em seu aspecto existencial, tal como parte de outro existente para o qual aponta e do qual faz parte. Ele irradia em diversas direções sendo sempre dual, pois liga duas coisas. “Tudo o que atrai

a atenção é um índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência” (PEIRCE, 2010, p.67). Diferente de outras representações, o índice guia nossa atenção para o objeto por conectar-se tanto com ele, quanto com os sentidos ou memória de seu intérprete.

Quando sua relação com o objeto é de caráter existencial, o índice é considerado *genuíno*; mas quando essa relação é uma referência, o índice é considerado *degenerado*. Um índice genuíno e seu objeto devem ser ímpares, entretanto, tudo o que existe carrega qualidades – isto é, o índice apresenta quali-signos, ou ícones, pois, na medida em que são afetados pelo objeto, eles necessariamente têm qualidades em comum; diante disso, um índice genuíno pode ser índice degenerado das suas próprias qualidades. Mas não é em razão de tais qualidades que ele atua como signo. O que predomina é o fato de que ele aponta para outra coisa. Portanto, são signos que veiculam informação ao denotar uma relação, mas ainda não por indução da racionalidade.

E, se no ícone não há distinção entre o fundamento e o objeto imediato, como sublinha Santaella (2002), no índice há. O índice pode ser um fragmento extraído do objeto, mas não o é em si, e seu objeto imediato é a maneira como ele é capaz de indicar o objeto dinâmico. Um céu alaranjado é índice do nascer ou do pôr do sol. Um filme de época é índice, claro, da época que retrata – de sua arquitetura, suas vestimentas e trejeitos, etc. Uma pintura de natureza-morta é um índice não pela semelhança entre a tela e o objeto que retrata, mas por haver uma conexão de fato entre eles, e a aparência dessa pintura – as suas qualidades visíveis são o objeto imediato. Uma vez que a significação do índice procede da relação “objeto e signo”, o objeto é mais relevante nesse tipo de signo que o interpretante, pois a mente do intérprete nada tem a ver com tal relação, ela só a registra; ainda que o índice só funcione como signo quando uma mente efetiva esse registro.

O objeto imediato do sin-signo indicial é um *designativo*, porque ele dirige a retina mental do espectador para o objeto dinâmico em questão; seu objeto dinâmico é uma *ocorrência*, seja ela do passado, do presente ou do futuro, pois os índices são em si um *concretivo*, visto que estão na zona do factual, da existência e do agir/reagir.

Deste modo, o interpretante que o índice pode produzir é simples constatação da relação entre duas coisas, ou, em nível de raciocínio, um *dicente* – um signo de existência real que envolve um rema, mas que não é por ele constituído. E, se no ícone o processo interpretativo para no nível emocional, já no índice ele alcança o nível energético; da ação ou reação de registrar uma relação ao atrair nossa atenção, dirigindo-nos ao objeto. Em suma, na Secundidade.

2.3. O PENSAMENTO DA COR

Em terceiro lugar, estão as leis que são signos: os *legi-signos*; leis essas que são, quase sempre, estabelecidas pelo homem. Não se trata de algo singular, mas de uma lei geral; e todas as leis, explica Santaella (2002), são abstrações operativas¹⁵. Sua atuação faz com que os singulares se enquadrem em uma generalidade, para que todos atuem de acordo com a prescrição da lei, fazendo de cada caso singular uma réplica dessa lei.

O legi-signo é o fundamento do *símbolo*¹⁶ – que simplesmente é o primeiro em sua relação com o objeto, e seu fundamento é uma lei. Ele está plenamente habilitado para representar o que a lei prescrever que represente, uma vez que não se relaciona ao objeto em virtude das qualidades ou da relação factual, mas pelo poder de representação advindo de uma convenção, de um pacto coletivo ou encadeamento de ideias que opera para que o símbolo seja interpretado de tal modo. Esse signo, assim como seu objeto, é de um tipo geral, e como geral ele se apresenta em ocorrências singulares nas quais a lei se manifesta. Seu objeto dinâmico referência a todo o contexto a que o símbolo se refere ou se aplica, explica Santaella (2002). Se ele for um conceito certamente há de se perder de vista numa cadeia de símbolos que remetem a outros símbolos; e seu objeto imediato é o recorte que ele faz de seu contexto de referência.

Ao passo que os ícones têm objetos possíveis e interpretantes hipotéticos; os índices dependem dos objetos e seus interpretantes são simples constatação; por fim, os símbolos são signos genuinamente triádicos, pois a interpretação de seu interpretante exigirá um outro signo, num encadeamento que crescerá sucessivamente. Eles trazem caracteres icônicos e indiciais, mas atuam como signos por portar uma lei de representação, sendo assim um signo convencional – que depende de um hábito e que veicula informação já por indução racionalidade.

A palavra “girassol” atua por uma lei linguística, porque é pela força da lei que ela pode representar todo e qualquer girassol; sempre que essa palavra for lida, escrita ou pensada, ou seja, replicada, representará um girassol. Um vestido que apresente todas as qualidades de um vestido de casamento, especialmente a cor branca, e, claro, a depender da cultura, representa não uma ou outra noiva, mas sim a ideia de “noiva”; essa ideia tradicionalmente remete a outras ideias, como de “castidade” e “matrimônio”. Um filme sobre um célebre pintor tem, no recorte que faz e nas qualidades que apresenta, o objeto imediato, como também o objeto dinâmico do filme; em última instância, é toda a vida e obra desse artista; sin-signos que trazem outros símbolos – e, assim, o objeto dinâmico do filme detêm símbolos com objetos dinâmicos próprios.

Daí que o símbolo seja um “*representamen* cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu interpretante” (PEIRCE, 2010, p.71), e porque a significação do símbolo procede do fato de ser usado e compreendido como tal, independente do porquê da relação representativa; já o interpretante, nesse tipo de signo, é mais relevante que o objeto, pois o intérprete tudo tem a ver com essa relação.

O objeto do legi-signo simbólico é um *copulante* no sentido de união, porque ele expressa uma relação lógica para com o objeto dinâmico; e seu objeto dinâmico é um *necessitante*, algo geral, pois os símbolos são em si um *coletivo*, dado que estão na zona da síntese, da convenção e do pensar.

Isso posto, o interpretante que o símbolo pode produzir tem base em sequências lógicas, tratando-se de um *argumento*, um signo de lei que envolve um rema ou dicente, mas que não é por eles constituído. E se, no índice, o processo interpretativo para no nível energético, no símbolo ele alcança o nível racional – aquele em que o pensamento vai de signo em signo. Em suma, na Terceiridade.

Quadro 01 - Classificação signica básica

O signo em relação a si mesmo:	
Primeiridade	O signo é um quali-signo, uma simples qualidade;
Secundidade:	O signo é um sin-signo, um existente concreto;
Terceiridade:	O signo é um legi-signo, uma lei.

O signo em relação ao seu objeto:	
Primeiridade	O signo é um ícone, pois que há entre ele e o objeto uma similaridade;
Secundidade	O signo é um índice, pois que há entre ele e o objeto uma conexão de fato;
Terceiridade	O signo é um símbolo, pois que há entre ele e o objeto uma convenção.

O signo em relação a seu interprete:	
Primeiridade:	O signo é um rema, pois que seu efeito se traduz num sentimento;
Secundidade	O signo é um dicente, pois que seu efeito se traduz numa sensação/ reação;
Terceiridade	O signo é um argumento, pois que seu efeito se traduz num pensamento.

Enfim, como se nota no quadro acima, existe uma progressão regular – um, dois e três; primeiro, segundo e terceiro – na relação do signo com seus componentes. E essa progressão, comentamos anteriormente, vai do sentir ao pensar ou do estético ao lógico. Precisamos lembrar que as cores são por definição uma qualidade que encarna em algo; e que ao ocuparmos a posição de espectadores do filme em que os signos cromáticos se manifestam, e mais, de seu analista, estamos nos pondo na posição de intérprete no qual será produzido o interpretante dinâmico dessas cores.

3. CONSIDERAÇÕES

Uma ressalva da maior importância é que estamos lidando aqui não com classes fechadas, como um engavetamento, e sim com caracteres não excludentes¹⁷. Joly (1994) enfatiza que não existem signos puros, mas características dominantes, ainda que as três sejam onipresentes em todos os fenômenos. É natural, enfatiza Santaella (2002), usar dessas classificações como princípio para um método de análise a se aplicar aos signos, como estamos propondo. Contudo, porque são abstrações, elas devem estar vinculadas a conhecimentos particulares sobre o objeto de estudo eleito¹⁸, como também a ferramentas e conceitos específicos.

Por questão de limitação apresentamos apenas o fundamento semiótico que pode ser usufruído pelo leitor para análise da cor em qualquer suporte que não só no cinema, como nas diversas formas de arte e em tudo mais ao nosso redor. Mas esse fundamento encontra-se em processo de estruturação metodológica para a sua aplicabilidade junto à cor nos filmes: o cinema precisa que as portas das cores sejam abertas ao público.

NOTAS

¹ Para que seja conhecido, todo pensamento “precisa ser extrojetoado por meio de linguagem”, assim, “pensamento e linguagem são atividades inseparáveis” (PLAZA, 2003, p.19). Dado que os pensamentos, que são signos precisam ser traduzidos numa expressão material de linguagem (composta por signos), o signo é capaz de transitar entre o que o autor chama de mundo interior e exterior.

² De acordo com Plaza (2003, p.46), a distinção entre o que se sabe, o que se sente e o que se vê “constitui a diferença entre a síntese dos estímulos do passado, arquivada na memória do eu”; a primeiridade, “e o conflito aqui-agora do presente, o não eu”; a secundidade, quando o primeiro sofre o choque da realidade, da concretude.

³ Joly foi professora honorária da Universidade Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Sua obra *Introdução à análise da imagem* (1994) propõe uma análise da mensagem visual estática no que diz respeito às suas significações e natureza signíca.

⁴ A materialidade dos signos pode ser percebida “com um ou vários dos nossos sentidos. Podemos vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), cheirá-lo (diversos odores: perfume, fumo), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Essa coisa de que nos apercebemos significa algo diferente, e é a particularidade essencial do signo: “estar lá, presente, para designar ou significar outra coisa ausente” (JOLY, 1994, p.34).

⁵ Apesar de nascido e formado em Madri, Plaza tornou-se em 1973 professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap).

⁶ O objeto imediato “constitui um afastamento e abstração em relação ao real, mas constrói também um enriquecimento, pois nos apresenta suas qualidades materiais próprias” (PLAZA, 2003, p.48).

⁷ A definição de signo é um meio lógico de explicação do processo de semiose, ou seja, da ação do signo, como transformação de signos em signos, pontua Plaza (2003).

⁸ Os filmes são o que Plaza (2003) denomina de “meios de linguagem frios”. Enquanto os “meios e linguagens quentes” apresentam uma alta saturação de dados que prolonga a recepção por um dos nossos sentidos, já os meios frios, de baixa definição, possibilitam a participação do receptor, pois tendem ao trânsito entre os sentidos.

⁹ Para Joly (1994, p.69), a composição signíca representa a dinâmica do signo como processo semiótico, cuja significação depende tanto do contexto de sua aparição, quanto da expectativa do receptor. “Assim podemos formular objetivamente os sistemas de referência correspondentes a um momento e a um domínio da história da representação visual, que horizonte de expectativa eles evocam no leitor como resultado das convenções relativas ao gênero, à forma ou estilo, para então romper gradualmente com esta expectativa através de uma criação nova”.

¹⁰ Aumont e Marie (2004, p.14) indicam que um analista “deve propor descrever meticolosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos destas e, desse modo, oferecer uma interpretação”.

¹¹ “Para Eisenstein – que via a Arte como metáfora do organismo vivo – uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador” (PLAZA, 2003, p.2).

¹² Os ícones se dividem, conforme sua relação de semelhança com o objeto, em três: imagem, diagrama e metáfora. A *imagem* se assemelha ao objeto apenas na aparência, como o vermelho que remete à maçã. O *diagrama* representa o seu objeto por semelhança entre as relações internas do signo e as relações internas do objeto que pretende representar, como fazem os mapas e gráficos, por exemplo. A *metáfora*

representa o seu objeto por semelhança entre o significado do representante e do representado, aproximando os dois significados.

¹³ Os ícones são uma classe de signo “cujo significante mantém uma relação de analogia com aquilo que ele representa, ou seja, com o seu referente” (JOLY, 1994, p.38).

¹⁴ Peirce denomina os representamens icônicos também por *hipoícones*.

¹⁵ Porque possui um caráter paramórfico, o legi-signo implica que um mesmo objeto possa ser abordado a partir de múltiplos signos equivalentes. A palavra “luto” e um figurino em preto, a depender do contexto, podem representar para nós o mesmo objeto: a perda de um ente querido.

¹⁶ Uma outra divisão, que optamos por não adentrar, consta na passagem a seguir: “os símbolos, e de certo modo outros signos, podem ser termos, proposições ou argumentos. Um **termo** é um signo que deixa seu objeto, e a fortiori seu interpretante, ser aquilo que ele pode ser. Uma *proposição* é um signo que indica distintamente o objeto que denota, denominado de seu *sujeito*, mas deixa seu interpretante ser aquilo que pode ser. Um *argumento* é um signo que representa distintamente o interpretante, denominado de sua *conclusão*, que ele deve determinar” (PEIRCE, 2010, p.29).

¹⁷ Por isso, o mesmo signo pode ser considerado sob diversos aspectos e submetido a várias classificações.

¹⁸ Plaza (2003) explica a importância de conhecermos, em nosso estudo, a história da cor no cinema. Conforme o autor, as transformações nos suportes físicos da arte e em seus meios de produção constituem a base material da historicidade das formas artísticas e de seus processos de recepção – elas influem no que ao final se apresenta; nas alternativas de códigos, formas e convenções; e, por fim, na encarnação material dos signos.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Anna Blume, 2001.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- KALMUS, Natalie M. Color Consciousness. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*. 1935.
- MISEK, Richard. *Chromatic cinema: a history of screen color*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume Editora, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneiro Thomson Learning, 2002.

“HISTORICIZAR A ESTÉTICA”: CAMINHOS E ASPECTOS DE UM MÉTODO DE PESQUISA ENTRE A ANÁLISE FÍLMICA E A HISTORIOGRAFIA

NAARA FONTINELE

1. INTRODUÇÃO

Entre as décadas de 60 e 70, jovens cineastas brasileiros se movimentaram para fazer filmes de cunho crítico, imersos na experiência social e na atualidade histórica, engajando uma troca densa e luminosa com outras formas artísticas em efervescência na época. Sobretudo após o AI-5 (1968), houve um esforço para extrair, da tensão sociopolítica, formas fílmicas que resistissem a uma representação objetiva da desordem autoritarista que havia tomado o país. Seus gestos fílmicos se libertam, aliam-se, conjugam-se e se encorajam. Seus filmes não configuram um “movimento cinematográfico” organizado no espaço social, mas se integram no fluxo de invenções do cinema documentário, interrogando seus fundamentos e potências específicas. Estava em jogo a tentativa de pensar a realidade brasileira de sua época, mas também de oferecer ao pensamento racional uma latitude e de oferecer um espaço à desorientação, à experimentação, ao poético.

Foi assim que enxerguei a experiência do documentário brasileiro de cunho crítico ao me debruçar sobre certos filmes e sobre os arquivos que se constituem hoje como vestígios dessa cinematografia. A pesquisa que construiu a tese¹ de doutorado intitulada *Quando o cinema se oculta e se expande no coração da desordem – potências críticas do documentário brasileiro (1960-1974)* propõe uma metodologia cujos fundamentos são expostos sinteticamente neste texto. Apresento uma análise da produção documentária brasileira que precede e atravessa o regime militar brasileiro de 1964, questionando, em especial, as potências críticas dos filmes realizados nesse período.

O objetivo foi – ao relacionar obras centrais do documentário moderno brasileiro com iniciativas fílmicas clandestinas ou menos conhecidas – destacar a configuração de um laboratório de cinema crítico, de onde surgiram experiências formais contestatórias tão variadas quanto singulares². Com esse intuito, neste texto, apresento brevemente apenas os fundamentos conceituais e documentais responsáveis pelo emprego de uma metodologia que surgiu lentamente, exercitada e atravessada pelo desejo de articular uma empreitada historiográfica e a análise fílmica; o trabalho entrelaça a pesquisa em arquivos brasileiros – públicos e privados – com entrevistas junto a cineastas e o estudo das formas fílmicas.

A pesquisa abordada neste texto surgiu da colisão do próximo com o distante: a colisão de ideias do Brasil e da França (onde realizei o doutorado entre 2015 e 2020); colisão da experiência histórica atual e aquela dos anos de 1960 e 70 – ambas sofridas e conflituosas, cada uma à sua maneira. Destaco que a pesquisa se elaborou também através de encontros: o encontro de filmes, de reflexões teóricas, de interpretações fílmicas, de documentos, de metodologias, de modos de pensar, de ideias e de histórias. Eu nunca separei o cinema da história. A porosidade é grande, não só na minha cabeça, mas também nos filmes estudados na pesquisa. São filmes que nos convidam a interrogar as formas do cinema para retornar à história da sociedade brasileira e vice-versa.

Entre esses trabalhos, muitos são primeiros filmes ou estão entre as primeiras iniciativas dos cineastas no campo do documentário brasileiro. Muitos se inscrevem na história do cinema como filmes mais precários, artesanais, experimentais, independentes e/ou por vezes clandestinos, arriscados, ousados e muitas vezes corajosos. Minha aventura de pesquisa

mobilizada por esses filmes foi ritmada por idas e vindas entre a França e o Brasil, enquanto a aventura da escrita foi animada pela migração das palavras de uma língua em outra língua, muitas vezes passando do inteligível ao sensível e do sensível ao inteligível.

Quando comecei a pesquisa, o projeto tinha como objetivo pensar as linhas de força do cinema de não-ficção brasileiro engajado, partindo dos anos de 1960 até a produção contemporânea. Mas alguns filmes da virada 68-70 foram se destacando, instigando-me profundamente, convidando-me a estudá-los com mais cuidado e implicação – algo que um objeto de estudo com muitos filmes e um recorte temporal vasto não permitiriam. Isso, somado ao interesse pelo trabalho em arquivos, delimitou o contexto da mais recente ditadura brasileira como período de investigação privilegiado. Com esse recorte, na verdade, o objeto de estudo se comprimiu e alargou ao mesmo tempo, uma vez que a escolha de se interessar por um período mais restrito permite uma imersão mais profunda.

Nesse meu mergulho no documentário social brasileiro de outro tempo, percebi que essa cinematografia merece ser compreendida pela combinação de várias histórias. Uma abordagem, digamos, suscetível de articular diferentes narrativas: a história do Brasil (como um agenciamento de fatos), a “história como prática da memória” (RANCIÈRE, 1998, p.48), a “história do cinema” – até então escrita, com seus movimentos, nomes relevantes etc. – e a “história das formas filmicas”. E mais: decidi que investigar algumas obras do documentário brasileiro significa, paralelamente ao “corpo-a-corpo” com os filmes que o compõe, investigar a experiência desses cineastas, homens e mulheres, no tempo. Em outras palavras, tentei exercitar uma pesquisa historiográfica interessada tanto nos processos quanto nos resultados fílmicos, buscando conhecer um pouco da vida, das ações e do pensamento dos cineastas, em meio à sociedade da qual as obras emergem.

Durante a pesquisa de tese, entendi ser muito importante tatear quais eram os desejos e inquietações dos cineastas. O que os mobilizava? De que modos os filmes carregam suas experiências e “posturas no mundo”, e como refletem não somente suas diferentes concepções de um “cinema político”, mas também formas de ser, “estilos de existência” (MACÉ, 2016)? Se o método analítico que coloco em prática é atravessado pelo interesse

nos engajamentos pessoais dos cineastas, na vida para além do filme, é por compreender que, por vezes, mais do que anedotas, as trajetórias de vida e suas memórias podem nos dizer muito sobre as soluções formais trabalhadas nas obras, como também sobre as maneiras pelas quais os procedimentos estéticos conferem aos filmes uma dimensão crítica³.

Assim, embora o trabalho se interesse bastante pelas relações entre cinema e política, rapidamente me dei conta de que precisava deslocar os quadros e perspectivas com os quais o documentário da época e o “cinema político” costumam ser interrogados. Explorando alguns instrumentos críticos desenvolvidos por Benjamin e Adorno (BENJAMIN, 2008; ADORNO, 2004) para observar estes filmes dotados de “potências críticas” (termo que utilizo desde o título do estudo), sugiro um desvio das categorias “cinema político”, “cinema militante”, “cinema engajado” para me interessar pela elaboração das formas de mediação, sem me deter no questionamento da ação e “eficácia” sociopolítica das obras.

Quando evoco, portanto, as “potencias críticas” de um filme, duas sugestões estão contidas nessa fórmula: a de que o filme carrega um olhar crítico sobre certo tema da experiência comum, da realidade da qual ele emerge (um tema político-social); e de que esse ponto de vista exerce uma crítica pelas formas. Nesse sentido, podemos dizer que há muitos filmes com intenção crítica, mas poucos trabalham a natureza crítica de um discurso através da forma.

2. EXTRATOS DO DOCUMENTÁRIO CRÍTICO BRASILEIRO

No campo do cinema, a elaboração de um “cinema crítico” não foi, de um modo geral, tratada de maneira frontal e sistemática; talvez sejam os trabalhos consagrados ao cinema de não-ficção que mais confirmam a coerência da reflexão que aqui proponho. Em *Le cinéma critique: de l'argentine au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (O cinema crítico: do analógico ao digital, vias e formas da objeção visual), o “cinema crítico” é abordado por Nicole Brenez sob o signo da “objeção visual” (BRENEZ e JACOBS, 2010)⁴. O termo “objeção visual” não designa necessariamente uma tentativa de produzir um contradiscurso por meio da imagem, como poderíamos concluir a partir da etimologia das palavras.

Trata-se de uma noção vasta que permite entrelaçar os “modos de atualização prática e plástica de uma operação crítica de cinema” (BRENEZ,

2010, p.5). Uma das características da “objeção visual” é, dirá Nicole Brenez, o fato de provocar “uma nova configuração simbólica que a anterior não pode reconhecer, de sorte que aquilo de inadmissível que trabalha dentro da obra nos indica, a um só tempo, os limites da organização anterior, e o rasgo ou deslocamento que ela exerce na obra” (BRENEZ, 2010, p.9)⁵.

Dessa constatação, surge então um instrumento heurístico: “Nada é mais útil à história das formas que o seu estudo, porque a obra crítica fertiliza uma descontinuidade de ordem hermenêutica” (BRENEZ, 2010, p.9). Entre os eixos da “objeção visual” categorizados por Brenez, o que mais interessa ao meu trabalho é o eixo que toma o “panfleto cinematográfico” como “forma genérica” da objeção visual. O “panfleto cinematográfico”, argumenta Brenez, “inscreve o trabalho das imagens em uma perspectiva de argumentação à vocação contestatória”, inventa sua própria lógica de argumentação e, por isso, “aparece como um laboratório formal do cinema” (BRENEZ, 2010, p.10).

Esse quadro teórico proposto por Nicole Brenez é confrontado, em meu trabalho, aos documentários mais radicais do período, realizados particularmente a partir de 1968 e do AI-5; nessa pesquisa, proponho observar “atualizações práticas e plásticas de operações críticas de cinema” em relação àquelas experimentadas nas primeiras iniciativas do documentário social brasileiro.

O sentido que esse termo, “cinema crítico”, pode tomar se transforma ao longo dos anos 60-70 e de filme a filme. Pois não existe “um cinema crítico”, mas formas diferentes de lançar mão das operações cinematográficas, forças próprias ao cinema, para fazer viver, vibrar, tornar sensível, o espírito crítico. Aliás, como sabemos, o documentário brasileiro dos anos 60-70 é pensado como um “cinema crítico” já faz bastante tempo, a partir de outros princípios e paradigmas, em leituras de estudiosos do documentário brasileiro. A começar por Jean-Claude Bernardet, que abre seu livro *Cineastas e imagens do povo* afirmando que “até os anos 50, o curta-metragem brasileiro (...) não é um cinema crítico” (BERNARDET, 2003). Maria Rita Galvão, em artigo dedicado ao desenvolvimento das ideias sobre o cinema independente, nos diz, ao tratar desse cinema:

Em termos sociológicos, entedia-se o cinema, no seu relacionamento com a realidade brasileira, enquanto manifestação representativa

de uma certa realidade histórica determinada que se pretende desvendar criticamente, e enquanto fator interveniente nesta realidade. E em termos estéticos - enquanto arte - o cinema deveria ser, não apenas objeto de fruição, mas também e sobretudo uma forma de questionamento, um meio de se relacionar e interagir com a realidade brasileira - e seria este o critério do seu valor artístico (GALVÃO, 1980, p. 23).

Já Cláudia Mesquita e Consuelo Lins, ao situarem o “documentário moderno brasileiro” (na linhagem de Ismail Xavier), em *Filmar o real*, definem que esse termo se refere a:

um conjunto de obras em 16 ou 35mm, de curta ou média metragens e circulação restrita, realizadas sobretudo por documentaristas ligados ao Cinema Novo. São filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o “outro de classe” – pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados, presença constante em nosso documental desde então, sob diversos recortes e abordagens (LINS e MESQUITA, 2008, p.20-21).

Esse “cinema crítico” que nasce nos anos 60, junto com as primeiras iniciativas técnicas de uso do som direto no Brasil, é, portanto, relacionado à vontade de interrogar e criticar as mazelas e violências brasileiras no âmbito do discurso, sem necessariamente engajar a crítica na forma do filme – preocupação que percebemos atravessar alguns filmes do final da década de 60 e início de 70.

Embora o empenho e o desejo de se fazer crítico, em nosso documentário, já fosse dado, a decisão de tomar esse termo como matriz do quadro conceitual estabelecido para o estudo – ao invés de “cinema político”, “cinema engajado” etc. – aconteceu decisivamente diante de dois documentos que consultei no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro. Os documentos, uma carta e a transcrição de uma conferência, nos informam que dois cineastas abordaram a produção documentária brasileira desse período como “documentário social” e um tipo de “cinema direto”, construído sobre novas bases, cuja temática é a “realidade humana, segundo um ponto de vista analítico e crítico sobre as suas contradições”. Trata-se de uma intervenção de Vladimir Herzog e Sergio Muniz no XII Colóquio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico,

um evento que aconteceu no âmbito do *Festival dei Popoli* (Florença, Itália), entre 10 e 12 de fevereiro de 1966, tendo como tema as “Recentes experiências e tendências do filme de documentação social”⁶.

Esta intervenção de Herzog e Muniz, intitulada “O Documentário Social Brasileiro: sua origem e tendência” (HERZOG; MUNIZ, 2019, p.31-34)⁷, revelou-se, no contexto da minha pesquisa, um material histórico significativo. O conteúdo da conferência ativou um deslocamento da minha percepção da narrativa histórica do documentário brasileiro – narrativa que eu havia integrado, sobretudo, às proposições do “modelo sociológico” cunhado por Jean-Claude Bernardet (2003), e do conjunto filmico que ele nos convida a explorar em *Cineastas e imagens do povo*, publicado em 1985. Se a reflexão de Bernardet nos leva a olhar para essa cinematografia questionando incisivamente a maneira como os cineastas filmaram o “outro de classe”, a expressão das intenções de dois colaboradores do dito “modelo sociológico” me voltou para a concepção de cinema crítico que eles desejaram desenvolver. Assim, não se trata de recusar ou desviar a trilha lançada por Jean-Claude Bernardet, mas de reabrir e desbravar novos caminhos.

Nessa intervenção, Herzog e Muniz descrevem as preocupações e ambições de uma tendência crítica do documentário brasileiro que estava ainda florescendo. Dentre as novas bases indicadas há o fato de o filme “ser o produto de um trabalho mais coletivo do que individual”, e de os assuntos abordados estarem “sujeitos a um contínuo processo de análise crítica”. Herzog e Muniz sublinham também a tentativa de atenuar a dissociação entre o gesto artístico e o trabalho de enquête sociológica, pois nesse modo documentário “os realizadores se aproximam dos estudiosos de ciências sociais ou de qualquer outro campo que se refira à temática do filme”. Em outras passagens da conferência, eles enfatizam que a “consciência da responsabilidade social” do cineasta é central nesse modo de fazer “cinema direto”. Eles apontam que esse novo documentário brasileiro “faz sua história ao mesmo tempo em que participa como co-protagonista da história do país”, colocando-nos “a frente com nossos problemas mais urgentes” (HERZOG; MUNIZ, 2019).

É de se notar que Herzog e Muniz realizam essa conferência num contexto flutuante e de profunda incerteza com relação aos caminhos do Brasil. Nesses primeiros anos de instauração do regime militar restava ain-

da uma expectativa de eleições democráticas – lembremos, aliás, que o Ato Constitucional no III, que instaura eleições indiretas para governador e vice-governador, foi promulgado poucos dias antes dessa conferência, em 5 de fevereiro de 1966. Porém, é notável que o propósito da intervenção não era, de modo algum, denunciar o eventos sócio-políticos em curso no Brasil, mas sim inscrever as bases de um movimento documentário emergente que se concebia como um trabalho de pesquisa materialista – movimento do qual eles faziam parte, ao qual deram uma denominação e sobre o qual projetavam um porvir: “Nossos objetivos principais se resumem, no momento, a consolidar essas tendências e criar as condições mínimas necessárias para que o documentário social brasileiro tenha uma continuidade de produção” (*apud* FONTINELE, 2019, p. 41).

Como sabemos hoje, o programa de um “documentário social brasileiro” não se concretizou como almejado por Herzog e Muniz. Talvez tenha sido a realidade movediça da experiência histórica brasileira que incidiu sobre sua continuidade, dissolvendo-o no tempo, a ponto de não encontrarmos nenhuma menção a essa conferência nas narrativas históricas do documentário brasileiro. Mas, ao observar essa produção documentária e aquela que lhe sucede, especulamos: apesar de seu fim prematuro, esse programa do “documentário social brasileiro” não teria se reconfigurado em múltiplas formas e nas iniciativas de cineastas dispersos?

Ao evocar o documento na tese, escrevo:

O que podemos fazer hoje com um texto como "O documentário social brasileiro: sua origem e tendência"? Transpondo o "método" proposto por Maxime Scheinfeigel ao editar o *Lessai sur le jeune cinéma français* de André Labarthe, nos preparamos para ler o texto "de cabeça pra baixo, ao inverso, em todas as direções. Agitá-lo como se fosse uma árvore, que queremos estremecer para recuperar os frutos. Ou até mesmo, reescrevê-lo". Claro, reescrever através do prisma das entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, dos documentos consultados, dos trabalhos de outros historiadores do cinema etc. Com isso, o passado inalterável da história do documentário brasileiro é enriquecido por um tempo "intempestivo", onde o passado pode ser modificado, reinventado, repensado (FONTINELE, 2020, p. 51).

Assim, enquanto o livro *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet (2003), foi o ponto de partida de minha pesquisa – sobretudo

em relação ao corpus fílmico de estudo –, a conferência de Herzog e Muniz operou como catalisador do estudo da experiência do documentário brasileiro do período a partir de seu ímpeto crítico. A descoberta do texto da mencionada conferência e o quadro especulativo que ele oferece surgiu para mim, também, como um convite para explorar as opacidades de um meio cinematográfico atravessado por esquecimentos, diferenças, rupturas. Foi assim que Vladimir Herzog, cineasta de um só filme, integrou a pequena constelação de cineastas críticos brasileiros estudada no trabalho⁸.

Como no caso de Herzog, o trabalho com fontes primárias nos ajudou a compreender que o que está em jogo na equação cinema-política que se formula nesse contexto: não é só a capacidade de os filmes servirem como suporte a um engajamento – na conhecida “instrumentalização” do cinema em favor de uma luta ou de um modo de pensar –, mas, sobretudo, uma relação de interdependência, na medida em que o cinema altera a relação dos cineastas com a política; altera também a maneira de concebê-la ou de tentar apreendê-la. Em outras palavras: o cinema reconfigurou, ao longo dos anos 60 e 70, a postura do cineasta-intelectual na sociedade.

3. OS LABORATÓRIOS DOS CINEASTAS CRÍTICOS INVENTORES DE FORMAS

Explorar o documentário de cunho crítico brasileiro de uma geração de cineastas que se esforçaram em mostrar que é possível questionar, reinventar, atualizar a prática do cinema pela via da reflexão, é descobrir um conjunto de obras cuja dimensão crítica continua fortemente pronunciada, uma vez que o tempo e a evolução política do país “faz trabalhar” o sentido dos enunciados fílmicos.

O primeiro trabalho de composição do *corpus* foi empírico: buscando esse cinema documentário que nos havia sido, em parte, negado (já que, quando comecei a pesquisa, muitos filmes não eram tão fáceis de encontrar como hoje). Na medida em que fui descobrindo ou revendo os filmes, ao confrontar as sugestões do “documentário social brasileiro” com a ideia de um “cinema crítico” (BRENEZ, 2010), não se tratava mais de partir de um vasto conjunto reunindo documentários políticos (porque engajados em questionar o seu tempo) realizados no período da ditadura, mas de chegar a um *corpus* de estudo coerente, que colocasse à frente os cineastas críticos inventores de formas.

De filme em filme, o *corpus* se constituiu atravessado pela estratégia de montagem de constelações, reunindo e cotejando os filmes a partir da correlação entre a genealogia das formas estéticas e as modalidades de expressão crítica, que por vezes se ecoam. Eu estava, e continuo, muito interessada pelos atritos, atravessamentos, entrelaçamentos, reconfigurações entre a razão e a poesia, o conhecimento científico e uma construção de saber da ordem do sensível, entre a observação objetiva e a subjetividade especulativa, que se torna poética também. Essas questões surgiam dos filmes sobre os quais me debrucei, e depois alcançaram a maneira como eu iria falar sobre eles no texto.

Na passagem da pesquisa ao texto, as aproximações formais aos filmes suscitaram a disposição das análises filmicas em quatro vias principais (do cinema como expressão crítica entre 1963-64 e 1976): “laboratórios dos cineastas intérpretes”, “laboratórios clandestinos durante os anos de chumbo (1968-1975)”, “laboratórios das heresias (auto)reflexivas”, e, por último, “laboratórios a céu aberto”. Com essa configuração, sugiro que, no âmbito desses laboratórios discretamente organizados ao longo dos anos mais duros da ditadura, o cinema *se oculta*, como disse Aloysio Raulino, a fim de elaborar e conduzir suas experiências de linguagem, mas também porque os cineastas precisavam se proteger e tomar uma certa distância, com o intento de melhor apreender a realidade para suportar a pressão infligida pelo regime autoritário e repressivo.

Para evitar as ambiguidades que pode oferecer o termo “laboratório”, emprestado ao universo das “ciências exatas”, convém explicitar que, ao recorrer à imagem dada pela palavra laboratório, tenho em mente uma tensão vital entre o cinema que se inventa se ocultando e a desordem da atualidade histórica ambiente.

De saída, esses laboratórios do documentário crítico podem ser assimilados ao sentido corrente e volátil do termo: como uma oficina onde se trabalha as obras manualmente, experimentando, cada filme é o lugar onde os jovens cineastas pensam a experiência social e trabalham suas formas expressivas decisivas. Por outro lado, se a palavra “laboratório” confere às constelações de filmes uma boa descrição, é porque a acepção desse termo foi vigorosamente reformulada pelo pensamento engajado por Isabelle Stengers e Bruno Latour, que propõem uma concepção do saber científico

na qual é impossível conduzir experiências em um sistema fechado, isolado de trocas que as experiências agenciam com o exterior (STENGERS, 1993; LATOUR, 1996, 2007).

4. SOBRE AS VIRTUDES DO TRABALHO COM ARQUIVOS

Gosto sempre de lembrar que foi o encontro com os documentos não-fílmicos disponíveis nos acervos que me instigaram a revisitar as narrativas do documentário (propondo ao leitor da minha tese esta mesma operação); esses documentos não-fílmicos posicionaram o “desejo historiador” no processo da pesquisa – uma investigação que pretendia, de início, se consagrar majoritariamente à história formal do documentário brasileiro, por meio da análise de filmes que já exigiam, inevitavelmente, um mergulho na história do Brasil.

Os arquivos e espaços de conservação como as cinematecas nos permitem uma frequência assídua e prolongada das fontes. No meu caso, pelo fato de realizar o doutorado no exterior, minhas visitas aos arquivos brasileiros eram intensas e passageiras, então eu buscava fotografar tudo, o que me permitiu reler os detalhes tranquilamente, voltar aos documentos sempre que surgia uma dúvida, perceber que interpretara algo errado, perder tempo nos detalhes das cartas – que, por mais aleatórias que sejam, nos ajudam a efetivamente entrar na matéria histórica, com todas as suas contradições, não-ditos, pontos obscuros.

Muitos momentos significativos da minha experiência de pesquisa aconteceram na sala de consultas da Cinemateca Brasileira (CB), quando essa instituição, no momento atual sequestrada pelo governo de Bolsonaro e fortemente ameaçada, ainda acolhia pesquisadores graças à presença de seus funcionários em seus postos de trabalho. Iniciei o processo de pesquisa na CB estudando o vasto acervo privado de Jean-Claude Bernardet. O intuito era, de saída, investigar a gênese do livro *Cineastas e imagens do povo* e explorar materiais sobre os filmes abordados no livro num geral. Além do acervo de Bernardet, consultei as pastas relacionadas aos filmes e cineastas, bem como outras pastas fazendo referência à produção documentária, experimental e independente.

É interessante mencionar que Bernardet, em sua juventude, era o tipo de pesquisador obcecado por cadernos de notas e coleções. Em seu acervo privado, que foi catalogado e estava sendo conservado pela Cinema-

teca Brasileira, era possível encontrar coleções de fotocópias impressas de programações de cinema e pequenos eventos, recortes de jornais dos mais variados, transcrições de entrevistas e depoimentos de cineastas; também há cartas, menos numerosas, mas todas significativas, através das quais se pode especular alguma coisa, no movimento da pesquisa. Nesse sentido, o fato de ter começado meu caminho de “impregnação” na matéria histórica dos anos 60-70, investigando o acervo de Bernardet, permitiu-me dispor, desde o início do trabalho, de uma pluralidade de fontes para apreender o objeto de estudo. Seu arquivo me abriu para diversas possibilidades de reflexão em relação às narrativas históricas sedimentadas a respeito do documentário brasileiro, e me permitiu sentir, minimamente, algo da eferescência da produção documentária e experimental naquele período.

Por um lado, o trabalho de recontextualização – que consiste em “escavar” documentos, explorar correspondências, escutar os depoimentos dos cineastas ou de pessoas próximas, confrontar diferentes estudos monográficos – me ajudou a perceber os fios emaranhados do processo de invenção do documentário de crítica social no Brasil; um processo e uma história nos quais muitas experiências individuais se cruzaram. Por outro lado, as informações extraídas de alguns documentos ou o processo de “impregnação” na matéria histórica, fundamental em minha experiência enquanto pesquisadora, me permitiram reencontrar os filmes estudados com um novo olhar – atravessado por uma espécie de lampejo histórico –, e assim perceber elementos significativos, antes não aparentes.

5. HISTORICIZAR A ESTÉTICA

Explorando um método de pesquisa no cruzamento entre a análise fílmica e a abordagem histórica, elaboro um percurso de exploração de alguns filmes desse período, de maneira a interrogar como o trabalho formal confere a essas obras uma dimensão crítica. As análises propõem retrair a história dessas operações formais e conhecer melhor a experiência histórica autoritária que engendrou, em alguma medida, a criação desses filmes que fazem vibrar o espírito crítico dos espectadores – e o fazem não só pelo que criticam, mas pelas maneiras como criticam. Num esforço de “historicizar a estética” do documentário crítico realizado no Brasil nos anos 60-70, procedi com uma análise fílmica desdobrando e se detendo sobre um ou outro procedimento estético: referência, imagens e sons que compõem o

filme, buscando especular seu sentido e força através de um retorno à experiência histórica do Brasil – mas também, por vezes, à experiência dos cineastas.

O termo *historicizar a estética* vem da proposta metodológica do pesquisador francês David Faroult, introduzida e desenvolvida no livro *Godard, inventions d'un cinéma politique* (Godard, invenções de um cinema político) – no qual propõe acompanhar as viragens políticas (*tournants politiques*, political turns – 1966-1967) e militantes de Godard (1968-1969), até o momento de um certo refluxo (1972-1974) que conduz a uma nova reorientação de seu trabalho. Nesse livro, através de uma abordagem cronológica, Faroult examina cerca de 20 filmes de Godard, realizados entre 1966-1975, todos eles diretamente atravessados por preocupações políticas. Em sua introdução, Faroult comenta que sua proposta não é avaliar, entender ou explicar os filmes, tampouco elucidar seu “sentido latente”, mas “tentar situar, passo a passo, um percurso político-cinematográfico na história que ele [Godard] atravessou” (FAROULT, 2018, p.15).

Para Faroult, historicizar um filme e seus discursos implica em quatro operações correlatas: situar o filme em seu contexto histórico; retratar o processo de feitura do filme em relação à conjuntura político-social em que ele se inventa; tentar “desembaralhar o máximo possível as contingências que determinam os filmes”; por fim, identificar as invenções estéticas e suas origens (eventuais referências, inspirações, improvisações). O autor demonstra, a cada análise, as diferentes contribuições de Godard na invenção do cinema político, buscando situá-las retrospectivamente. Para isso,

pensamos então dever historicizar o momento comunista de Godard: localizar por quais pontos políticos o cineasta foi interpelado e a quais proposições cinematográficas ele reage – por oposição, demarcação, continuação, prolongamento etc. Não construir essa historicidade unicamente sob a recepção crítica, que muitas vezes é somente um sintoma do estado da crítica, mas tentando situar cada filme como intervenção em sua conjuntura, para perceber melhor aquilo que resiste, aquilo que persiste, alimentando ou nos intimidando ainda hoje (FAROULT, 2018, p.15)º.

Quando li Faroult, com a escrita da tese já bem avançada, chegando no último dos oito capítulos, reconheci em sua proposição metodológica a maneira como eu estava conduzindo as análises filmicas do trabalho. De

saída, identifiquei na metodologia do autor algo da articulação entre as informações oriundas dos documentos e a análise formal, que eu estava praticando. Pois, como Faroult, optei por investigar as soluções estéticas dos filmes me permitindo sair deles, quer dizer, me permitindo escutar, por vezes, indícios e chaves de leitura “externos” – o que é considerado, para alguns analistas defensores da análise imanente, uma transgressão.

Lendo Faroult, percebi com mais clareza que meu interesse por aquele conjunto específico de filmes do documentário brasileiro implicava também em extrair algo das lições deixadas por esses cineastas. Lições referentes a como eles agiram, se levantaram, recomeçaram, e inventaram, cada um a seu modo, um cinema crítico no terreno do documental. Tenho a impressão de que esse desejo foi ficando mais urgente com o avançar da pesquisa e do bolsonarismo no Brasil. Passei a sentir e entender mais e mais a angústia que elas e eles sentiram no momento em que fizeram *o cinema se ocultar e se expandir no coração da desordem*. A sensação de vivermos outro grande momento fascista, no Brasil e no mundo, afirmou o interesse em operar um método analítico que aposta no encontro do estudo das formas fílmicas com a investigação da conjuntura sociopolítica que as entorna. Além de uma abordagem analítica, isso significa confrontar-se com a realidade material dos filmes, como eles são construídos (enquanto contexto, processo de feitura e elaboração estética em seu trato das formas fílmicas), e como nos afetam – em nosso tempo.

Em meu trabalho, “historicizar a estética” é pensar a história formal dessa cinematografia, mas também buscar situar essa história de invenções de procedimentos estéticos na história do cinema, na história das questões sociais e políticas que atravessam os filmes e, quando pertinente, na história da escrita da história do documentário brasileiro (revisitando as leituras de outros autores). No interior das análises fílmicas, o esforço de “historicizar a estética” do documentário de crítica social realizado no Brasil, entre os anos 60 e 70, se desdobra na tentativa de destacar, através dos filmes, a complexidade da experiência histórica que participou da criação de tais iniciativas fílmicas (notáveis por seus procedimentos estéticos e cuja potência crítica ainda faz vibrar, em nosso tempo, o espírito crítico de seus espectadores).

É assim que *Indústria* (1969), em uma proposta de reapropriação muito livre do poema de Mario Chamie, nos convida a examinar a maneira

como Ana Carolina e Paulo Rufino expõem algo do percurso de expansão capitalista sob o “projeto nacional” de Getúlio Vargas. O documentário figura, por meio de procedimentos estéticos variados, fragmentos da história de instauração do liberalismo no Brasil – justamente em um momento histórico marcado pelo clima de crescimento econômico, no início do que chamamos “milagre econômico brasileiro” (1968-1973).

Também é assim que o corajoso *Você também pode dar um presunto legal* (1970-74), de Sergio Muniz, nos transporta ao momento mais repressivo da ditadura, fazendo-nos “abrir”, explorar, identificar os diversos elementos visuais e sonoros agenciados na montagem com o intuito de descrever, apontar e conjecturar sobre os esquadrões da morte e a evolução das práticas desse grupo paramilitar em atividade na periferia de São Paulo entre 1960 e 1970 – evoluindo de instrumento policial a instrumento de terror do Estado. *Você também pode dar um presunto legal* nos ajuda, enquanto sociedade que precisa fortalecer o trabalho de memória dos crimes da ditadura, a jamais esquecer que o delegado Sérgio Paranhos Fleury, chefe do esquadrão da morte, bem como os demais participantes dessa organização criminoso, conduziram a cadeia de comando dos órgãos governamentais envolvidos no desaparecimento, tortura e morte de pessoas durante a ditadura militar brasileira.

A análise de *O tigre e a gazela* (1976), de Aloysio Raulino, por sua vez, nos leva a convocar o trabalho de decolonização de Frantz Fanon, Lima Barreto e Beatriz Nascimento, para entender melhor de que maneiras o cineasta se aproxima do movimento organizado, inaugurado por várias iniciativas intelectuais e artísticas que desconstruíram o conceito ilusório de “democracia racial” e marcaram o florescimento do Movimento Negro nos anos 70. Cada agenciamento de retrato e citação que atravessa *O tigre e a gazela*; a sugestão de promover um encontro entre dois intelectuais negros importantes na história da percepção e luta contra o racismo estrutural (Fanon e Lima Barreto); o distanciamento programado entre as duas sequências da performance da senhora na rua; a relação dialética disposta entre o plano de abertura retratando o intelectual colonizado e as imagens dele caminhando junto ao povo na sequência que fecha o filme – são gestos de um filme (e de um cineasta) que quer caminhar junto à reviravolta epistêmica estourada naquele contexto.

Em suma, nesse esforço de “historicizar a estética” do documentário brasileiro desse período, interrogando as maneiras pelas quais as operações formais conferem aos filmes uma dimensão crítica, nosso método se desenvolve buscando demonstrar que o trabalho formal inscreve histórias. Algumas das quais a investigação busca destacar em meio aos movimentos da análise fílmica. Assim, o trabalho não desenvolve uma teoria, tampouco uma historiografia totalizante. Ele não busca postular o que é um filme crítico (ou como ele deveria ser) nem pretende cunhar categorias para as práticas. Afinal, isso conduziria a fixar em modalidades um tipo de cinema engajado no mundo, e com as vidas, que, por definição, se desenvolve de maneira constantemente renovada.

NOTAS

¹ A tese foi defendida junto à *Université Sorbonne Nouvelle* – Paris 3 e à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em sistema de cotutela em 2020.

² Os filmes estudados no *corpus* principal de pesquisa são: *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; *Marimbás* (1963), de Vladimir Herzog; *Vila da Barca* (1964), de Renato Tapajós; *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman; *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno; *Roda & outras histórias* (1965), de Sergio Muniz; *Lavra Dor* (1968) de Ana Carolina e Paulo Rufino; *Indústria* (1969) de Ana Carolina e Paulo Rufino; *Contestação* (1969), de João Silvério Trevisan; *Você também pode dar um presunto legal* (1974), de Sergio Muniz; *Lacrimosa* (1969) de Aloysio Raulino e Luna Alkalay, *Jardim Nova Bahia* (1971), *Teremos infância* (1974) e *O Tigre e a Gazela* (1976) de Aloysio Raulino.

³ Esse movimento, que vai do arquivo à escrita do texto, atentando-se para a experiência dos cineastas, foi muito inspirado nas lições de escrita da história deixadas por Paulo Emílio Salles Gomes (1981), sobretudo em sua metodologia na obra a respeito de Jean Vigo, na qual ele cruza elementos biográficos com o trabalho fílmico de Vigo. Nesse livro, Paulo Emílio demonstra brilhantemente que quando se fala de um “cineasta crítico”, como Vigo, pode ser muito esclarecedor se interessar também pelo engajamentos e pela trajetória de vida do cineasta.

⁴ Esse livro propõe pensar a dimensão crítica das obras segundo três eixos específicos: no campo da iconografia, da argumentação visual e, por último, mas não menos importante, da contestação das determinações técnicas e plásticas convencionais.

⁵ “Une nouvelle configuration symbolique que l’ancienne ne peut reconnaître, de sorte que ce qui travaille en elle d’irrecevable nous indique à la fois les limites de l’organisation antécédente, et la déchirure ou le déplacement qu’elle y exerce”.

⁶ Documento disponível nos arquivos da Cinemateca do MAM-RJ, acervo Alex Viany, A5GB19.11. Republicado em 2019 no catálogo da “Ocupação Vladimir Herzog”, organizada pelo Itaú Cultural.

⁷ No original “*Il documentario sociale brasiliano: sur origini e sue tendenze*”. O documento conservado pela Cinemateca do MAM encontra-se em italiano e foi traduzido ao português, pela primeira vez, para publicação em catálogo da exposição Ocupa Herzog. Após encontrar este texto inédito durante consulta ao acervo da Cinemateca do MAM, entrei em contato com o Instituto Vladimir Herzog (IVH) em busca de outros vestígios da atuação de Vladimir Herzog no campo do cinema. A equipe do IVH e familiares de Herzog, bem como o cineasta Sergio Muniz, desconheciam a existência desse documento. Assim, tive a oportunidade de consultar o acervo privado de Vladimir Herzog em 2019, e também colaborei na pesquisa realizada pelo IVH em torno da atividade cinematográfica de Vladimir Herzog, contribuindo ainda com um texto sobre o tema no catálogo da exposição (FONTINELE, 2019). Desde 2020, o texto da conferência está disponível na plataforma “Acervo Vladimir Herzog”. Ver <https://www.acervovladimirherzog.org.br/>. Último acesso 28/10/2021.

⁸ Na tese, *Marimbás* de Vladimir Herzog (1963) é analisado ao lado de *Vila da Barca* de Renato Tapajós (1964).

⁹ “Pour situer rétrospectivement cet apport, on pense donc devoir historiciser son moment communiste [de Godard]: repérer par quelles données politiques le cinéaste est requis et à quelles propositions cinématographiques il réagit par oppositions, démarcations, continuités, prolongements, etc. Sans rabattre cette historicité sur la seule réception critique qui n’est souvent que le symptôme de l’état de la critique, mais plutôt en essayant de situer chaque film comme intervention dans sa conjoncture, pour mieux percevoir ce qui y résiste, ce qui en persiste pour nous nourrir ou nous embarrasser encore aujourd’hui.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique* (1970). Paris: Klincksieck, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1920), traduzido por Philippe LACOUÉ-LABARTHE e Anne-Marie LANG. Paris: Flammarion, 2008.

BRENEZ, Nicole; JACOBS, Bidhan (Org.). *Le cinéma critique: de l’argentique au numérique, voies et formes de l’objection visuelle; travaux de l’École Doctoral e Histoire de l’Art*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2010.

FAROULT, David. Godard, *Inventions d’un cinéma politique*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2018.

FONTINELE, Naara. *Quando “o cinema se oculta e se expande no coração da desordem” – potências críticas do documentário brasileiro (1960-1974)*. Tese (Doutorado) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e Universidade Federal de Minas Gerais, Paris e Belo Horizonte, 2020.

FONTINELE, Naara. *Por um cinema crítico. As experiências de cinema de Vlado Herzog*. In: Ocupação Vladimir Herzog. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, p.40-42.

GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre o cinema independente, in *Cadernos da Cinemateca 4*, 1980, p.23.

HERZOG, Vladimir; MUNIZ, Sergio. “O documentário social brasileiro: sua origem e tendência”. In: Ocupação Vladimir Herzog. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, p.30-35.

LATOURE, Bruno. Ces réseaux que la raison ignore – laboratoires, bibliothèques, collections. In: Christian Jacob e Marc Baratin (Org.). *Le pouvoir des bibliothèques: la mémoire des livres em Occident*. Paris: Albin Michel, 1996, p.23-46.

LATOURE, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: Editions La découverte, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MACÉ, Marielle. *Styles: critique de nos formes de vie*. Paris: Gallimard, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. L'historicité du cinéma. In: Antoine de Baecque et Christian Delage (Org.), *De l'histoire au cinéma*. Paris: Éditions Complexe, 1998, p.45-60.

SALES GOMES, Paulo Emilio. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981, vol.2, p. 151-152.

STANGERS, Isabelle. *L'invention des sciences modernes*. Paris: Flammarion, 2013.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ARUANDA. Linduarte Noronha, Brasil, 1960.

MARIMBÁS. Vladimir Herzog, Brasil, 1963.

VILA DA BARCA. Renato Tapajós, Brasil, 1964.

MAIORIA ABSOLUTA. Leon Hirszman, Brasil, 1964.

VIRAMUNDO. Geraldo Sarno, Brasil, 1965.

RODA & OUTRAS ESTÓRIAS. Sergio Muniz, Brasil, 1965.

LAVRA DOR. Ana Carolina e Paulo Rufino, Brasil, 1968.

INDÚSTRIA. Ana Carolina e Paulo Rufino, Brasil, 1969.

CONTESTAÇÃO. João Silvério Trevisan, Brasil, 1969.

VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL. Sergio Muniz, Brasil, 1974.

LACRIMOSA. Aloysio Raulino e Luna Alkalay, Brasil, 1969.

JARDIM NOVA BAHIA. Aloysio Raulino, Brasil, 1971.

TEREMOS INFÂNCIA. Aloysio Raulino, Brasil, 1974.

O TIGRE E A GAZELA. Aloysio Raulino, Brasil, 1976.

CARTOGRAFANDO
ANÁLISES E EXPERIÊNCIAS
MAPEAMENTO I

FAZER COLETIVOS: SOBRE AUTORIA E META-REFLEXIVIDADE CULTURAL NO CINEMA INDÍGENA

ANDRÉ BRASIL

1

1. INTRODUÇÃO

Anoitece na comunidade *Enawenê-nawê*, no Mato Grosso, Brasil. Alguns poucos fachos de lanterna atravessam o breu, onde, ao fundo, a pequena tela de cinema exibe imagens do *Yaõkwa* (2020), o importante cerimonial que atravessa sete meses em uma experiência múltipla de cantos, trocas rituais e pesca. Diante das imagens, uma multidão de espectadores, na circunstancial comunidade de cinema que ali se forma (Figura 1): muitos deles – jovens e crianças – não testemunharam os eventos filmados entre 1989 e 1995, graças ao trabalho do Vídeo nas Aldeias (VnA), conduzido durante quase três décadas por Vincent Carelli e aliados.

Figura 1: a devolução das imagens em *Yaõkwa – Imagem e memória*



Fonte: frame do filme.

O curta *Yaõkwa – Imagem e memória* (2020) é resultado de uma expedição que ele organizou com Rita Carelli para devolver as imagens aos *Enawenê-nawê*. As sequências iniciais que surgem aos espectadores na aldeia mostram os parentes anos atrás deslizando no rio em suas imponentes canoas a mirar a câmera, endereçando o olhar para aqueles que, tempos depois, reencontrarão suas imagens (Figura 2).

Figura 2: Encontro com os antepassados.



Fonte: frame de *Yaõkwa – Imagem e memória*.

Já em 2015, Amaranta Cesar chamava a atenção para essa devolução das imagens às comunidades indígenas que move, desde o início, o trabalho do Vídeo nas Aldeias. Ela menciona um *post* no *Facebook* no qual Carelli devolve aos Xikrin fotografias feitas por Frei José, que o teria levado, ainda muito jovem, até a aldeia em 1969: “há fotos preciosas dos seus pais, avós e bisavós, de grandes festas. Estou digitalizando tudo e passarei a publicá-las para vocês, pois sei da emoção que será para vocês reverem estas imagens”. Como comenta Amaranta Cesar, para além dos corpos, da cosmologia e dos modos de vida, a beleza reside no próprio gesto de devolver as imagens, permitindo que elas operem entre tempos, espaços e sujeitos. “No ato da sua devolução, essas fotografias parecem refundar, não apenas a memória, mas sua abertura constitutiva para o olhar do outro, e do outro tempo, que é justamente o que permite a atuação política das imagens em processos de resistência e sobrevivência cultural”².

De lá para cá, parte dos esforços do VnA vem sendo o de digitalizar seu acervo de imagens para que elas possam ser devolvidas aos lugares onde foram feitas, e às comunidades daqueles que foram filmados (muitas vezes, eles também participaram das filmagens). Como vemos em *Imagem e Memória*, essa devolução pode vir acompanhada de equipamentos e oficinas de formação para que novas imagens sejam criadas pelos próprios indígenas. Tudo isso define uma espécie de cinema sem fim, que se constitui pela retomada de arquivos da história, pela devolução das imagens e pela feitura de novas imagens, em uma relação com as práticas cotidianas e rituais que não é apenas de salvaguarda, mas de engajamento no presente e de abertura para futuro. Esse cinema interessado em processos compartilhados de criação e no cuidado com a circulação das imagens me leva a enfrentar uma questão da qual, por vários motivos, procurei me esquivar, mas que agora me move a escrever algumas notas, ainda que iniciais: trata-se da problemática da autoria.

2. CINEMA, CINEMA INDÍGENA

Começo por novamente reconhecer a insuficiência, inadequação e equivocidade da rubrica do “cinema indígena”: não sem razão, ela será alvo de crítica, que se endereça a um ou ao outro termo da equação. De um lado reforça a abstração do “indígena”, algo que a etnografia e a autoetnografia têm contribuído para desfazer. Por outro lado sugere certa idealização do

que seja esse cinema que, de fato, se mostra impuro, cruzado, realizado em meio a processos de formação e criação compartilhada entre indígenas e não indígenas, a partir de repertórios de tradição visual ocidental.

Alguns reivindicam que bastaria nomear estes filmes como cinema. Afinal, seriam filmes como outros, guardando o mesmo estatuto e passíveis de serem abordados a partir dos mesmos critérios críticos, estéticos e institucionais com que se abordam cinematografias “não indígenas”. Outros, em via distinta, questionam a circunscrição dessa prática sob o modo de uma especialidade, já que, no papel de mediador cultural, o jovem realizador muitas vezes assume o cinema como prática temporária (“eu estou cineasta”) e não como atividade estética ou profissionalmente circunscrita (“eu sou cineasta”) (MOGRADO; MARIN, 2016).

Concordo em parte com todas essas ponderações, e se sustento – talvez provisoriamente – a adesão ao termo (esse permanece sendo reivindicado por muitos realizadores e realizadoras indígenas), isso diz respeito a algo que moverá meu argumento: trata-se do caráter liminar desse cinema, que se produz no âmbito de experiências históricas e cosmológicas específicas; e que, igualmente, faz-se em meio a uma pragmática (os equipamentos e “dispositivos”, os procedimentos e estratégias, as operações formais, os modos de circulação e legitimação) herdeira de formas de conhecimento e de regimes escópicos modernos (a que o cinema dá prosseguimento, mas que também reelabora e contraria).

Da mesma forma, os filmes circulam dentro das aldeias (muitas vezes em versões distintas, que valorizam a duração do material bruto), e fora delas, no contexto de exhibições, mostras e festivais de cinema. Assim, ao reter a rubrica, quero guardar e refletir sobre as tensões (ou, mais precisamente, as equivocidades³⁾ que ela abriga: *cinema* (suas heranças e pragmáticas) *indígena* (as práticas de cada povo ou de cada comunidade, seus modos de produção e circulação de conhecimento, suas formas de criação estética).

Guardemos, portanto, a *liminaridade* do cinema indígena, enfatizando sua participação em um duplo regime de elaboração e de circulação do conhecimento: por um lado, aquele do qual o cinema – enquanto instituição, prática e campo de teorização – é herdeiro e que, afinal, se materializa sob a forma da autoria e da propriedade intelectual. E, por outro lado,

aquele dos saberes tradicionais que, em suas múltiplas formas e estratégias locais, é regido por outras pragmáticas⁴.

3. DONOS, MESTRES, GUARDIÕES

Pontualmente, para conferir concretude ao lugar liminar entre dois regimes, lembro deste belo e incisivo curta – *Huni Meka – os cantos do cipó* (2006). O documentário mostra o processo de registro e patrimonialização dos cantos ligados aos rituais com o *ahayuasca*, que sofrem o risco de serem perdidos com a passagem dos mais velhos. Pensando nisso, o professor Isaias Sales Ibã conduz, em parceria com a Comissão Pró-índio e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o projeto de gravação dos cantos visando a finalização em CD e a produção de um livro.

Enquanto os mestres buscam na floresta a matéria-prima do *ahayuasca*, acompanhamos as cenas da gravação dos cantos, especialmente as ricas exegeses elaboradas pelos anciãos, como também a discussão sobre o próprio processo de registro e documentação: há, nesse ponto, um importante embate em torno dos direitos autorais para o CD (Figuras 3 e 4). Diz o pajé Agostinho: “os cantos não são nossos. Não podemos registrá-los. Os cantos são da jiboia, só que ela não pode ir lá assinar o nome dela”. Diante da explicação dada por Gustavo Pacheco a respeito dos processos de direito autoral e de registro das músicas, outro ancião responderá: “Eu aprendi com meu pai, agora eu sou o dono dos cantos. Agora sou eu que conheço, aprendi com ele. Então o dono sou eu”. Tal sequência cifra a complexidade da discussão acerca da propriedade intelectual entre os povos indígenas.

Figuras 3: O registro da “cultura” em *Huni Meka*.



Fonte: frame do filme.

Figura 4: O registro da “cultura” em *Huni Meka*.



Fonte: frame do filme.

Como sugere o filme, há, de um lado, o saber dos anciãos, transmitido ao longo das gerações por guardiões dos cantos, que não precisam ser deles proprietários; tal saber se produz e se transmite de modo difuso, através de práticas ativas que, ameaçadas de desaparecimento, se retomam e se renovam. De outro lado, há a demanda de que este saber se torne “cultura”, bem cultural passível de ser sistematizado, registrado em um CD, finalizado em uma “obra” para sua salvaguarda. Acompanhando este processo, *Huni Meka* (2006) busca principalmente apreender o modo como o próprio registro dos cantos faz problema, em dimensão meta-reflexiva.

Estamos no cerne daquilo que Manuela Carneiro da Cunha (2009) caracterizou como o jogo contemporâneo entre cultura e “cultura” (com aspas). Se a primeira diz respeito à rede de práticas e saberes que, de modo difuso, entre consciente e inconsciente, constitui pessoas e grupos em suas dinâmicas internas, a segunda diz respeito à citação e à performance cultural em situações interétnicas. Ou seja, da cultura à “cultura”, “traços cujo significado derivava de sua posição num esquema cultural interno passam a ganhar novo significado como elementos de contrastes interétnicos. Integram dois sistemas ao mesmo tempo, e isso tem consequências” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 356). Essa característica de integrar simultaneamente dois regimes de criação e circulação nos interessa, já que parece ser definidora daquilo que, não sem problemas, chamamos de cinema indígena, este que se posiciona de modo privilegiado na percepção de processos de meta-reflexividade cultural.

Afinal, essa passagem entre cultura e “cultura” pode se manter oculta – em um filme, por exemplo – nos fazendo crer que sejam a mesma coisa. Ou pode se explicitar para mostrar as lacunas produtivas entre uma e outra, as constantes idas e vindas de uma a outra. Dito de outro modo, ao se expor em cena, essa liminaridade se mostra motor de reflexividade e criação: não raro, a cena torna-se problema a ser habitado, cuja solução – nunca definitiva, mas parcial e provisória – demanda a coletivização dos processos. Ou melhor, demanda sustentar a dimensão coletiva e relacional diante de processos que tendem à individuação proprietária.

Como nos sugere a etnologia, a categoria do *domo* está presente, de modo historicamente estável, em todas as línguas amazônicas, designando “uma posição que envolve controle e/ou proteção, engendramento e/ou

posse, e que se aplica a relações entre pessoas (humanas ou não-humanas) e entre pessoas e coisas (tangíveis ou intangíveis)” (FAUSTO, 2008, p. 330). Junto aos vários povos ameríndios, *dono* tem sentido variável: *jara*, entre os Awá-Guajá, “criador” (o que possibilita a vida), “aquele que anda junto”, “cuidadores” e “duplos” (GARCIA, 2015); Iwa, entre os Yudjá, o que faz existir, o que cuida e protege, não menos o que também tira a vida. Mais fundamentalmente, ele diz da condição mesma da vida social, seja em sua existência, seja em seus acontecimentos mais mundanos (STOLZE LIMA, 2005, p. 95). Para além do indivíduo, um dono seria aqui uma espécie de *dispositivo* e o que ele produz são coletividades que o definem.

Faz-se logo notar a homonímia equívoca em relação à categoria do *dono*, tal como definida no interior do regime de propriedade. Afinal, para se constituir, a propriedade ampara-se na concepção de que, a princípio, as coisas (materiais ou imateriais) não têm donos, estando, portanto, disponíveis a se tornarem objeto de privatização: tornar-se dono é, nesse caso, se apropriar de um pretensão vazio disponível, passível portanto à livre exploração. Cosmologias ameríndias partem do princípio contrário de que tudo tem seu dono (as árvores, os animais, os rios, os cantos, os rituais, as imagens); a natureza é tomada desde o princípio como cultura, sendo constituída por uma infinidade de subjetividades, donos e domínios, o que exige constante e ciosa diplomacia; solicita processos de troca que são tão constituintes quanto merecedores de cuidado. Ser dono envolve, em resumo, menos a circunscrição de uma propriedade, do que a produção de coletivos (de coisas, animais, seres, pessoas e ambientes) em relações de trânsito e troca. Importa destacar que essas relações não estão isentas de perigos, o que resulta, nos termos de Kelly e Matos (2019), em uma “política da consideração”, na qual “prestar atenção” assume centralidade.

Há outras distinções que vale reter. Como escreve Dominique Gallois (2012), se o modelo ocidental de propriedade está centrado na figura do “inventor” e da “inovação cultural”, já no domínio do xamanismo, um mestre não é inventor de seus saberes e objetos: ele os recebeu de seu antecessor que, por sua vez, recebeu outras de um mestre anterior, em uma cadeia que se desdobra.

Quando se insiste em perguntar quem inventou ou criou os desenhos, os Wajãpi sempre hesitam em suas respostas. A pergunta não

faz muito sentido. Acabam respondendo que são “os donos das pinturas”: “kusiwarã jarã, eles é que inventaram suas próprias marcas”. Mas costumam dizer na sequência que os Wajãpi, quando se pintam, também inventam. O que se cria na execução da pintura corporal – numa modalidade aparentemente próxima de nossa noção de “autor criativo” – é a combinação de padrões, em composições sempre inéditas (GALLOIS, 2012, p. 31).

Engendrando coletividades, a força de um mestre, nos diz ainda a autora, depende da continuidade das relações de compartilhamento, tecida com humanos e não-humanos. Um coletivo, nesse caso, é o que se define por suas relações com o fora, pelas trocas que ele propicia. “Trata-se de um modelo de conhecimento em que o valor está fundado na capacidade de circulação, e não de monopólio dos saberes” (GALLOIS, 2012, p. 24).

Ao retomar o trabalho de patrimonialização da arte gráfica *kusiwa* entre os Wajãpi do Amapá, Gallois chama atenção para os difíceis e sofisticados processos de tradução, nos quais jovens lideranças são protagonistas. É preciso considerar as categorias, nomes e definições relacionadas ao nosso modelo de patrimonialização e, por outro, ouvir os anciões que querem assegurar a necessária circulação e troca do conhecimento, sem negligenciar os perigos ligados, nesse caso, à dispersão dos princípios vitais. Afinal, a circulação de saberes exige atenção aos riscos de que, desrespeitando certos protocolos, os detentores desses saberes sejam deles privados, já que retornariam aos seus donos.

4. DISPOSITIVOS DE COLETIVIZAÇÃO

Se historicamente o cinema trabalha para criar a autoria, destaca a ideia de obra e, de alguma maneira, reincide sobre a questão da propriedade intelectual, as comunidades tradicionais onde os filmes são feitos cuidam de tornar a autoria parte de uma coletividade e de suas trocas. Há, assim, um trabalho incessante para impedir que ela se destaque das relações e experiências que possibilitam a realização do filme, das quais ele participa e às quais retorna.

Em sua pesquisa sobre processos de formação audiovisual junto aos Ye'kwana, José Guilherme Cury relata como, ao chegar às comunidades Fuduwaadunnha e Kudaatannha, na Terra Indígena Yanomami (TIY), para ministrar oficinas de cinema, se deparou com longos e intrincados proces-

sos de discussão entre jovens e anciãos, no sentido de estabelecer se e *em que termos* o cinema seria ali acolhido. Como a pesquisa aponta, as comunidades ye'kwana elaboram uma “política do cinema” que é, ao mesmo tempo, uma “política das imagens” ou uma “política de cuidados com as imagens”.

As demandas em torno das imagens são retomadas e reiteradas a cada reunião dos sábios e da comunidade na casa comunal. Essas assembleias são catalisadas pelos projetos de que participei como formador, mas, por outro lado, ganham modulações diferentes a cada retomada. Essa modulação é, digamos, remodulada na prática dos jovens nas oficinas, em constante negociação com os mais velhos. Ou seja, uma “política de cuidados” com as imagens é constantemente resgatada e transformada, em atenção à tradição mítica (*wätunnä*) e também aos contextos históricos específicos. De fato, a cada assembleia, o cinema parece não “acabar”, em um processo sem fim, no qual a produção das imagens liga-se à circulação das palavras. Mesmo com vários dias de negociação, o processo de realização dos filmes permanecerá em aberto, sendo retomado e atualizado em uma nova assembleia. Tomada uma decisão, ela nunca será definitiva e toda a discussão arrisca ser reiniciada tendo em vista novos projetos (CURY, 2019, p. 19).

Se o cinema ali parece sem fim é porque será sempre recolocado em relação, impedido de se destacar das redes de socialidade que o atravessam e o constituem. Dificulta-se, nesse sentido, sua separação como esfera totalmente autônoma de produção e circulação.

Necessário dizer, em contrapartida: que os filmes sejam espécies de dispositivos relacionais de coletivização não impede o surgimento de autorias, criadoras de obras, formas estéticas incisivas em seu endereçamento ao domínio do cinema. Não impede, da mesma forma, a assinatura de um autor, que assume a realização e responsabilidade pela obra. Mas o fato de essas formas estéticas e essas assinaturas serem tensionadas, atravessadas e negociadas em experiências coletivas, talvez explique, em parte, a contundência deste cinema. Ou seja, que o “olhar” do diretor indígena não se feche em uma perspectiva unívoca, e que essa abertura a um fora constituinte ganhe forma, muitas vezes, parcial e provisória, talvez resida aí uma de suas importantes dimensões. Como tão bem formulou o diretor pioneiro, Divino Tserewahu, um “olhar indígena” é sempre múltiplo, constituído pe-

los olhares dos anciãos, das mulheres e, poderíamos dizer, dos pajés e das crianças (citado por BELISÁRIO; BRASIL, 2016).

Sem que isso nos tenha surgido a *priori*, procuramos caracterizar, em nossa pesquisa, uma série de estratégias formais que acabam por demonstrar filme a filme, singularmente, não apenas a ideia do cinema como *dispositivo de coletivização*, mas a reivindicação de que o coletivo aqui seja aberto - nem homogêneo, nem unívoco. Retomando, em retrospecto, esse inventário de estratégias que me parecem presentes não somente na cinematografia do Vídeo nas Aldeias, mas, de modo mais amplo, em filmes indígenas feitos em outros e distintos contextos, penso se tratar justamente da inscrição, na forma filmica mesma, de um duplo movimento: de um lado, processos de formação, de criação e de circulação das imagens, que resultam na circunscrição de uma prática e, muitas vezes, de filmografias e de autorias. De outro, processos de coletivização que abrem essa circunscrição a relações de socialidade, de aliança e de conflito entre humanos e não humanos, entre a vida na aldeia e o seu entorno.

Retomo brevemente algumas destas estratégias, que já foram expostas em outros momentos da pesquisa. Longe de resultarem em alguma “metodologia”, elas guardam um matiz fortemente descritivo, buscando apreender traços e recorrências que permitam acenar para aquilo que, na esteira de Bruce Albert, chamei de “crítica xamânica à economia política da imagem” (BRASIL, 2016). Em determinado momento da pesquisa, sublinhamos como, frequentemente, componentes do *antecampo* (o diretor, a equipe, os equipamentos) se expõem em cena. Não raro, aqueles que se situam atrás das câmeras serão demandados a se posicionar no interior da cena filmica, tendo para tal motivações diversas. Quase nunca as razões são puramente estéticas ou formais, ligando-se também a questões extra-filmicas, que o filme tomará produtivamente como suas.

A explicitação do antecampo permite o posicionamento interno do diretor e de sua equipe, expostos à relação com os sujeitos filmados. Ela afeta o regime representativo clássico, no qual ver significa *objetivar* (tornar objeto), pressupondo o ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). A exposição do antecampo revela um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, as agências com as quais se relaciona. Em filmes indígenas, como procurei sugerir, a exposição do antecampo é justa-

mente uma forma de explicitar em ato na cena), a reflexividade e a inventividade dos processos culturais, nos seus trânsitos entre cultura e “cultura”.

Em dois filmes que analisei – *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem Nome* (2009) ou em *Kene Yuxi - As Voltas do Kene* (2010) – os diretores saem do antecampo para se lançarem na cena, em situações nas quais a feita dos filmes está no limite de fracassar: no primeiro, por conta da não realização do próprio ritual ao qual se dedica, a festa de nomeação das mulheres; no segundo, por causa de conflitos no momento da entrada da equipe em uma das comunidades huni kuin, como também pelo caráter “esquivo”, inconstante, dos conhecimentos das mulheres diante da tentativa de catalogação dos motivos do kene (grafismos que compõem a tecelagem, a cestaria e as pinturas corporais) (Figura 5). Como se, na reiterada iminência de seu fracasso, os filmes precisassem abrir e negociar seus processos de criação e de autoria, em um coletivo que, como se nota, não se deixa totalizar.

Figura 5: catalogação e esquiva em *Kene Yuxi*.



Fonte: frame do filme.

No âmbito de certos filmes-rituais, a presença dos pajés – aqueles que conhecem a fundo os protocolos e os repertórios manejados – os torna também espécie de co-diretores. Na série de filmes dos Tikmũ’ũn (conhecidos como Maxakali) em torno do ritual de iniciação das crianças pelo povo-espírito da lagarta – *Tatakox* (2007) – os pajés conduzem o ritual que

se faz junto ao filme que, no mesmo gesto, eles ajudam a dirigir⁵. Cuidam cuidadosamente dos protocolos rituais, manifestando, ao mesmo tempo, a consciência acerca da feitura e do endereçamento das imagens (Figuras 6 e 7). Além de co-diretores dos filmes, eles são diplomatas de uma cosmopolítica ampla (que envolve povos-espíritos, pessoas maxakali, mulheres e crianças e não indígenas) que o filme acompanha e na qual também toma parte.

Figuras 6 e 7: dirigir o filme-ritual, em *Tatakox Vila Nova* (2009).



Fonte: frame do filme.

A partir de interesses de pesquisa compartilhados com Bernard Belisário, nos atentamos ainda à incidência do extracampo (ou foradecampo) em filmes indígenas, em suas variadas e variáveis formas. A agência do extracampo pode, permanecendo invisível, incidir indicialmente nos corpos visíveis em cena (tal como em *Curadores da terra-floresta*, 2013, de Morzaniel Yanomami); ou precipitar-se, ganhando visibilidade nos corpos no interior do enquadramento. Penso novamente na série de filmes *Tatakox* (2007), nos quais, sob a mediação dos pajés, os povos-espíritos que adentram a cena participam também da coletividade que cria o filme (Figuras 8 e 9). Por meio dos cantos, essa coletividade é transitiva, produzindo-se no constante trânsito entre agências e perspectivas: ali, cada sujeito são povos e cada povo, “corpo feito de muitos” (TUGNY, 2014, p. 174).

Figuras 8 e 9: corpo feito de muitos.

Fonte: filme *Tatakox Vila Nova* (2009).

O extracampo pode se insinuar ainda por meio de um jogo entre figura e fundo, como no filme *Shuku Shukurwe: a vida é para sempre* (2012), de Agostinho Ika Muru. Formado por espécies de *tableau vivants*, o filme traz encenações de narrativas de origem das plantas medicinais em quadros autônomos, organizados de modo centrípeto: presentes em cena, de modo latente, componentes do extracampo dão-se a ver em uma sutil oscilação no interior da imagem (e na percepção do espectador) (Figura 10). Os quadros fixos, em longa duração, de *Shuku Shukurwe* nos permitem acompanhar transformações, mínimas que sejam, que se produzem em um fundo estático: “o movimento de um inseto, a modulação de uma voz, a variação de luz, uma figura que aparece levemente na penumbra noturna, um corpo que, misturado à folhagem, se move e se dá a ver; a fusão entre um rosto pintado e uma planta” (BELISÁRIO; BRASIL, 2016, p. 617).

Figura 10: figura e fundo em *Shuku Shukurwe*.

Fonte: frame do filme.

De um modo ou de outro, o jogo entre campo e extracampo mobiliza uma espécie de pedagogia do olhar, nos exigindo aprender a ver no interior de cosmovisões (cartografias do sensível e do pensável, modos de relacionar o visível e o invisível) diferentes da nossa. O filme é, ele próprio, o lugar desse aprendizado. Dar a ver – tornar visível – será, portanto, resultado de operações filmicas e, ao mesmo tempo, do aprendizado que elas conduzem acerca de uma *pragmática do olhar* no interior de certas cosmovisões: ver pode significar aqui apreender, por meio do enquadramento e de suas bordas, acerca da constituição de coletividades não totalizáveis das quais as próprias imagens participam. Coletividades que, como já ressaltamos, se constituem por sua relação com o fora, o que se expressa na passagem entre extracampo e campo filmico: fenomenologicamente vizinho à aldeia, abrigando mundos arriscados, habitados por animais-espíritos, por agências humanas e não humanas da floresta, o extracampo é permeável ao campo visível, o que produz, no interior do filme, a passagem entre mundos contíguos (a aldeia e a floresta; a aldeia e a cidade), mas ontologicamente díspares, descontínuos, talvez incomensuráveis.

A maneira como os filmes indígenas fazem variar as relações e passagens entre esses domínios descontínuos retorna ao campo teórico do cinema como problema: como pensar o fora-de-campo não apenas como efeito narrativo, mas como condição de existência do próprio gesto de filmar, de habitar o espaço heterogêneo da cena, constituída por uma potente e ativa porção invisível? (BELISÁRIO; BRASIL, 2016, p. 624).

Poderíamos nos atentar, por fim, para os modos como etapas da construção e da exibição do filme são antecipadas na própria filmagem. Refiro-me especificamente às atividades de montagem e de exibição/projeção das imagens. A primeira ganhará tantas vezes o aspecto de uma busca e, em alguns filmes (penso novamente em *Mulheres xavante sem nome*), ela será registrada em cena para compor a narrativa. Na medida em que é filmado, trazido para o interior da cena, o processo de montagem se expõe como trabalho reflexivo, em uma criação compartilhada, não livre de controvérsias, abrigando diferenças geracionais, culturais, linguísticas etc. (Figura 11).

Figura II: a busca em *Pi'õnhitsi*.



Fonte: frame do filme.

Quanto à exibição das imagens, não são poucos os filmes que mostram cenas de projeção das imagens, em provisórias comunidades de cinema, tal como vimos no curta de Vincent Carelli e Rita Carelli. Trata-se de ver juntos as imagens, em uma experiência sensível de elaboração e reapropriação dos arquivos que os filmes expõem em sua tessitura mesma.

É variável o modo como essas exibições compõem a *mise-en-scène*: por vezes, vemos a reação e elaboração das imagens que chegam por meio de olhares, entreolhares e comentários. Outras vezes, as imagens movem reencenações, performances e contra narrativas da experiência histórica, estas também postas em cena de modo a intervir em uma realidade presente e futura (como em *Pirinop – Meu primeiro contato* (2007), de Karané Ikpeng e Mari Corrêa, ou em *De volta à terra boa* (2008), de Mari Corrêa e Vincent Carelli). Em muitos casos, essas exibições agem performativamente na vida cotidiana e no ritual de um grupo (como, desde o início, em *Festa da moça* (1987), de Vincent Carelli, e *A arca dos Zoé* (1993), de Carelli e Gallois, ou, mais recentemente, em *Yaõkwa – Imagem e memória*).

Em suas variáveis formas, a exibição das imagens coloca a comunidade diante de seu próprio aparecer em uma cena cindida: ela vê as ima-

gens e observa também seu processo de “tornar-se imagem” (ou seja, o processo de defasar-se de si mesma, em constante transformação e elaboração) (Figuras 12 e 13).

Figuras 12 e 13: tornar-se imagem em *Yaõkwa – Imagem e memória*.



Fonte: frames do filme.

Que essa cena cindida seja abrigada pelo filme permite que, ao assisti-lo, a comunidade concretamente *se veja vendo*, algo que se compartilha também com espectadores de fora da aldeia. Por meio destes e de outros procedimentos, os filmes trazem para o momento da filmagem atividades que seriam posteriores, tornando os processos de criação experiências compartilhadas, abertas à participação de sujeitos e agências que não se restringem ao diretor ou à equipe.

5. CINEMA CONTRA PROPRIEDADE

Alcanço, neste ponto, uma hipótese que gostaria de apenas enunciar para que possa ser desdobrada analiticamente em outros trabalhos: mais do que uma questão extra filmica ou tangencial, a *autoria* nos aparece como questão de fundo que não para de ser recolocada, filme a filme. Ainda que não venha nomeada enquanto tal (de fato, raramente o será), a autoria – como processo de individuação em autor e obra – será lançada em situações coletivas de negociação e criação (envolvendo o grupo de realizadores, os aliados não indígenas, os anciãos, os pajés, as mulheres, as crianças, os espíritos), que acabam por constituir, por dentro, a forma e a narrativa do filme. Este texto é assim uma resposta – novamente, parcial e provisória – a uma meta-questão: aquela da liminaridade entre dois (ou vários) regimes de conhecimento.

Por isso, os filmes indígenas portam explícita ou tacitamente forte vocação para a reflexividade cultural, demandando pensar e elaborar coletivamente não apenas uma “obra”, mas as condições e os protocolos das relações interétnicas e interespecíficas implicadas¹. É imprescindível que, herdeiro de uma tradição construída sob o domínio da propriedade, o cinema indígena se faça também contra esse domínio. Se a propriedade (material e intelectual) precisa ocultar as negociações em torno dos espaços territoriais e simbólicos (negligenciando o fato de que esses espaços sejam povoados por coletivos e constituídos por processos de troca e compartilhamento); se ela precisa esvaziar os lugares das relações que o constituem, em suas variadas estratégias, os filmes expõem o que se quer apagar. Nesse sentido, contribuem para uma crítica imanente à economia política das imagens.

NOTAS

¹ Este texto faz parte de uma elaboração em processo que foi discutida em três oportunidades: em uma participação na disciplina *Coletivos, processos e formas cinematográficas*, ministrada por Anita Leandro (UFRJ), César Guimarães (UFMG) e Pedro Aspahan (UFMG); em uma apresentação junto ao Grupo de Pesquisa Poéticas Ameríndias (UFSB), e junto ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXX Encontro Anual da Compós, entre 27 a 30 de julho de 2021. Agradeço a todos que participaram desses encontros com questões que, muitas delas, contribuíram para alterações substantivas no trabalho.

O texto deriva de pesquisas financiadas pelo CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa, Chamada 06/2019; e Edital Universal 28/2018). Agradeço ainda aos integrantes do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM/UFMG e CNPq), onde essas reflexões são, em grande medida, gestadas. Devo muito das discussões aqui desenvolvidas aos encontros da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, especialmente, às formulações de mestras e mestres das comunidades indígenas, afro-brasileiras e populares que participam como professores neste programa.

² CESAR, Amaranta. *Sobreviver com as imagens: cinema, resistência e retomadas*. Palestra realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, em 23 de março de 2015.

³ Refiro-me aqui ao conceito em VIVEIROS DE CASTRO (2004).

⁴ Els Lagrou (2010) faz uma discussão afim a essa, mas no domínio da arte indígena. Segundo a autora, a arte indígena é elaborada em meio a um aparente paradoxo:

os povos que a produzem não partilham da noção ocidental de arte. Lagrou chama atenção para a inexistência, nos contextos de produção da arte indígena, da figura do artista enquanto indivíduo criador compromissado com a invenção do novo, em detrimento à continuidade de uma tradição. “Ideologicamente a figura do artista se projeta como inventor do seu próprio estilo, como inovador incessante, ao modo de um Picasso, emblema do Modernismo na arte. A fonte de inspiração e legitimação se encontra no gênio do artista, que é visto como agente principal no processo de relações e interações que envolvem a produção de sua obra, produzida com o único fim de ser uma obra de arte” (p. 3).

⁵ Trata-se, por ora, dos filmes *Tatakox* (2007), de Isael Maxakali; *Tatakox Vila Nova* (2009), de Gui Gui Maxakali e comunidade Aldeia Nova do Pradinho, e *Kakxop pit hãmkoxuk xop te yümügãhã* (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, 2015), de Isael Maxakali.

⁶ Lembro aqui da questão crucial formulada por José Jorge de Carvalho no âmbito do Encontro de Saberes, programa que ele inaugura junto ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCTI/UnB) de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa: trata-se da exigência de se elaborar protocolos para diálogos interepistêmicos em distintas áreas de saber: “Essa não é uma questão simples, porque não se almeja um protocolo geral ou universalizante, mas o desenvolvimento de protocolos específicos de diálogo para cada área, com maior ou menor dificuldade de realização” (CARVALHO, 2018, p. 94).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos Estudos* CEBRAP, São Paulo, v. 3, 2016.

BRASIL, André; BELISARIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Revista Sociologia e Antropologia*, v.6, Rio de Janeiro, 2016.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. ‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: Carneiro da Cunha, M. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARVALHO, José Jorge. Encontro de Saberes e contas epistêmicas: um movimento de descolonização do mundo acadêmico brasileiro. In: Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel. *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

CURY, José Guilherme. *Comunidade das imagens: notas sobre a política do cinema ye'kwana*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, 2019.

FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. In: *Mana: estudos de Antropologia Social*, v.14, n.2, Rio de Janeiro, 2008.

GALLOIS, Dominique. Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n.1., 2012.

GARCIA, Uirá. Sobre o poder da criação: parentesco e outras relações Awá-Guajá. *Mana: estudos de Antropologia Social*, v.21, n.1, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

KELLY, J.A. e MATOS, M. A. Políticas da consideração: ação e influência nas terras baixas da América do Sul. *Mana: estudos de Antropologia Social*, v.25, n.2,, Rio de Janeiro, 2019.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *Revista Proa*, n° 2, v. 1, Campinas, 2010.

MOGRADO, Paula; MARIN, Nadja. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In: Barbosa, Andrea et al. (orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Fapesp/Terceiro Nome, 2016.

STOLZE LIMA, Tânia. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Unesp/ ISA/ Rio de Janeiro: NuTI, 2005, p. 95.

TUGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ün. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2004.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A ARCA DOS Z'OE. Dominique Gallois e Vincent Carelli, 1993, 21 min.

DE VOLTA À TERRA BOA. Mari Corrêa e Vincent Carelli. Fotografia: Komoi Panará, Paturi Panará, 2008, 21 min.

A FESTA DA MOÇA. Vincent Carelli, 1987, 18 min.

HUNI MEKA – OS CANTOS DO CIPÓ. Tadeu Siã Kaxinawá, Josias Maná Kaxinawá, 2006, 25 min.

KAKXOP PIT HÂMKOXUK XOP TE YŨMÛGÁHÁ. Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, Isael Maxakali, 2015, cor, 40 min.

KENE YUXI - AS VOLTAS DO KENE. Zezinho Yube, 2010, 47 min.

PI'ŌNHITSI, MULHERES XAVANTE SEM NOME. Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres, 2009, 53 min.

PIRINOP: MEU PRIMEIRO CONTATO. Karané Ikpeng e Mari Corrêa, 2007, 83 min.

SHUKU SHUKUWE: A VIDA É PARA SEMPRE. Agostinho Ika Muru, 2012, 42 min.

TATAKOX. Isael Maxakali, Aldeia Verde, 2007, 23 min.

TATAKOX VILA NOVA. Gui Gui Maxakali e comunidade Aldeia Nova do Pradinho, 2009, cor, 22 min.

YAÔKWA – IMAGEM E MEMÓRIA. Rita Carelli e Vincent Carelli, 2020, 20 min.

CINEMA COM O BAIRRO: MODOS DE PESQUISAR E INTERVIR

DEISIMER GORCZEVSKI

1. CORPO | TELA E AS IMAGENS QUE ATUALIZAM MARCAS E MEMÓRIAS¹



Figura 1 – Corpo | Tela, Cidade | Atitude. Imagem de Arquivo.

Inicia a sessão do Cine Ser Ver Luz com o tema Direito à Cidade, na praça da Estiva, bairro Serviluz, em Fortaleza.

Um senhor levanta e começa a falar e fazer gestos com as mãos, entrando, da esquerda para a direita, no campo da imagem projetada na tela. Permanece por alguns segundos no centro reluzente. Sobre o corpo do homem incide a luz do projetor, que lança imagens do filme *A posse da nova Estiva* (2012), realizado pela Nigéria Filmes. É seu corpo que se coloca como lugar da projeção, fundindo-se a ela, criando um espaço cênico, uma duração por si intensa (Figura 1).

No corpo|tela, as imagens projetadas do filme evidenciam a ação violenta da máquina, um trator a derrubar as casas, destruindo o convívio, (re)movendo o espaço antes habitado, imagens que atualizam marcas e memórias de espaços-tempos existenciais. Parece que nada evade ao corpo – este mapa sensível, físico, cognitivo, afetivo, de tantas outras intensidades onde habitam nossas marcas e memórias e o que fazemos delas. Desse modo, também o corpo, como produtor de sentidos, incide na análise das narrativas sobre os modos de habitar o bairro e as experiências com a violência em suas multidimensionalidades (GORCZEVSKI, 2007).

Em se tratando das marcas, é preciso levar em consideração a potencialidade presente no acontecimento (DELEUZE; GUATTARI, 1995), que faz voltar e reverberar sentidos produzidos, numa zona mista entre passado e presente. Isso acontece “(...) quando atraí e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (...). Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença” (ROLNIK, 1993, p. 242).

Investigar o sentido de algo é, de certo modo, analisar o seu acontecimento, tendo em consideração que o sentido não existe fora da proposição que o explicita. As marcas produzidas no processo de remoção, na região da Estiva, no Serviluz, são aqui consideradas como frutos de acontecimentos, na acepção que a esquizoanálise oferece ao termo. Ou seja, nos apresenta uma dualidade e sua indissociabilidade – um agenciamento. Ele aponta, ao mesmo tempo, para as proposições (sem as quais não seria passível de expressão) e para os corpos, nas suas efetuações espaço-temporais (ROLNIK, 1993; OLIVEIRA, 1997).

Ao longo de gerações, as ameaças de remoção acompanham o cotidiano de inúmeras famílias no Serviluz. Nos estudos de Nogueira (2006; 2015), morador e historiador, as ações de resistência às políticas de remoção misturam-se ao próprio processo de surgimento do bairro, decorrente da remoção de moradores da Praia Mansa, em 1977, após investidas governamentais e empresariais para a construção do Cais do Porto. No entanto, neste estudo, as marcas não devem ser vistas como definitivas e definidoras dos modos de viver dos moradores.

As marcas são tomadas como estoques de acontecimentos, uma vez que elas ficam num estado de pulsação ou de vibração que pode ser reativado. Quando são reativadas é como se repusessem o acontecimento, mas o que se reativa é a marca do acontecimento e não o próprio acontecimento. Logo, a marca pode ser considerada como estados inéditos que produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos fazendo (OLIVEIRA, 1997, p. 93).

Adentrar os acontecimentos de um espaço-tempo outro – conhecido por legendas múltiplas em um regime de mercado e especulação imobiliária – sugere, sem dúvida, um exercício atento. Fazer esse caminho sem se guiar pela linha do tempo, mas, ao contrário, extrair do espaço-tempo as linhas que tecem acontecimentos tem sido um dos desafios encarados pela pesquisa Cinema In(ter)venção: Cine Ser Ver Luz, vinculada ao Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas – LAMUR|CNPq, no Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Ceará, no nordeste do Brasil.

2. CARTOGRAFIA COMO ATITUDE DE PESQUISAR E INTERVIR COM

Pesquisar as associações entre arte e cidade e, mais especificamente, entre cinema e bairro, emerge como um desdobramento das intervenções urbanas e audiovisuais iniciadas em pesquisas anteriores². Tais pesquisas envolviam as áreas das artes em interface com a comunicação, a psicologia social, a arquitetura e o urbanismo, entre outras, onde ampliamos as vizinhanças com diferentes processos de criação, nos aproximando de coletivos e associações de moradores, em especial, do Coletivo AudioVisual do Titanzinho e da Associação de Moradores, no bairro Serviluz, em Fortaleza.

Como seria pensar o cinema e a cidade desde os vizinhos mais próximos, desde os afetos? As aproximações entre moradores de bairros que vivem na pele as ações violentas de remoções, associadas aos interesses em-

presariais para fins de exploração turística e comercial, nos fazem lembrar da força da vizinhança e, com ela, a persistência do caminhante. É o que Mia Couto (2011) apresenta como o “homem visitante”, para quem visitar é um gesto de cuidado, uma disposição aos encontros e aos desencontros, aos dissensos e à produção de laços, tão vitais na sociedade atual.

Conviver e habitar o território são alguns dos modos de inventar mapas com os trajetos e devires. Os mapas não devem ser compreendidos só em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos espaciais, geográficos. Existem também mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que ocupa o espaço, ao que implica o percurso (DELEUZE, 1992). E, assim, na própria constituição do mapa, são delineadas as feições do território.

É nessa mesma direção que a Cartografia emerge como uma atitude ao mapear intensidades percebidas nos encontros com os moradores, em seus fazeres e saberes artísticos e comunitários, justo por lidarem com questões como a indiferença e o descaso relegados aos espaços públicos em nossa cidade. Questões que ardem em nós, pensando nas palavras de Mia Couto (2011) quando traz o *Incendiador de caminhos*, que cartografa, desenhando na paisagem a marca de sua presença. Escreve com fogo a narrativa que é seu trajeto e, assim, sobrevivemos como “(...) eternos errantes, caçadores de acasos, visitantes de lugares que estavam por nascer” (COUTO, 2011, p. 71).

Neste estudo, retomamos a proposição de uma cartografia audiovisual entendida como critério de experimentação, um plano de análise e uma ética na pesquisa (GORCZEVSKI; SANTOS, 2015). Um exercício de operar processos, o que Deleuze (1992, p. 48) propõe como “marcar caminhos e movimentos”, analisando “as linhas, os espaços, os devires” que compõem uma pessoa, um coletivo, acontecimento. Nessa abordagem, a noção de devir não corresponde ao resultado de uma transformação, de uma passagem de um estado a outro, ou mesmo de uma forma ou de um termo a outro. Devir é o próprio processo, um meio, uma zona de vizinhança onde os termos implicados numa conexão são envolvidos pela própria relação que os conecta (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

A cartografia, chamada “por nomes diversos – esquizoanálise, micropolítica, pragmática, diagramatismo, rizomática” (DELEUZE, 1998, p.

146), tem como ênfase a dimensão processual da subjetividade, bem como o estudo de seu processo de criação e produção. Dos estudos da subjetividade, Gorczevski e Soares (2015) trazem leituras da Socioanálise e da Análise Institucional, surgidas na França, nos anos 1970, esta última vista como uma operação cujo efeito é a abertura de frestas de acesso ao invisível e indizível plano dos afetos, da escuta, do sensível, das intensidades, dos acontecimentos. Na releitura crítica desses estudos, a partir da década de 1980, surge a Esquizoanálise, criada por Gilles Deleuze e Félix Guattari. O entendimento da Esquizoanálise, em se tratando da amplitude na composição do plano político e social, é reafirmado nas palavras Foucault, citadas por Deleuze (1992, p. 188):

(...) os processos de subjetivação não têm nada a ver com a ‘vida privada’, mas designam a operação pela qual indivíduos ou comunidades se constituem como sujeitos, à margem dos saberes constituídos e dos poderes estabelecidos, podendo dar lugar a novos saberes e poderes.

Nessa perspectiva, a proposição da cartografia como atitude, operando aproximações com a Pesquisa-Intervenção (PASSOS; BARROS, 2009; PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009; 2014), instiga modos de fazer[saber coletivo e transdisciplinar, mantendo o cuidado de não criar equivalência entre coletivo e conjunto ou somatório de pessoas e, muito menos, que se opõe a uma dimensão individual³. Como afirma Guattari (1992, p. 20), o coletivo deve ser entendido “no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos circunscritos”. O uso deste conceito “implica também a entrada de diversas coleções de objetos técnicos, de fluxos materiais e energéticos, de entidades incorporais, de idealidades estéticas, etc.” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 319), convidando à ação de pesquisar com o bairro, suas ruas, praças e praias, com os moradores, com as associações, com o Coletivo AudioVisual do Titanzinho.

Nos encontros com os participantes do Coletivo e da Associação, criamos modos de pesquisar e intervir impulsionados por “convites aos afetos” (GORCZEWSKI, 2015), realizando caminhadas, oficinas, performances, intervenções urbanas e audiovisuais com as ruas, becos, praças, praias

e o Farol do Mucuripe. Nossa perspectiva investe em tatear e ampliar as escutas de como os moradores vivem|convivem com o bairro, considerando a indiferença e o descaso do poder público, as constantes ameaças das políticas de remoção, além da intensificação da especulação imobiliária na cidade de Fortaleza.

Ao afirmar o ato de pesquisar e intervir como um exercício político de produção de conhecimento-subjetividade, novas linhas de pensamento são configuradas na perspectiva da invenção de modos de fazer|saber que contemplem as processualidades das experimentações que enlaçam cinema com o bairro e vice-versa.

A implicação do pesquisador articula a pesquisa e a intervenção em análise permanente da conduta e posição que ocupa, o que busca ocupar e o que lhe é designado – gênese social e teórica são indissociáveis. Uma implicação que afirma a inexistência de polos estáveis sujeito-objeto, ao operar com a pesquisa que se faz num espaço do meio, desestabilizando tais polos e respondendo por sua transformação.

Ao abdicarmos de um centro, resta a nós, cartógrafa(o)s, o exercício de certa lateralidade. Ao modo caranguejo, precisamos conquistar a habilidade de caminhar e olhar para os lados, e não somente “sobrevoar” ou “mergulhar” (imagens que correspondem a modos hegemônicos de investigação, que costumam exigir distância e profundidade diante dos seus objetos de pesquisa). (COSTA, 2020, p. 19)

A seguir, um exercício de ziguezaguear com imagens em processos de criação das sessões do cineclube (Figuras 2 a 11) e, posteriormente, apontamentos que envolvem aproximações entre cinema e bairro e as intervenções audiovisuais, com ênfase nas temáticas do Direito à Cidade e à Moradia, em processos de criação singulares e coletivos.

3. CINE SER VER LUZ COM O BAIRRO



Figura 2 – Sessão Direito à Cidade, na Praça da Estiva, 2015. Imagem de Arquivo.



Figura 3 – Sessão com a rua Pontamar, em frente à Praia do Vizinho. 2015. Imagem de Arquivo.



Figura 4 – Sessão Afeto e Amizade com a rua Titan. 2016. Imagem de Arquivo.



Figura 5 – Sessão Nosso Direito de Morar com moradores da rua Titan. 2019. Imagem de Arquivo.



Figura 6 – Montagem dos equipamentos do cineclubes com o Farol. 2016. Imagem de Arquivo.



Figura 7 – Zine | Convite da VI Mostra AudioVisual do Titanzinho. 2017. Imagem de Arquivo.



Figura 8 – Sessão Diversidade e Democracia com o Farol do Mucuripe. 2016. Imagem de Arquivo.



Figura 9 – Conversações com a praia do Vizinho. 2018. Imagem de Arquivo.



Figura 10 – V Mostra AudioVisual do Titanzinho com a Pracinha São Francisco. 2016. Imagem de Arquivo.



Figura 11 – Oficina com Aline e Spote e moradores da rua Titan. 2019. Imagem de Arquivo.

4. COMO SERIA PENSAR O CINEMA E A CIDADE DESDE OS BAIRROS?⁴

Iniciamos a escrita deste estudo com a imagem e a descrição da cena de um homem e sua atitude, diante da tela do Cine Ser Ver Luz, durante a *Sessão Direito à Cidade*, realizada na Praça da Estiva, no Serviluz, no momento da exibição do filme *A posse da nova Estiva*. A escolha desta cena e, em especial, o momento da exibição deste filme remetem às ações das políticas de remoção vividas no bairro, desde a sua formação. Na composição da sessão, a curadoria, constituída por moradores e colaboradores do Cine, considerou a narrativa apresentada no filme e a relação com a escolha do local da sessão.

Se o meio perturba o sistema, como escreve Maturana (1999), nas imagens visualizam-se perturbações produtoras de conhecimento|subjetividade. A ação de “fazer emergir” o sentido, a partir de uma rede de relações das quais participam o corpo, a linguagem, a história social, enfim, o que Varela (2003) sintetiza como corporeidade, faz lembrar por um lado a acepção que os biólogos chilenos oferecem ao termo autopoiese (MATURANA; VARELA, 1990, 1997), bem como o conceito de cognição situada, apresentado por Varela (2003). Para este autor, o conhecimento|subjetividade é resultante do sentido dado a algo que emerge da capacidade de compreensão. A ação de dar sentido pode ser entendida como “enatur”. Na releitura de Kastrup (2012, p. 85), “o corpo em ação conhece e o conhecimento faz corpo, num movimento circular e criador”. Se o dar sentido está necessariamente arraigado à nossa corporeidade biológica, ele é vivido e experimentado em um domínio de ação consensual e de história cultural.

Pensando em quem nunca esteve no Serviluz, ou quem só o conhece de ouvir falar (talvez a partir das mídias), e mesmo em quem começa a conhecer o bairro com esta escrita, as imagens e sinopse do filme *A posse da nova Estiva* reforçam alguns aspectos que foram observados e cartografados no decorrer das pesquisas e das intervenções realizadas com o bairro. Primeiramente, retomam-se as marcas ativadas no processo de formação do Serviluz, no ponto de vista dos que foram realocados sem serem ao menos escutados em seus desejos e demandas. Nas palavras de Nogueira (2006, p. 11), “o nômade transforma o lugar que habita. Assim, à medida que chegavam, os habitantes configuravam o Serviluz”. Seguindo esse rastro, emer-

gem apontamentos que consideram as políticas de remoções e os modos de reterritorializar a vida e|com o bairro.

Na cidade de Fortaleza, quase metade de seus dois milhões e seiscentos mil habitantes vivem em assentamentos que apresentam o mais variado grau de precariedade de moradia (UNIFOR, 2019). Que bairro é esse que vive, cotidianamente, com a incerteza da remoção de suas casas, em território considerado Zona Especial de Interesse Social (ZEIS)?

Pensando em provocar mais perguntas que respostas, convido o leitor, a seguir, a conhecer o modo como a Associação de Moradores do Titanzinho apresenta a situação do bairro e sua relação com a cidade:

A Associação é das lutas, e o Serviluz é ZEIS!

Morar no Bairro Serviluz é viver duas cidades diferentes dentro de Fortaleza. Com mais de 50 anos de existência, o Serviluz é um dos locais que vive o maior descaso do poder público dentro da Regional II. O bairro possui em torno de 25 mil habitantes que nasceram e vivem em meio a uma infraestrutura urbana precária. No Serviluz, falta o básico para se morar dignamente, desde o saneamento básico até a ausência de áreas de lazer. Desigualdades que são vistas há menos de dois quilômetros do percurso que separa o Serviluz de bairros mais privilegiados na nossa cidade. Nosso bairro fica entre a Beira-mar e a Praia do Futuro, ou seja, entre lugares com melhor estrutura e onde o poder público se faz mais presente. Uma cidade tão desigual, onde leis são descumpridas pelos poderosos e o povo das favelas é quem paga por isso.

Em 2009, foi aprovado o Plano Diretor Participativo de Fortaleza (PDPFor), e neste Plano temos as Zonas Especiais de Interesse Social – ZEIS, consideradas como porções do território destinadas, prioritariamente, à recuperação urbanística, à regularização fundiária e à produção de Habitações de Interesse Social – HIS ou do Mercado Popular – HMP, incluindo a recuperação de imóveis degradados, a provisão de equipamentos sociais e culturais, espaços públicos, serviço e comércio de caráter local. (...)

O Serviluz, assim como mais 45 ocupações em Fortaleza, é uma ZEIS, pois assim foi estabelecido no plano diretor de nossa cidade, em 2009. Depois de quase dez anos, a Prefeitura de Fortaleza vem descumprindo a lei. Estamos lutando para que os nossos direitos sejam cumpridos e, no ano de 2018, a ZEIS Serviluz começou a sair do

papel. Por isso, terá prioridade no orçamento público para o desenvolvimento de uma cidade igual e justa para quem mora nela. Considerando toda a nossa história, que envolve também os nossos laços afetivos com as pessoas e com o lugar, o SERVILUZ É ZEIS. Vamos fazer valer nosso direito!” (ASSOCIAÇÃO DE MORADORES DO TITANZINHO, 2019, p. 27-28).

O bairro Serviluz, bem como a região do Cais do Porto (que compreende uma parte desse território, na região da Estiva e do Titanzinho), são ZEIS e, portanto, deveriam ser prioridade para investimento público em urbanização e melhorias, o que não vem acontecendo⁵. A falta de investimento é preocupante e mostra-se presente, por exemplo, no descaso, por parte do poder público, com o Farol do Mucuripe⁶.

O movimento dos moradores tem sido vital no enfrentamento às ações da Prefeitura, desde o início da demarcação das casas na Rua Titan, nas proximidades do Farol do Mucuripe, bem como a pressão junto às famílias, no sentido de aceitarem as condições impostas para as remoções. A Associação de Moradores do Titanzinho organizou assembleias, em diferentes regiões do bairro, entre 2018 e 2019, com especialistas ligados à Frente Popular de Moradia e ao Laboratório de Estudos da Habitação (LEHAB-UFC)⁷. Essas assembleias debatiam os projetos da Prefeitura e de empresários e, principalmente, incentivavam a criação de um Plano Popular para o bairro. Nas palavras de Lefebvre (2001, p. 134):

O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à *apropriação* (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade.

Entre fevereiro e março de 2019, foi criada a Comissão Titan com intensa participação de moradores da rua Titan, em aliança com a Associação de Moradores do Titanzinho. Com o objetivo de fortalecer a luta pelo direito à moradia, os moradores seguem realizando intervenções e reivindicando melhorias no processo de urbanização do bairro, exigindo da Prefeitura ações que façam cumprir o Plano Diretor da cidade. Como ressalta Nogueira (2015, p. 146):

Em meio ao progresso voraz, o Serviluz tornou-se também um lugar de resistência popular. Em boa medida, o passar do tempo não apagou antigas formas de relação com o mundo natural. Alguns modos de organização social e laços de solidariedade e afeição têm atravessado gerações.

5. QUE CINEMA É ESSE QUE INVENTA E É INVENTADO COM AS RUAS, AS PRAÇAS E PRAIAS?

Com o desejo de criar espaços de encontro e convivência entre os moradores e promover a partilha de suas criações audiovisuais, os participantes da pesquisa In(ter)venções, em aliança com a Associação criaram a *Mostra AudioVisual do Titanzinho*, em 2011. O evento reúne filmes feitos com o bairro, selecionados por uma curadoria formada por moradores e colaboradores de outros bairros. A Mostra segue acontecendo, anualmente, e, desde 2013, no formato itinerante, ocupando ruas, esquinas, praças e o Farol do Mucuripe, com duração de três a quatro dias, no mês de dezembro. Além de mobilizar a circulação das produções audiovisuais locais, o evento tem uma programação que envolve apresentações de grupos de teatro, música, dança, poesia, entre outras manifestações artísticas, suscitando conversas em torno dos processos de criação e das experimentações artísticas e comunitárias.

As intervenções audiovisuais com as ruas do bairro foram intensificadas, a partir de 2014, com a criação do cineclubes *Cine Ser Ver Luz*⁸. A primeira sessão aconteceu com a exibição do filme *O pessoal da São José*, realizado com as moradoras mais antigas da rua São José – Dona Justa e as vizinhas Rosa e Berê –, trazendo memórias dos tempos difíceis quando precisaram cavar espaços entre as dunas para construir suas casas de taipa. Na rua Titan, mais precisamente no filme *Atrás do Farol tem uma Rua* (2015), também realizado pelo Coletivo e colaboradores⁹, as histórias de vida dos moradores se misturam com o debate em torno do projeto Aldeia na Praia¹⁰, que visa a remoção de famílias ao redor do Farol do Mucuripe. E, não por acaso, o filme foi exibido na *Sessão Afeto e Amizade* (2016), uma das temáticas do Cine a ocupar as ruas do bairro.

O cineclubes propõe sessões de programação temática com produções audiovisuais que raramente circulam nos cinemas de nossas cidades e, principalmente, promovendo a diversidade da linguagem audiovisual¹¹

e considerando que essa produção “menor” (GUATTARI, 1977; 2016) opera como um processo de singularização (GUATTARI, 1992). As escolhas das temáticas das sessões acontecem em encontros do Coletivo com colaboradores. A programação é composta por filmes de curta-metragem selecionados por uma curadoria, formada por participantes do Coletivo, da Associação e colaboradores convidados, que se propõe a aproximar a produção audiovisual cearense, nacional, internacional, garantindo a diversidade de “sotaques”, bem como proporcionar um reencontro com filmes clássicos.

As caminhadas e o convite às sessões do Cine são acompanhados de cortejo com as ruas, praças e praias, onde acontecem o encontro com os moradores e a distribuição de zines de programação com a colagem de cartazes, e o toque de vinhetas no *Carrim das Artes*,¹² uma estrutura móvel e lúdica, criada na pesquisa, funcionando como uma “caixa com surpresas” que desperta curiosidades por onde passa e que nos aproxima dos modos de existência desse território.

Um assunto recorrente nas sessões do Cine e nos filmes realizados em processos colaborativos é a temática do direito à cidade¹³ (LEFEBVRE, 2001) e, mais especificamente, as políticas de remoção, que perseguem os moradores do bairro até os dias atuais. Não é de hoje que as políticas neoliberais apostam em um modelo de progresso que “vai penetrando nas cidades e nas políticas urbanas (...), capturando territórios, expulsando e colonizando espaços e formas de viver” (ROLNIK, 2015, p. 373).

As mobilizações comunitárias por direito à cidade e moradia digna pautam ações do Coletivo AudioVisual desde o seu surgimento, em 2013, inclusive em sessões direcionadas às crianças, a exemplo da *Sessão Peixinho: O bairro | A cidade que temos e que queremos* (2019); essas mobilizações ocorreram, mais intensamente, nas *Mostras AudioVisuais*, como também nas edições *Serviluz do nosso querer*, em 2018, e *Construção de um plano popular coletivo com a comunidade*, em 2019, com filmes feitos com o Serviluz e alguns convidados, vizinhos de outros bairros.

Com o Coletivo, ainda em 2018, produzimos o vídeo *AMOTITAN*, convidando a conhecerem a atuação da Associação de Moradores do Tintanzinho. O vídeo ressalta os combates e conquistas do bairro, entre elas, a regularização da ZEIS Serviluz e a luta pela efetivação da ZEIS Cais do Porto, uma vez que o bairro é constituído por duas ZEIS.

Ao longo de 2019, convivemos com os participantes da Comissão Titan e da Associação de Moradores do Titanzinho realizando ações com os moradores da rua Titan, entre elas, oficinas de confecções de *stencil*, plaquinhas e faixas, com a participação dos artistas Bruno Ribeiro, conhecido como Spote, morador do bairro, e Aline Albuquerque, pesquisadora no LAMUR|CNPq. Além disso, foram realizados dois vídeos de uma série com o nome *Titan não se vende* (2019): o primeiro vídeo, *Titan não se vende – Dudé* (2019), com o morador José Araújo, conhecido como Dudé, e o segundo, *Titan não se vende – Kátia* (2019), com a moradora Kátia Lima, ambos integrantes da Comissão Titan. Os vídeos foram realizados pelo Coletivo com a colaboração de Wesley Farpa, bolsista de Iniciação Científica da pesquisa *Cinema In(ter)venção*, Ray Oliveira, participante do Coletivo AudioVisual do Titanzinho e Deisimer Gorczewski, colaboradora do Coletivo e coordenadora da pesquisa, no LAMUR|CNPq. Também realizamos curadoria de filmes que eram exibidos nos encontros e assembleias de moradores, entre eles o filme *O lugar das perdas* (2018), dirigido por Israel Branco, na sessão do Cine com o tema *Moradia, direito nosso*, que investiga as questões da casa, do espaço e da pertença de moradores que foram deslocados por um projeto de modernização e urbanização ambiental da chamada Vila do Mar, no bairro Pirambu, em Fortaleza.

Entre o cinema e seus espaços de encontro e convivência, o bairro experimenta sua força e (re)inventa a si mesmo, sua memória. “Essa geração local de novas sociabilidades, vividas na emoção, permite soluções locais e globais através do que fazemos todos os dias” (SANTOS, 2006, p. 24).

Nos estudos de Maria Fabíola Gomes¹⁴, moradora do Serviluz, ao pensar em audiovisuais que colaboram para a “criação de uma diferença”, nos fala de um “regime de cumplicidades” com o qual o bairro opera,

(...) como se cada pessoa de cada família fosse a ‘molécula numa rede, uma rede molecular’. Nossas idas e vindas fortalecem e criam constantemente novas formas de estar juntos. Nossa resistência – que para alguns, apesar de toda a luta, ainda é imperceptível – tem sido o que nos mantém unidos apesar das adversidades (GOMES, 2017, p. 24).

Um bairro que tece suas redes tramando com mais força os laços de amizade e vizinhança, ao viver na pele as segregações e incertezas que criam marcas, como estrias profundas, ao mesmo tempo em que se revi-

gora ao inventar memórias alegres, aprendendo a gingar e deslizar com os movimentos das ondas do mar.

Somos um povo com muitos gestos, trejeitos populares, expressões marcantes e brincadeiras (...). Migramos e aprendemos, nos adaptamos e vivemos. Não paramos de produzir memórias, e temos urgência para que as memórias que fazemos hoje nos definam melhor que as marcas que já nos foram impostas por causa da época em que funcionavam meretrícios no entorno do Farol, ou pelo tráfico recente. (...) Podemos pensar que nós, habitantes do Serviluz, selecionamos os aprendizados que seguem com a gente, desmistificando constantemente as características com as quais os noticiários sensacionalistas marcam o povo, e nisto temos autonomia (GOMES, 2017, p. 24-25).

O Cine Ser Ver Luz vem inventando um modo de fazer cinema com o bairro muito próximo ao que entendemos por micropolíticas urbanas, pensando nas práticas que buscam interferir no cotidiano das ruas, becos, praças e praias – territórios geopolíticos e existenciais – e nas concepções institucionalizadas de cinema e audiovisual – com o objetivo de perturbar e provocar desvios de percurso e, desse modo, reinventá-los.

O cinema que se inventa com o bairro opera na dissolução das demarcações geográficas, midiáticas e existenciais, que segregam e reduzem a potência de agir, afirmando a heterogeneidade e a multiplicidade de narrativas audiovisuais como práticas micropolíticas.

O cinema com o bairro pode também ser visto como um livro, inclusive; organizamos o *Cinema que inventa o bairro* (2019), como um híbrido entre livro e catálogo, com diferentes escritas possíveis e imaginárias (Figura 12). Pensando nos dizeres de Raquel Rolnik (1988, p. 18): “É como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam frases”, pois ao ocupar as ruas, praças, praias e o Farol, o cinema inventa novos sentidos com os espaços-tempos de convivência, compondo também novas escritas|escrituras.

Desejamos a todes bons ventos e boas leituras.



Figura 12 – Coletivo e Colaboradores no lançamento do livro *Cinema que Inventa o Bairro* com o Farol do Mucuripe. 2019. Imagem de Arquivo.

Desde março de 2020, diante da impossibilidade de propor sessões do cineclube ou realizar a Mostra AudioVisual, mantendo os cuidados para evitar aglomerações, em função da pandemia de COVID-19, realizamos encontros com os participantes do Coletivo, em formato on-line; além disso, colaboramos com ações que envolvem a atualização do blog do Cine Ser Ver Luz e o canal de vídeos com a proposição de lançamento, ainda em 2021.

Também nos unimos aos participantes da Associação de Moradores e da Comissão Titan na campanha *Revitalização Farol Já*, em defesa do Farol do Mucuripe que pode ser acessada em @associacaotitanzinho @comissao-titan e na @mostratitanzinho.

NOTAS

¹ Nessa escrita revisei e atualizei estudos anteriores que podem ser acessados em Gorcevski (2007; 2015).

² Referimo-nos às pesquisas In(ter)venções AudioVisuais com Jovens em Fortaleza e Porto Alegre (2011-2013), Coletivo AudioVisual do Titanzinho – Cine Ser Ver Luz (2014-2017) e Arte | Espaço Comum | IntenCidades (2014-2016) realizadas no Instituto de Cultura e Arte, na Universidade Federal do Ceará (UFC). Mais informações a

respeito dessas pesquisas podem ser acessadas no site do Laboratório Artes e Micro-políticas Urbanas (LAMUR|CNPq): <https://www.lamur-ufc.com/>

³ Considerando as contribuições de Escóssia (2014), que compreende o coletivo como plano de coengendramento do indivíduo e da sociedade, conexão entre o plano das formas (contornos estáveis) e o plano das forças (dimensão processual) – planos que se conectam, agenciando sentidos e modos de conviver com as diferenças.

⁴ Parte desta discussão também foi abordada no capítulo “Modos de habitar|ocupar o território, colaborações entre universidade e bairro”, escrito por mim e em coautoria com João Miguel Lima, com publicação no prelo na coletânea “Entre territórios e redes: arte, memória e cidades. Interloquções internacionais, copesquisa em contexto glocal”.

⁵ Mais detalhes sobre ZEIS e a situação no Serviluz e Cais do Porto no link: <https://serviluzquepermanece.wixsite.com/especial/direitos>

⁶ O Farol do Mucuripe, construído ao longo de anos por escravos, foi inaugurado em 1847, na Ponta do Mucuripe, região litorânea da cidade. Desativado em 1958, o Farol foi tombado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará em 1983 e, posteriormente, inaugurado com outra funcionalidade, o Museu do Jangadeiro, fechado em 2007 e, desde então, vive o descaso do poder público. A Associação de Moradores do Titanzinho e coletivos que atuam com o bairro vêm ocupando e ativando o Farol com inúmeras ações artísticas e culturais, além da limpeza do entorno. E, mais recentemente, com o apoio da Comissão Titan, foi lançado o manifesto “Restauração do Farol Velho Já”. Mais detalhes em @comissaotitan, @associacaotitanzinho, no Instagram. Algumas das intervenções audiovisuais, entre elas, Luzes do Farol e Farol | OcupAções, podem ser acessadas no site <https://www.lamur-ufc.com>

⁷ Além da atuação dos pesquisadores do LEHAB, enfatizamos as contribuições do Laboratório de Geoprocessamento e Cartografia Social (Labocart), ambos vinculados à UFC.

⁸ Mais detalhes do Cine Ser Ver Luz podem ser acessados no blog <https://cineclubeserverluz.wordpress.com>; no Facebook: <https://pt-br.facebook.com/cineclubeserverluz/>; e no Instagram: @mostratitanzinho e ainda no canal de vídeos https://www.youtube.com/channel/UCA_LiAIH6AxDTG1qAqKrdSg/videos

⁹ Com participação de Carlos Eduardo Pereira Freitas (bolsista de Iniciação Científica) e Deisimer Gorczewski, orientadora e coordenadora da Pesquisa Coletivo Audio-Visual do Titanzinho (2014-2017), no LAMUR|CNPq.

¹⁰ No Projeto Aldeia da Praia, da Prefeitura Municipal de Fortaleza, estava prevista a remoção de várias famílias ao redor do Farol do Mucuripe a fim de reestruturar essa área, mesmo sendo uma ZEIS (BARREIRA, 2014).

¹¹ Inspirado no festival Cine Esquema Novo, que aceita para a seleção trabalhos de qualquer duração ou formato, pensados para diferentes ambientes (cinema, galeria, etc.). Mais detalhes em <http://www.cinesquemanovo.org.br>

¹² Um carrinho que circula nas ruas e praças do bairro com tecnologias/equipamentos que viabilizam a projeção de audiovisuais do Cine Ser Ver Luz. O projeto do carrinho, integrado à pesquisa Artes | Espaço Comum | IntenCidades (2014-2016), coordenada pelo LAMUR | CNPq, foi elaborado em aliança com o projeto de extensão Varal – Laboratório de Iniciativas em Design Social, vinculado ao Canto – Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo da UFC, na fase de encontro entre pesquisas e comunidades, com oficinas de prototipagem junto aos cursos de Arquitetura e Design da UFC e a Associação de Moradores do Titanzinho.

¹³ Em 2015, esse tema foi um dos primeiros a ser escolhido para uma das sessões do Cine, realizada na Rua Pontamar e, posteriormente, na Praça da Estiva, no Serviluz. Mais detalhes no blog do Cine e no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=CX-d5IQ5zbj0&t=2s>

¹⁴ Fomos apresentados ao Serviluz por Maria Fabíola Gomes, estudante do curso de cinema e audiovisual da UFC, sendo a primeira bolsista de Iniciação Científica da pesquisa In(ter)venções, em 2011, criando aproximações entre o coletivo de pesquisa e a Associação de Moradores do Titanzinho e possibilidades de partilhas em uma diversidade de processos de criação singulares e coletivos, parte apresentados nesse estudo.

REFERÊNCIAS

AMOTITAN. Realização Colaborativa: Coletivo Audiovisual do Titanzinho e Deisimer Gorczewski, Brasil. 8min. https://www.youtube.com/channel/UCA_LiAIH6Ax-DTG1qAqKrdSg/videos. Último acesso 22 set. 2021.

A POSSE DA NOVA ESTIVA. Direção: Nigéria Filmes. Brasil, 8min <https://www.youtube.com/watch?v=ZIHhArkbZdw>. Último acesso 19 ago. 2021.

ATRÁS DO FAROL TEM UMA RUA. Realização Colaborativa: Coletivo Audiovisual do Titanzinho com participação de Carlos Eduardo Pereira Freitas e Deisimer Gorczewski. Brasil. 9min. https://www.youtube.com/watch?v=sXSeHb2WR_I Último acesso 28 set. 2021.

ASSOCIAÇÃO DE MORADORES DO TITANZINHO. Associação é das lutas, e o Serviluz é ZEIS! In: GORCZEWSKI, *Deisimer et al. (org.)*. *Cinema que inventa o bairro*. E-book. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2019, p. 27-30. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/45940/1/2019_liv_cinemaqueinventa.pdf>. Acesso em 28 set. 2021.

BARREIRA, Lara. *Análise crítica do projeto Aldeia da Praia e das intervenções propostas para o Serviluz* (Fortaleza-CE), 2014. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/books/003166083b04273463f95>>. Acesso em 25 jun. 2019.

COSTA, Luciano Bedin da. A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa. *Paralelo 31*, ed. 15, dez. 2020. Disponível em:

<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/20997>>. Acesso em 10 ago. 2021.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: Ed. 34, p. 11-37, 1995.

_____. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Traduzido por Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. V. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

ESCÓSSIA, Liliana. *O coletivo como plano de coengendramento do indivíduo e da sociedade*. 9788578222918. 1a. ed. Aracaju: Editora UFS, 2014. v. 1. p. 215.

GOMES, Maria Fabiola. *Audiodivisuais que inventam o bairro: o Serviluz que insiste em fazer a sua história*. 2017. 92 f. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Instituto de Cultura e Arte. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

GORCZEWSKI, Deisimer. *Micropolíticas da juventude e visibilidades transversais*: In(ter)venções audiovisuais na Restinga em Porto Alegre. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Unisinos, São Leopoldo, 2007.

_____; SANTOS, Nair. I. S. Cartografia audiovisual e o vídeo como dispositivo de pesquisa-intervenção. In: GORCZEWSKI, D. (Org.). *Arte que inventa afetos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015, p. 55-70. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>>. Acesso em 28 ago. 2021.

_____; SOARES, Sabrina. K. A. Ilhas que resistem: Titanzinho, em Fortaleza; Arquipélago, em Porto Alegre. In: GORCZEWSKI, D. (Org.). *Arte que inventa afetos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015, p. 187-202. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>>. Acesso em 20 ago. 2021.

_____; GOMES, Maria F.; FERNANDES, Pedro. e ARAÚJO, Sabrina (Orgs.). *Cinema que inventa o bairro*: Cine Ser Ver Luz. 1 ed. Fortaleza, Imprensa Universitária, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/45940> Acesso em 06 set. 2021.

_____; ALBUQUERQUE, Aline M.; DUARTE, Emilia S.; Fortalezas (In)visíveis: Intervenções urbanas e audiovisuais. In: 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão; 3º CIAMI; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste, 2020, João Pessoa. Arte e Transmídiações - Anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste. 2020.

GUATTARI, Félix. *La révolution moléculaire*, Paris, Editions Recherches, 1977.

_____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Un amor de UIQ: Guion para un film que falta*. Buenos Aires: Caja Negra: Cactus. 2016.

_____; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

KASTRUP, Virginia. Enatuar. In. *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Editora Sulina. 2012. p. 83-84.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MATURANA, Humberto. *Ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____.; VARELA, Francisco. J. *El árbol del conocimiento: Las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago de Chile, Editora Universitária, 1990.

_____. *De máquinas e seres vivos: Autopoiese – A organização do vivo*. Porto Alegre: Artmed, 1997.

NOGUEIRA, André Aguiar. *Fogo, vento, terra e mar: Migrações, natureza e cultura popular no bairro Serviluz em Fortaleza (1960-2006)*. 2006. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12965>>. Acesso em 16 set. 2021.

_____. Da pesca ao surfe: natureza, cultura e resistência na praia do Titanzinho em Fortaleza. In: GORCZEWSKI, D. (Org.). *Arte que inventa afetos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015, p. 143-153. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>>. Acesso em 22 ago. 2021.

OLIVEIRA, C. S. *Brasil, além do ressentimento*. Cartografias da Subjetividade no Brasil. São Paulo: PUC-SP, 1997. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (Orgs.). *Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. 1a ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. (Orgs.). *Pistas do método de cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. 1a ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. Pista I: A cartografia como método de pesquisa intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V. ESCÓSSIA, L. (Orgs). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. 1a ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares – a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo. 2015.

_____. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental – Transformações Contemporâneas do Desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: LINS, Daniel (org.). *Cadernos de subjetividade*. V. 1, n. 2, 1993.

_____. *Esferas da insurreição*. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições. 2018.

SANTOS, Milton. Por uma epistemologia existencial. In: LEMOS, Amália Inés G. de; SILVEIRA, María L.; ARROYO, Mónica. (Orgs.) *Questões territoriais na América Latina*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales – CLACSO; São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 19-26.

TITAN NÃO SE VENDE - DUDÉ. Realização Colaborativa: Coletivo Audiovisual do Titanzinho com participação de Deisimer Gorczewski, Wesley Farpa e Ray Oliveira. Brasil. 8min. <https://www.youtube.com/watch?v=I7vPbwmPTo4> Último acesso em: 30 ago. 2021.

TITAN NÃO SE VENDE - KATIA. Realização Colaborativa: Coletivo Audiovisual do Titanzinho com participação de Deisimer Gorczewski, Wesley Farpa e Ray Oliveira. Brasil. 8min. https://www.youtube.com/watch?v=OICHh_8_khA Último acesso em: 30 ago. 2021.

UNIFOR. Diagnóstico socioeconômico, físico-ambiental, urbanístico e fundiário final. Plano Integrado de Regularização Fundiária - PIRF. Fortaleza, 2019. Disponível em: <<https://zonasespeciais.fortaleza.ce.gov.br/zeisp/4#pirfs/>>. Acesso em 1 jun. 2021.

VARELA, Francisco; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana*. Porto Alegre: Artmed. 2003.

O RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO TUTUNHO: A PERFORMANCE E OS TEMPOS DO ARQUIVO

ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR
CRISTIANO BACELAR DE OLIVEIRA
FELIPE MOTA FERREIRA
JOÃO VILNEI DE OLIVEIRA FILHO

1. ANTES DO TEXTO, UM TEXTO

A sua maneira, este texto é muitos textos, mas é, sobretudo, dois textos¹. Apesar dessa característica, e diferente do que fez Julio Cortázar em *O jogo da amarelinha*, o leitor não tem a possibilidade de escolher qual vai ler, uma vez que os textos estão misturados, criando um jogo novo: quatro cabeças pensaram o projeto e oito mãos costuraram o que vem escrito a seguir, sobrepondo tempos de reflexão e modos de escrita, aproximando a variação do tom do texto àquilo que foi produzido no decorrer do processo, tanto pelo arquivador como pelo sistema informático: um conjunto de linhas do tempo de tempos que não existiram de verdade. Mas que agora existem.

2. E O TEMPO SE PERDEU...

Do *iPhone* para o *macbook*... do *macbook* para o HD externo... do HD externo para o novo *macbook*... daí para o *Google Drive*. Duplica daqui, modifica dali; faz *download* e *upload* novamente; atualiza o sistema operacional do *iPhone*, do *macbook*... Os percursos repetem-se, multiplicam-se, ramificam-se, emaranham-se e a diacronia pressuposta e confiada aos metadados dos arquivos já não pôde ser recuperada sem *glitches* e *overlaps*, sem que o *time-lapse* sonhado soluçasse. Aquilo, digo, o retrato em *time-lapse* de Tutuinho, resultante da primeira experiência de montagem, tinha pouco, quase nada – talvez só um rosto mesmo, como configuração, uma rostidade² – a cara de Noah.

2.1 NO TEMPO DE NOAH

O sestro de franzir o senho vai deixando vincos permanentes entre as sobrancelhas e na raiz do nariz. Fotofobia? Miopia? Preocupação? Bolsas de gordura e ptose palpebrais amiúdam os seus olhos grandes e amendoados. *Pari passu*, a ponta do nariz derreia e os sulcos nasogenianos profundam, não por um processo de escavação, mas por uma modelagem cujo *telos*, ao que parece, é enrugar tudo. Estresse? Insônia? Álcool? Hiperchromias multiplicam-se e mosqueiam a pele alva quase imaculada da juventude: na intermitência multicolor dos *megapixels* do vídeo, o surgimento de manchas e sua dispersão como gotas de aquarela sobre superfície úmida. Sol? hormônios? Fumo? Progressivamente contractas, as têmperas tornam-se proeminentes e, em cooperação com as bochechas que engordam a cada *frame*, arredondam a face. O que o intoxica e inflama: comida, xenoestrógenos, radiação? Sucessivos ciclos pilosos marcam o ritmo de crescimento dos cabelos e da barba, e de enalvecimento; as tonsuras intermitentes... A testa cresce e a cabeleira rareia... É o tempo!

O tempo, desenhista, pintor e escultor, sobre a aquela face, *performer*, performa-se a si mesmo. Só através da compressão (corte e tirania!)³ temporal do *time-lapse*, vê-se o processo criativo de Chronos; Pollock, em ação, flagrado, tipo. Eis uma performatividade da técnica.

A linearidade cronológica do *time-lapse* não é absoluta, é intervalar, todavia, a representação do tempo aí é não-ficcional. É um tempo específico à técnica de montagem, comprimido e adensado, posto que equidis-

tantamente elíptico. Daí que o desenho da ação do tempo, no *time-lapse*, se configure como curvas em gráficos matemáticos: não pela totalidade dos pontos da linha, mas pela projeção do percurso deduzida da regularidade do processo/arquivo. E o tempo de Noah é o da regularidade.

*Everyday*⁴ (2001-2020) é regularidade; quase em tudo! Uma foto a cada dia é o constrangimento criativo embreador do filme. Mas tem mais: os olhos sempre abertos não se desviam da objetiva, tampouco a boca se mexe, não há *eye brown flashes*, em resumo, a expressão não se altera; nem se altera a pose; uma luz frontal substitui a iluminação lateral do primeiro quarto do filme e fixa-se até que subam os créditos; o enquadramento em *close-up* frontal e centralizado do retratado varia exclusivamente no distanciamento da figura com relação às margens da imagem, ao que parece, com fins a enquadrar, sem cortes, o cabelo; a variação do posicionamento da câmera do *plongée* ao *contre-plongée* é mínima e melhor verificável por comparação entre o primeiro e o último *frame*; não fosse essa discreta elevação no eixo da câmera e o ralentado *zoom out* no enquadramento, poderia se dizer que a câmera está fixa. E o que nele se move – cenário/paisagem, figurantes, roupas e pelos –, o faz de maneira tão frenética e anaxial que prejudica a persistência retiniana e a ilusão de movimento fica impedida. Rosto e paisagem narram movimentos de diferentes naturezas: um é de ação contínua e progressiva (*work in progress*)⁵, o outro, açodamento. Se o que prepondera é o fluxo contínuo como princípio de fruição, o interator tende a fixar-se na figura e neutralizar o fundo, cuja leitura só pode ser feita a *posteriori*, num exercício hermenêutico de escrutínio da imagem que interrompe a experiência cinematográfica como fluxo; numa desmontagem.

Para já, interessa justamente o que, pela regularidade, mostra o acontecimento hiperestendido no tempo cronológico: a expansão do *hic et nunc* da performance.

No vídeo de apenas oito minutos – excluindo-se a cartela de abertura e os créditos finais –, essa performatividade é alcançada pela adesão perseverante ao método, suas etapas, técnicas e ferramentas, e ao arquivo e suas regras. Aqui, performance não se opõe a arquivo⁶.]

2.2 EXPECTATIVA X REALIDADE

De partida, era o que Tutunho queria: que sobre o seu rosto fosse possível ver a ação contínua do tempo cronológico, como em *Everyday*.

Havia, por certo, uma preocupação de captar o envelhecimento progressivo comum a todos os corpos – aos que envelhecem antes de morrer, por certo –, mas perscrutar igualmente as marcas singulares do tempo sobre o corpo/rosto de Tutunho, o homem que queria ser bom, como a civilização (= vida política que o performer fantasia) exige. Que dobras dará a pele de Tutunho enquanto peleja contra o pecado (a fraqueza do santo!), a ignorância (a fraqueza do gênio!) e a omissão covarde (a fraqueza do herói)? Seria possível observar as impersistências dietéticas – do corpo e da alma – no envelhecimento inevitável? Quanto da vontade, não de imortalidade, mas de vontade de que a morte, ao fim, lhe encontre todo decrépito?

Quando Tutunho começou a fazer fotos do próprio rosto, em abril de 2013, o *time lapse* de Noah Kalina, fotógrafo baseado em Nova Iorque (EUA), já registrava treze dos vinte anos do ponto em que está hoje, e serviu-lhe de modelo. A escolha implicava aquele método, assentado todo ele na extrema regularidade e na taxonomia disciplinada que caracteriza, em algum sentido, o arquivo. É justamente (e desde) aí que Tutunho começa a falhar. A disciplina é o desejo, então, o método de Tutunho manca⁷. Manca na luz, no enquadramento, no movimento, na expressão, na periodicidade dos cliques, mas confiar a nomeação a outrem (ao celular, ao computador, à nuvem!) foi o ato falho determinante para a disjunção cronológica do arquivo. Na montagem (no discurso?), a (o) (ato)-falha(o) aparece. Expectativa-Noha-Regularidade-Cronologia x Realidade-Tutunho-Falha-Ucronia.

2.3 UCROIA A: O TEMPO DO ARQUIVO

De primeira, no *drive*, o problema do embaralhamento dos arquivos das *selfies* ainda não estava evidente. A visão geral era de um acervo com centenas de imagens em formato JPEG que registravam, em *close*, o rosto de Tutunho, o crescimento dos pelos, as variações de peso e deveriam documentar como, no rosto do *performer*, numa espécie de autorretrato *in progress*, se imprimiria sua rotina. Contudo, feito o *download* para o computador em que o *time-lapse* seria realizado, a impossibilidade de recuperar os metadados relativos à data de captura das *selfies* tornou-se evidente.

O primeiro passo foi tentar separar os arquivos por pastas, conforme o ano de captura de imagem que constava nos arquivos armazenados do *drive*. Já na decupagem, surgiram os primeiros impedimentos para uma reconstituição cronológica diacrônica. Como mostravam os metadados, os

anos de 2015 e 2016 não possuíam nenhum registro. Uma falha no arquivo se anunciava aí, uma vez que Tutunho se fotografara, ainda que intermitentemente, nos últimos oito anos.

Sendo insuficientes as informações, da data de criação, optou-se pelos nomes dos arquivos, gerados automaticamente pelos dispositivos de captura usados ao longo do tempo. Mas aí também havia ausências, duplicações e homônimos. Por esse viés, a diacronia não podia absolutamente ser recomposta.

A obstinação pela cronologia, tal como imaginada no início, levou ao descarte das imagens sem data nessa primeira montagem. O colapso na ilusão de movimento não é causado só pela amputação e/ou inconstâncias já citadas (luz, quadro, pose...), mas também pelas mudanças tecnológicas (aparecimento de fotos *High Dynamic Range-HDR*, e.g.), pelo erro (capturar em vídeo ao invés de foto, por engano), pelo caos e, com a assunção deles, pela tomada de novos partidos estéticos.

O tempo que se imprime sobre a face do *performer* no curto *time-lapse* de pouco mais de um minuto sofre tantas amputações, elipses, contrações e compressões, cristalizações, às vezes distensões, que o tempo ali retratado escorre da representação quase icônica do tempo cronológico para as intensidades do vivido; mais que um índice⁸, imagem-sintoma.

3. UCRONIA B: O TEMPO DA MÁQUINA OU TUTUNHO PENDURADO PELOS CABELOS

3.1 CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA LINHA TEMPORAL PARA AS IMAGENS

O processo de reconstrução da linha temporal das imagens foi baseado em técnicas para segmentação de cabelos. A abordagem é justificada pela premissa de que as fotos acompanharam o crescimento e o corte dos cabelos ao longo do período em que a performance foi realizada. Assim como no primeiro, o conjunto utilizado para a produção do segundo *time-lapse* é formado por 748 imagens, sem metadados que possibilitassem a identificação das datas e horários.

A segmentação de cabelos é um problema relativo à área de Visão Computacional e consiste na tarefa de identificar quais *pixels* de uma imagem correspondem a cabelos. A segmentação de cabelos oferece vários desafios, dadas as diferentes condições das imagens, que incluem características da qualidade da iluminação, sombras e temperatura da imagem, bem

como questões ligadas ao contexto da cena, como a similaridade daquilo que é fotografado com objetos que estão no plano de fundo, diferentes penteados, acessórios e tipos de cabelos, presença ou ausência de cabelos brancos ou coloridos, etc.

Esse problema tem sido alvo de estudos com os mais variados propósitos, incluindo modelagem 3D, auxílio em detecção de rostos, entre outros. Esforços de pesquisa recentes incluem soluções que utilizam técnicas de Inteligência Artificial e Aprendizagem de Máquina, como vistos em *Two-stage human hair segmentation in the wild using deep shape prior*⁹ ou, ainda, com foco em dispositivos móveis, como mostrado em *Real-Time Deep Hair Matting on Mobile Devices*¹⁰ e *Real-time Hair Segmentation and Recoloring on Mobile GPUs*¹¹.

O processo utilizado para a realização de Ucronia B faz uso de técnicas de Processamento Digital de Imagem e Visão Computacional, e passou pelas seguintes etapas: ajuste no enquadramento das imagens, geração de imagem de referência, segmentação de cabelo e ordenação das imagens.

3.1.1 AJUSTES NO ENQUADRAMENTO DAS IMAGENS

Por se tratarem de *selfies*, as fotos foram sempre capturadas a uma distância correspondente, aproximadamente, ao tamanho do braço de Tuntinho. Contudo, como não há um enquadramento fixamente definido, as imagens do conjunto possuem variações de posição (ângulo e distância, principalmente) que dificultam uma comparação direta entre cada uma delas. Por esse motivo, foi inserida, no processo, uma etapa para alinhamento das imagens, de forma que todas tivessem o mesmo enquadramento. Essa etapa foi realizada através da detecção automática do rosto em cada imagem, utilizando um classificador *Haar Cascade*¹². Uma vez identificado o rosto, a foto foi realinhada tomando como base os olhos, e, na sequência, recortada para o tamanho padrão de 480x640 *pixels*. Um exemplo do resultado pode ser visto na Figura 1.

(a)



(b)



Figura 1, Wellington: Exemplo de alinhamento das imagens. (a) Enquadramento original; (b) Novo enquadramento.

3.1.2 GERAÇÃO DA IMAGEM DE REFERÊNCIA

Dadas as diferentes condições de cena encontradas nas imagens, a exemplo da variação de luz, da temperatura de cores, etc., e com o objetivo de fazer com que o resultado do *time-lapse* fosse minimamente influenciado por essas variações técnicas (ligadas à captura e não ao rosto de Tutunho), optou-se pela estratégia de produzir uma imagem de referência. A técnica utilizada baseia-se no cálculo do “rosto médio”. Assim, cada *pixel* (x,y) da imagem de referência corresponde ao valor médio dos *pixels* (x,y) de todas as imagens do conjunto após os ajustes do enquadramento. Essa imagem de referência foi utilizada para auxiliar na remoção de objetos de fundo, através da criação de uma máscara para delimitar as possíveis regiões onde haveria cabelo. O resultado pode ser visto na Figura 2.

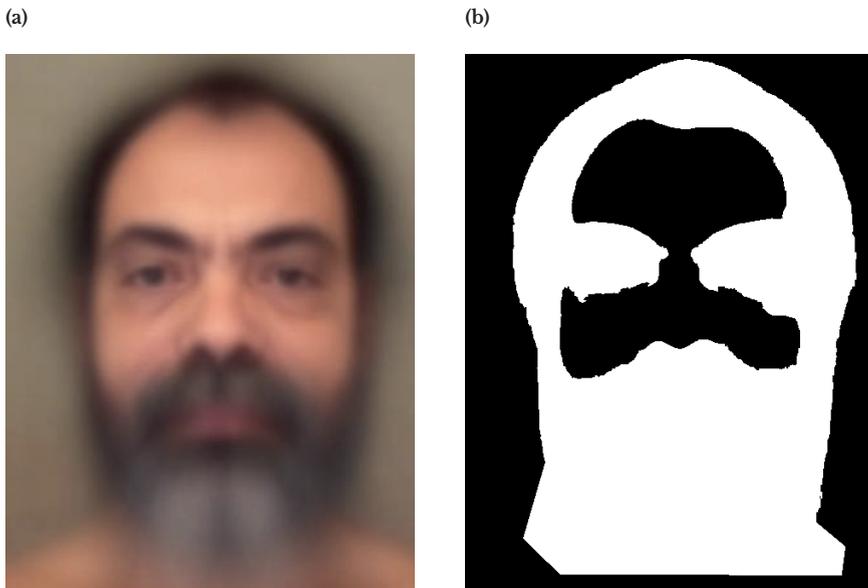


Figura 2, Wellington: Imagem de referência (a) e máscara (b).

3.1.3 SEGMENTAÇÃO DE CABELO

O método usado para a segmentação de cabelo consiste na segmentação por cores utilizando o método *k-means*¹³. Nesse método, os *pixels* são agrupados de acordo com alguma similaridade. Aqui, optou-se por agrupar os *pixels* de acordo com a cor (matiz) e o brilho, considerando o formato YUV, no qual matiz e brilho são armazenados separadamente. Esse formato foi preferido visando minimizar os impactos das variações de brilho da cena. Dentre os possíveis grupos formados, foram utilizados dois grupos, sendo um correspondente aos cabelos, contendo *pixels* mais escuros, com tendência para preto e cinza, e o outro formado por *pixels* cuja cor era próxima ao tom de pele caucasiano, de forma a identificar regiões com predominância de pele, como bochechas, nariz e testa. A partir do resultado do agrupamento, a máscara mostrada na Figura 2 (b) foi utilizada para delimitar as regiões de interesse. Alguns exemplos são mostrados na Figura 3.

Antes da segmentação, cada foto foi pré-processada, sendo realizados os procedimentos de suavização para remoção de ruído, com aplicação de filtro com máscara de 5×5 e equalização de histograma. Também foram

feitos testes aplicando um ajuste do balanço de branco, que não tiveram impactos significativos nos resultados.

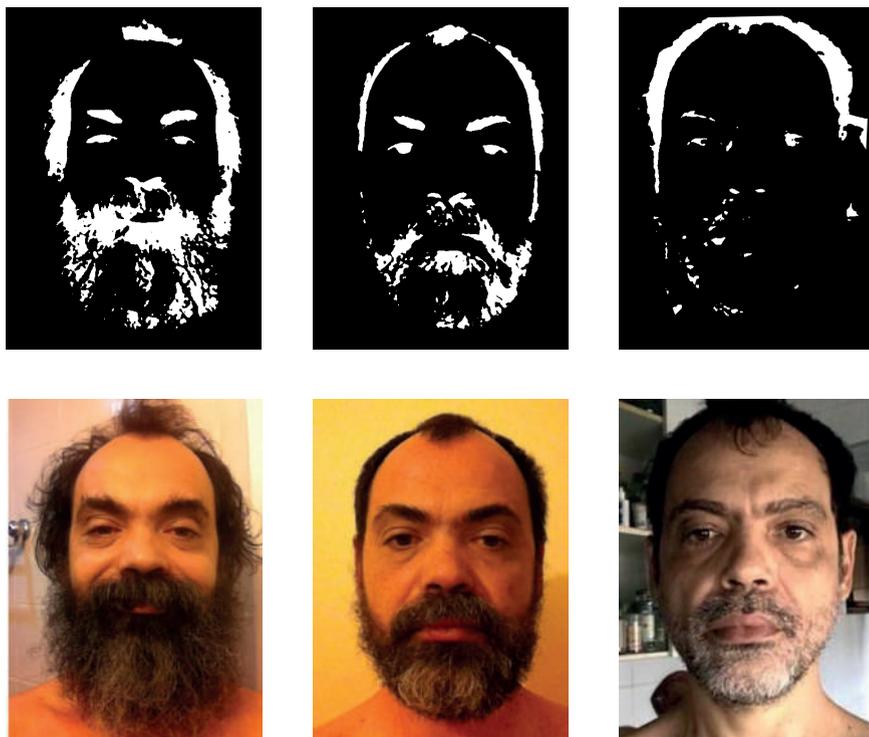


Figura 3, Wellington: Exemplos de segmentação de cabelos.

3.1.4 ORDENAÇÃO DAS IMAGENS

Uma vez realizado o processo de segmentação dos cabelos, as imagens foram ordenadas para a criação de uma relação temporal entre elas, tendo como base métrica relativa as máscaras extraídas de cada imagem. Em uma abordagem inicial, a métrica utilizada foi a quantidade de *pixels* da máscara correspondente aos cabelos. Assim, quanto menor (em quantidade de *pixels*) a máscara, menos cabelos, logo, mais antiga seria a imagem. Essa abordagem, contudo, mostrou-se ineficaz devido, principalmente, às falhas presentes nas máscaras, que apresentavam muitas regiões não contíguas (como é possível perceber na Figura 3), com vários *pixels* deixando de

ser detectados, levando a uma contagem incorreta e, conseqüentemente, a uma ordenação diferente daquela que era esperada.

Numa segunda abordagem, a ordenação das imagens foi realizada com base na probabilidade da presença de pele nas regiões detectadas, juntamente com a distribuição das regiões em torno do centro da imagem. Empiricamente, é possível observar que, nas fotos onde há mais cabelos, os *pixels* das máscaras se localizam mais próximos às bordas das imagens, formando um contorno maior caso sejam considerados como um único objeto. Assim, nesse segundo momento, as imagens foram ordenadas de forma que quanto maior o contorno dos cabelos e menor a probabilidade de presença de pele, mais cabelos haveria e, conseqüentemente, mais recente seria a foto.

4. UCRONIA A VERSUS UCRONIA B

Os dois *time-lapses* foram apresentados, pela primeira vez, na I Vernissage Digital¹⁴, exposição virtual realizada em novembro de 2020 durante o XL Congresso da Sociedade Brasileira de Computação (CSBC 2020).

A partir dos *Qrcodes* da Figura 4, é possível acessar aos vídeos, lado a lado:

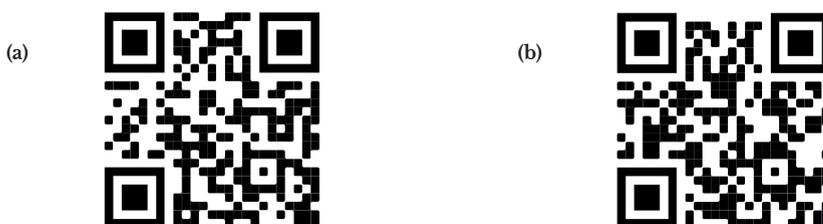


Figura 4, Wellington: *Links* para Ucronia A (a) e Ucronia B (b), no canal do youtube de Tutunho.

5. O OUTRO TEMPO DA PERFORMANCE OU TODA PERFORMANCE É UCRÔNICA

Sobre a face que o ritmo imposto pela edição em *time-lapse* do dípico em vídeo ficcionaliza, imprime-se um tempo disjuntivo, porém, não-ficcional, altero ao tempo físico e sua cronologia linear – mas também ao tempo dito psicológico, subjetivo – e resultante da ação disruptiva de dois intervenientes distintos na ordem cronológica das imagens que compõem

os vídeos: o arquivo (e seu arquivador!) e a máquina. *O retrato do artista enquanto Tutunho* resulta da tentativa de reestabelecer a cronologia original de uma série de *selfies* de Tutunho, cujos metadados iniciais perderam-se no processo de sucessivos arquivamentos digitais, a partir de taxonomias baseadas em algoritmos distintos, o dos metadados atuais, gerados pelo arquivamento imetódico, portanto a lógica do caos, e o dos *softwares* de reconhecimento facial, baseado em operações limitadas, relativamente previsíveis e direcionadas para a solução de um problema, aqui, recompor o rosto do artista ao longo do tempo; a lógica da máquina. Mesmo partindo de lógicas em alguns aspectos diametralmente opostas, tais ucronias performam outras subjetividades da persona que narram. E essa performatividade, sendo quase toda ela assentada não só diegeticamente na imagem, mas na própria materialidade técnica dela, amplifica a noção vigente de performance em, pelo menos, dois de seus caracteres, quais sejam, a solvibilidade registral e a não iterabilidade¹⁵. O que essas imagens performam está materialmente ligado a elas e pode, pela garantia do registro, em alguma medida, renovar-se. É uma performatividade computadorizada.

NOTAS

¹ CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

² DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995, vol 3.

³ HOUAISS, Antonio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Verbetes compressão.

⁴ KALINA, Noah. Everyday. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wAIZ36GI4p8>>. Acessado em 21.09.2021.

⁵ COHEN, Renato. (2004) *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.

⁶ TAYLOR, Diana. (2013) *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Editora UFMG.

⁷ LACAN, J. (1964). *O seminário, livro 11*. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁸ PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA.: Harvard University Press; SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000, p. 110.

⁹ YAN, Yongzhe et. al. *Two-stage human hair segmentation in the wild using deep shape prior*. Pattern Recognition Letters, Volume 136, 2020, pp. 293-300.

¹⁰ LEVINSHTEIN, A. et. al. *Real-Time Deep Hair Matting on Mobile Devices*. 15th Conference on Computer and Robot Vision (CRV). 2018. pp. 1-7.

¹¹ TKACHENKA, Andrei et. al. *Real-time Hair Segmentation and Recoloring on Mobile GPUs*. 2019. Preprint. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334506702_Real-time_Hair_Segmentation_and_Recoloring_on_Mobile_GPUs. Acessado em 21.09.2021.

¹² VIOLA, P. & JONES, M. *Rapid object detection using a boosted cascade of simple features*. Proceedings of the 2001 IEEE Computer Society Conference on Computer Vision and Pattern Recognition. CVPR 2001, 2001.

¹³ JIN, X.; HAN, J. K-Means Clustering. In: SAMMUT C.; WEBB, G.I. (eds) *Encyclopedia of Machine Learning*. Springer, Boston, MA. 2011.

¹⁵ PEREIRA, Vinicius. MONTEIRO, Ingrid. OLIVEIRA FILHO, João Vilnei. Catálogo do I Vernissage Digital. 2021. Disponível em: <<http://www2.sbc.org.br/csbc2020/vernissage/>>. Acessado em 21.09.2021

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Londres: Oxford University Press, 1962.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense. vol 1, 1985.

COHEN, Renato. *A Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

DELEUZE, Gilles; GATARRI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34. vol 3, 1995.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOUAISS, Antonio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Verbetes compreensão.

JIN, X.; HAN, J. K-Means Clustering. In: SAMMUT C.; WEBB, G.I. (eds) *Encyclopedia of Machine Learning*. Springer, Boston, MA. 2011.

KALINA, Noah. Everyday. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wAIZ36GI4p8>>. Acessado em 16.05.2021.

LACAN, J. . *O seminário, livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LEVINSHTEIN, A. et. al. *Real-Time Deep Hair Matting on Mobile Devices*. 15th Conference on Computer and Robot Vision (CRV). 2018.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA.: Harvard University Press; SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

PHELAN, P. (2001) *The Ontology of Performance: representation without reproduction*. (qual a edição? Cidade? Etc).

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

TKACHENKA, Andrei et. al. *Real-time Hair Segmentation and Recoloring on Mobile GPUs*. 2019. Preprint. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334506702_Real-time_Hair_Segmentation_and_Recoloring_on_Mobile_GPUs. Acesso: 16/05/2021.

VIOLA, P. & JONES, M. *Rapid object detection using a boosted cascade of simple features*. Proceedings of the 2001 IEEE Computer Society Conference on Computer Vision and Pattern Recognition. CVPR 2001, 2001.

YAN, Yongzhe et. al. *Two-stage human hair segmentation in the wild using deep shape prior*. Pattern Recognition Letters, Volume 136, 2020.

CARTOGRAFANDO
ANÁLISES E EXPERIÊNCIAS
MAPEAMENTO II

“MINHA VIDA MUDOU MUITO, DO ACAMPAMENTO ATÉ AQUI”: O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO E A EMERGÊNCIA DAS MULHERES SEM-TERRA COMO SUJEITAS POLÍTICAS¹

CLAÚDIA MESQUITA

1. INTRODUÇÃO

A memória das lutas populares pela terra agrícola, tal como inscritas nas imagens do cinema brasileiro, esboça – com limites, mas também com potências e nuances – o protagonismo das mulheres. Caso paradigmático de Elizabeth Teixeira, militante das Ligas Camponesas, personagem central de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964-1984) – cuja análise ainda tem a ganhar com abordagens feministas². E também de Roseli Celeste Nunes da Silva, conhecida como Rose – cuja história de luta acompanhamos em *Terra para Rose* (1987), com desdobramentos em trabalhos posteriores de Tetê Moraes: *O sonho de Rose* (1997-2000) e *Fruto da terra* (2008), em que reencontramos não apenas personagens do primeiro longa, mas algumas de suas imagens, tornadas arquivos da luta dos sem-terra³.

Este artigo parte do desejo de inventariar algumas dessas imagens, ensaiando com elas em torno das aparições das mulheres, dos sentidos atribuídos à experiência feminina e dos efeitos subjetivos e políticos da organização das sem-terra, tal como elaborados pelo documentário brasileiro. Vamos nos concentrar nos registros feitos por Tetê Moraes nos anos 1980 e 90, em torno das grandes lutas e das primeiras conquistas do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (o MST, fundado em 1984). Traremos ainda, pontualmente, fragmentos de outros filmes, buscando tecer aproximações e contextualizações.

Politicamente, move-nos a proposta de interpelar documentários de outros momentos históricos, a partir de suas protagonistas ou diretoras mulheres, contribuindo para “escovar a contrapelo” a história do cinema, em sua intersecção com as lutas sociais no Brasil (a partir de questões femininas e indagações feministas). Metodologicamente, desejamos “historicizar a estética”, como propõe Naara Fontinele dos Santos (2020): não apenas analisar as imagens, mas buscar enredá-las na complexidade de processos históricos mais abrangentes, de que os filmes participam. Na tese *Quando o cinema se oculta e se expande no coração da desordem - potências críticas do documentário brasileiro no período 1960-1976*, Naara empresta a fórmula “historicização da estética”, empregada por David Faroult em Godard: *Inventions d'un cinéma politique* (2018).

Não se trata de desenhar uma história ou um panorama da cinematografia inscrita nos combates de diferentes movimentos de oposição à ditadura, mas de buscar “historicizar a estética” (...): pensar a história formal desta cinematografia, mas também recolocar essa história de invenções estéticas na história do cinema, na história das questões sociais e políticas que atravessam os filmes, e na história mesma da escritura da história do documentário por outros autores (*tradução nossa*) (FONTINELE, 2020, *resumo expandido*).

Também nos interessa construir uma abordagem em que as vozes das filmadas tenham papel central – presença decisiva nos filmes, a ideia é que se tornem também personagens de nosso texto, participando, com suas reflexões e testemunhos, da construção do argumento.

Fruto da aliança ética de Tetê Moraes com as famílias sem-terra que conheceu quando estavam acampadas na Fazenda Annoni, em 1986, a

trilogia composta por *Terra para Rose*, *O sonho de Rose* e *Fruto da terra* projeta um arco de mais de 20 anos de lutas por reforma agrária popular no Brasil. Partindo da experiência pioneira de um grupo extenso, o primeiro filme se ancora nos percursos e falas de algumas mulheres acampadas – Serli, Luci, Dilma, Ema, Rita, Wanda e, especialmente, Rose. Em outubro de 1985, 1.500 famílias sem-terra acamparam na Fazenda Annoni, latifúndio improdutivo situado na região Norte do Rio Grande do Sul, com mais de 9 mil hectares e em processo moroso de desapropriação (iniciado em 1972). Buscando acelerá-lo, os acampados realizaram diversas formas de pressão – além de uma marcha de 28 dias até a capital gaúcha, grupos provenientes da Fazenda Annoni permaneceram acampados no estacionamento do Incra e na Assembleia Legislativa em Porto Alegre, durante alguns meses⁴. Mãe de três filhos engajada na luta pela desapropriação, Rose marcha durante 28 dias com companheiras e companheiros até Porto Alegre, percorrendo cerca de 450 km com um bebê de nove meses no colo (Marcos Tiaraju foi a primeira criança a nascer no acampamento sem-terra da Fazenda Annoni). Morta pouco tempo depois, em março de 1987, aos 33 anos, em um atropelamento nunca inteiramente esclarecido⁵, Rose se tornou um símbolo da luta pela reforma agrária no Brasil – e o filme de Tetê Moraes, finalizado após a sua morte, participa de modo decisivo dessa construção.

Documento de fundamental importância, *Terra para Rose* extrai seu percurso narrativo da movimentação dos acampados em sua luta para “tirar a reforma agrária do papel” (marchas, protestos, celebrações, acampamentos em Porto Alegre, resistência à polícia). As duas primeiras sequências, entre os créditos iniciais, montam planos de diferentes atos públicos, em cujas imagens as mulheres ganham centralidade. Na primeira situação, Rose e outras três companheiras avançam carregando juntas um pedaço de madeira, na linha de frente de uma manifestação nos arredores da Fazenda Annoni (FIG.1). Noutra, empunhando ramos verdes, em mais uma “caminhada para plantar em paz”, um grupo de mulheres e crianças, Rose entre elas, entoia o Hino Nacional (FIG. 2). É o mote para que o filme introduza seu primeiro bloco – “a promessa” –, que contextualiza “o mais tradicional problema brasileiro: a má distribuição da terra agrícola” (como nos diz a narradora de *A classe roceira*, filme contemporâneo de *Terra para Rose*).



Figura 1 e Figura 2 - Fotogramas do filme *Terra para Rose*, de Tetê Moraes, 1987. FONTE: Tetê Moraes, *Terra para Rose*

Depois de firmar um ponto de vista (junto às mulheres sem-terra), o filme de Tetê Moraes expõe didaticamente seu tema: de volta à pauta política com o fim do regime militar, a questão da terra é reconhecida como ponto nevrálgico das mudanças sociais necessárias à efetiva democratização de um país de “estrutura fundiária arcaica”, onde havia – como ouvimos na voz da narradora Lucélia Santos – “pelo menos 12 milhões de famílias de trabalhadores rurais sem terra”, e “mais de mil camponeses” haviam sido assassinados em duas décadas (o período militar). *Terra para Rose* recorre a imagens de arquivo (reunidas na montagem do filme *Jango* (1984), de Silvio Tendler, mas também extraídas de noticiário televisivo), para expor sinteticamente o acirramento do problema agrário no Brasil da transição democrática. A concentração de terra aparece no cerne do golpe militar de 1964, associado ao descontentamento das elites com as pressões populares e com a política reformista de João Goulart; o problema agrário produz ainda o êxodo de 24 milhões de pessoas do campo para as cidades entre 1970 e 80, efeito da modernização conservadora dos governos militares; e reaparece nas grandes promessas e impasses do primeiro governo civil depois de 20 anos de ditadura – José Sarney se comprometeu com a Reforma Agrária, mas a sucessão de ministros (à frente do recém-criado Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário) é a ponta mais visível dos conflitos de interesses que impedem que ela se concretize, para além da retórica e das intenções oficiais.

2. ENCENAR A LUTA DE CLASSES (E DESESTABILIZAR HIERARQUIAS DE GÊNERO)

A contextualização situa, mas não subsume, a luta concreta e cotidiana das trabalhadoras e dos trabalhadores acampados na Fazenda Annoni,

que move efetivamente o filme de Tetê Moraes. Estruturado em blocos nomeados por intertítulos (“a promessa”, “a pressão”, “a espera”, “o confronto”, “o sonho”, “a trégua”), mas seguindo, grosso modo, o fio temporal da luta dos sem-terra, o filme também recorre a momentos de dialetização, na montagem, quando encena – de maneira muito peculiar – a luta de classes. O segundo segmento (“a pressão”) começa apresentando o acampamento dos sem-terra, para em seguida trabalhar em paralelo falas de Bolívar Annoni, proprietário da fazenda, e de Rose, jovem acampada (FIG. 3 e FIG. 4). Parece-nos significativo que, neste filme dirigido por uma mulher e narrado por outra, a fala do proprietário seja contraposta ao que diz *uma camponesa sem-terra* (e não um camponês). A escolha, em si, confronta a tradicional invisibilidade das mulheres na construção (imagética, mas não apenas) da classe trabalhadora (SCOTT, 1988) e desestabiliza hierarquias de gênero – o questionamento da posição pública subordinada (aos maridos ou outros “homens da casa”) sendo, aliás, um dos efeitos que muitas autoras atribuem à participação das mulheres na luta pela reforma agrária no Brasil.



Figura 3 e Figura 4 - Fotogramas do filme *Terra para Rose*, de Tetê Moraes, 1987. FONTE: Tetê Moraes, *Terra para Rose*

Para além do que é dito (e das maneiras de dizer), o contraste se produz pelos corpos em cena, pela *mise-en-scène* das entrevistas e pela montagem. Enquanto o latifundiário aparece sentado no sofá de sua sala confortável, enquadrado em um plano americano bem iluminado (a câmera tomando de seu corpo a distância convencionalmente “correta”), Rose é filmada em *close*, sentada no chão junto aos seus filhos, em um quadro pouco iluminado que denota proximidade e destaca seu rosto queimado de sol. Hesitante, confuso e acuado, Bolívar Annoni mal consegue concluir uma frase – e a montagem reforça sua desarticulação, ao fragmentar em três

planos o diálogo (um plano para cada vez que Tetê Moraes refaz a mesma pergunta). Rose, ao contrário, sabe se valer da arena pública que a câmera instaura em seu espaço provisório, testemunhando com firmeza:

A nossa situação era precária. A gente morava de agregado, tinha que dar a maior parte do que a gente colhia para o patrão, chegava no fim da safra a gente não tinha nada... e depois começou a comprar trator, ceifa, essas coisas, e disseram para nós arrumar outro lugar, não tinha mais terra, pois eles iriam plantar. Aí a gente, como já estava organizado há três anos, resolveu ocupar a Fazenda Annoni.

Se Rose expõe com precisão os efeitos perversos, sobre sua família, da modernização conservadora no campo gaúcho⁶, o proprietário, de seu turno, mal sabe dizer “como sente a perda de sua fazenda” (na provocação de Tetê Moraes). Quando Rose retorna, na montagem paralela, Tetê introduz o tema das relações de gênero, de modo a destacar os muitos enfrentamentos da moça sem-terra: ela pergunta o que o marido de Rose achou de seu propósito de acampar. “Ah, ele não queria que eu fosse, daí eu disse: mas eu vou! E ele disse: ‘Se tu acha que pode ir...’ *Acha não, eu posso, e vou*”. Grávida, Rose enfrentou a polícia para entrar no acampamento, mas conta que prosseguiu “com muita coragem e fé em Deus”: “acampamos no dia 29 (de outubro), quando foi no dia primeiro de novembro eu ganhei ele” (referindo-se ao filho caçula).

Com esse questionamento (e com a resposta de Rose), é como se Tetê Moraes não apenas optasse por visibilizar a experiência e privilegiar a fala de uma *mulher sem-terra* (que é, no confronto com o latifundiário, alçada a representante de toda uma classe), mas sublinhasse, no mesmo gesto, que se trata de uma posição específica no seio da classe – sendo necessário “singularizá-la para tratá-la diferentemente” (SCOTT, 1988, p. 63-64). Ou seja, sendo uma trabalhadora rural desprovida de terra e em luta, Rose compartilha a construção da identidade “sem-terra” – que se dá, decisivamente, pela diferenciação em relação aos “que têm terra, muita terra, os grandes proprietários”, como escreve Luis Pasquetti em sua tese *Terra ocupada: identidades (re)construídas* (2007, p. 47)⁷. Mas, como mulher, nesse contexto, enfrenta situações de opressão, dominação e subordinação específicas, que nem sempre coincidem com a classe política mais abrangente. A resposta de Rose nos faz pensar que a luta pela terra, além dos enfrentamentos de

classe (que parecem estimular a presença e agência femininas no espaço público, tradicionalmente masculino), também pode – e não sem conflitos – politizar o cotidiano das mulheres do campo (levando-as a tensionar as relações de dominação no espaço doméstico e familiar). Como sintetiza a pedagoga e pesquisadora Sônia Schwendler, “o ingresso da mulher na luta pela terra colocou-a não apenas diante da luta de classes, mas também diante do enfrentamento da questão de gênero” (2009, p 209).

Ganhando camadas, o confronto entre as falas de mulheres sem-terra e de homens que ocupavam posições de poder (representantes da elite econômica e da classe política) é retomado em outros momentos do filme – numa valorização clara do movimento social basista em detrimento da política institucional, mas também de modo a (re)encenar a luta classista que está no cerne do conflito (complexificada, como vimos, pela dimensão de gênero). Caso da sequência em que se contrapõe a fala do então ministro Dante de Oliveira (que afirma, retoricamente, ser dos movimentos sociais que “extraímos a maior riqueza de qualquer regime democrático”) ao discurso inflamado de uma mulher sem-terra acampada no estacionamento do Incra, em Porto Alegre. Enquanto toma seu chimarrão, ela joga por terra a aliança sugerida pela fala do ministro, preferindo imagens em tudo contrastantes: “Acontece lá com aqueles ministros, eles falam em amor, em natal de amor, mas fica pra eles, em tetos agasalhados, perfumados... e as crianças do acampamento comendo poeira”. Mais tarde, contraposta à fala obtusa do proprietário, ela caracteriza o latifúndio como “sesmaria de terra” onde se criam “inseto e capim” (“e a gente não tem terra para tirar uma raiz de mandioca”).



Figura 5 e Figura 6 - Fotogramas do filme *Terra para Rose*, de Tetê Moraes, 1987. FONTE: Tetê Moraes, *Terra para Rose*

Assim, *Terra para Rose* confronta, na montagem, a lucidez, contun-
dência, autenticidade e energia das mulheres sem-terra; contra a indife-
rença, empáfia e desarticulação do discurso de ministros, políticos e do
próprio latifundiário, fixados em seus espaços privilegiados de poder. En-
quanto eles se mantêm na defensiva, embarreirando, postergando, elas se
põem corajosamente à frente, expondo seus corpos, acampando, marchan-
do com os filhos, enfrentando a polícia, *fazendo a história* – o que se reforça
pelo modo como as reflexões das sem-terra são provocadas e registradas
em meio à ação política, a câmera posicionada em seus espaços provisórios
de luta: “nós só temos as nossas mãos”; “nossa arma é a nossa boca, para fa-
lar, para se defender” (Ema); “é só o nosso corpo que está aqui, gente” (Serli).
Não se trata apenas de afirmar a legitimidade da reforma agrária popular,
mas de destacar a agência de mulheres pobres que chacoalhavam – em
mais de um sentido – o *status quo*. Parece-nos importante frisar especial-
mente o contraste entre a *estabilidade deles* (ameaçada pelos sem-terra) e a
movimentação delas – trabalho de montagem. Vejamos.

É das mulheres sem-terra que ouvimos, em *Terra para Rose*, o quanto
a ação, na luta, ensina e transforma – sendo o processo, em si, potencial-
mente emancipatório. Acampados no estacionamento do Incra, em Porto
Alegre, um grupo proveniente da Fazenda Annoni pressiona os governos
federal e estadual pela reforma agrária. É onde conhecemos as cunhadas
Serli e Luci (que Tetê Moraes irá reencontrar, meses depois, de volta à fa-
zenda). Em meio aos afazeres cotidianos e às reuniões em que se planejam
ações, Serli constata a vida “totalmente diferente” que tem levado no acam-
pamento. Renovação maior é a de transcender o coletivo da família, viven-
do numa comunidade expandida (“nosso barraco tá quase sempre cheio de
gente”, confirma Luci). No acampamento na Assembleia Legislativa, onde
permaneceu durante quatro meses, Rose diz algo parecido: “A minha vida
mudou muito, desde o acampamento até aqui (...) E é daqui que nós vamos
formar uma nova sociedade quando a gente for para as terras”. Pois o que
se inventa e aprende também se ensina, como diz Serli, sentada no barra-
co, agulhas de tricô sobre o colo: “Eu não sabia como era viver com todo
esse pessoal... Isso mudou muito na minha vida. Antes eu vivia uma vida
mais minha, agora a gente vive uma vida mais aberta. Com meu marido,

meu filho... a gente aprende e passa a educar dessa forma diferente que está aprendendo agora”.

Voltando à dialetização, é como se a montagem pusesse em contato (e em confronto) dois extremos, trabalhados inclusive visualmente: os homens no poder (expressão máxima da continuidade patriarcal) *versus* a emergência das mulheres sem-terra como sujeitas políticas (expressão mais intensa da mudança social naquele contexto)⁸. Inscritas em *Terra para Rose*, que acompanha a primeira grande ocupação sem-terra organizada pelo MST no sul do Brasil, as vivências e reflexões de Serli e Luci, mas também de Dilma e Rose (acampadas na Assembleia Legislativa), vão ao encontro das pesquisas de campo de autoras e autores preocupados com as relações de gênero no seio dos movimentos sociais – do MST em específico. Para Petras (1998), se a cultura camponesa brasileira, grosso modo, está marcada por uma organização rígida do modo de vida, baseada em divisões sexuais de papéis historicamente definidos e naturalizados, as experiências educativas postas em movimento na luta pela terra abririam espaço para a recriação das identidades de gênero e do papel da mulher na sociedade. Já Sônia Schwendler (2009), em seu artigo “A participação da mulher na luta pela terra: dilemas e conquistas”, nos diz:

Se o acampamento é um espaço onde se estrutura uma nova forma de organizar o cotidiano a partir do coletivo, permitindo avanços na consciência de classe, é também um espaço que desestrutura papéis definidos para homens e mulheres e recria identidades de gênero. Permeado por tensões, principalmente no espaço familiar, a “mulher sem-terra”, quando acampada, começa a romper com sua invisibilidade pública por meio de fatores como a socialização da vida privada, pela criação de espaços onde começa a ter voz; a divisão de tarefas do espaço público e privado entre homens e mulheres; as novas experiências organizativas que a condição da luta exige (SCHWENDLER, 2009, p. 219).

3. CONSTRUIR (COM NUANCES) O PROTAGONISMO DAS MULHERES

Terra para Rose não apenas inscreve a emergência dessas novas “sujeitas” no espaço público, como também expõe, ao acompanhar os percursos de algumas delas, algumas nuances em suas experiências e posicionamen-

tos. Caso da lida com a maternidade, uma das questões candentes no filme – que, por sua complexidade, mereceria uma abordagem à parte.

No acampamento da Assembleia Legislativa, uma sequência costura imagens de cuidados com as crianças em meio ao coletivo em luta, pautando visualmente o tema. Rose aparece quase sempre com Marcos Tiaraju no colo – amamentando em meio às marchas e assembleias, como fazem outras mulheres acampadas em Porto Alegre. Digamos que a vida doméstica não aparece, nos acampamentos, apartada da luta política, assim como a experiência da maternidade é figurada, no mais das vezes, em meio à comunidade dos sem-terra em luta.

Em suas falas, muitas acampadas afirmam lutar *pelos* filhos – que encarnam em cena o futuro de uma sociedade potencialmente mais justa. Já de volta a Ronda Alta, no auge do cerco policial à fazenda, Rose afirma que vai permanecer ali “até o fim”: “espero que quando ele esteja grande, que não seja em vão”. No entanto, outras mulheres sequer seguem a marcha, justificando a permanência e espera na Fazenda Annoni por causa dos filhos pequenos (situação que vemos em paralelo ao avanço das que caminham até Porto Alegre). Os filhos aparecem, assim, e a um só tempo, movendo a luta, nutrindo a resistência, mas também impedindo a livre participação de todas as mulheres sem-terra (FIG. 7, FIG. 8 e FIG. 9).



Figura 7, 8 e 9 - Fotogramas do filme *Terra para Rose*, de Tetê Moraes, 1987. FONTE: Tetê Moraes, *Terra para Rose*

Nuances e variações aparecem também no protagonismo feminino, tal como pelo filme construído, na luta das sem-terra acampadas em Porto Alegre – o que impede que a atuação das mulheres no movimento seja fixada em um só papel. Refiro-me especialmente à dupla de cunhadas, Serli e Luci, já mencionadas: uma na retaguarda, “cuidando do barraco, da comida”, outra na linha de frente das negociações e comissões de trabalho dos sem-terra acampados na capital gaúcha.

A sequência, muita densa, começa com a câmera percorrendo o barraco, mostrando Zé descascando batatas e Serli tricotando, enquanto a narradora marca o tempo da luta: “Zé, Serli e Luci continuam esperando em frente ao Incra em Porto Alegre. Em breve serão seis meses de acampamento”. O que se segue é uma montagem complexa que costura ao menos três dimensões e temporalidades, a partir do jogo com imagens que registram duas situações cotidianas: Luci caminha pelas ruas de Porto Alegre; Serli prepara pão no barraco. A montagem intercala as falas das duas cunhadas, de modo a expor, por um lado, as diferenças entre as atuações presentes de Serli e Luci, que elas assumem como não conflitantes, mas complementares.

De fato, se a atuação presente na luta difere, as duas se “re encontram” no futuro que projetam, ambas afirmando a opção pela terra, que a estrutura fundiária injusta e desigual ameaça – as imagens de Luci caminhando pelas ruas da capital gaúcha, assim, a um só tempo ilustram a sua atuação presente (em contraste com Serli), como também prefiguram um devir migrante na cidade grande, destino de quase 1 milhão de gaúchos a partir de 1970 (que ambas rejeitam). O preparo do pão por Serli, que aparece logo após a fala contundente de Luci (“eu não vou abandonar minhas raízes nunca!”), materializa, dessa forma, o desejo de cultivar um modo de vida, em conexão com o passado rural recente (que a família reproduz precariamente em Porto Alegre, onde lutam, justamente, para ter um “pedaço de terra” e não serem obrigadas a migrar em definitivo).



Figura 10 a 15 - Fotogramas do filme *Terra para Rose*, de Tetê Moraes, 1987. FONTE: Tetê Moraes, *Terra para Rose*

Mas... entre o passado e o futuro, o *acampamento*. Se a terra for conquistada, até que ponto o modo de vida tradicional será desestabilizado pelas experiências de luta das mulheres sem-terra?

4. DO ACAMPAMENTO AO ASSENTAMENTO: 10 ANOS DEPOIS

Entre outras imagens de *Terra para Rose*, os planos de Serli sovando a massa de pão são retomados no filme *O Sonho de Rose*, que reencontra os acampados da Fazenda Annoni 10 anos depois – muitos deles já assentados em diferentes pontos do Rio Grande do Sul. Enquanto *Terra para Rose* se põe em curso para registrar uma insurgência presente, movido pelos atos e movimentações dos sem-terra, *O Sonho de Rose* é fundado por uma proposição eminentemente “filmica”: é Tetê Moraes quem propõe o reen-

contro filmado com as ex-acampadas, a começar pelas famílias assentadas na antiga Fazenda Annoni. Espécie de *road movie* documental, o segundo filme se move entre diferentes localidades do estado, registrando a situação das trabalhadoras e trabalhadores do acampamento, 10 anos depois. Em sua maioria, elas e eles estão razoavelmente estabelecidos, trabalhando na terra, já distantes das incertezas e da urgência viva do acampamento, que deixam marcas no primeiro registro, agora retomado como arquivo. Em 1986, a filmagem parecia movida pela própria história (em sua abertura), como reflete Tetê Moraes (2020):

As filmagens foram feitas por etapas, porque a história aconteceu por etapas. Então nós primeiramente filmamos a caminhada e o acampamento, começando a entender o que acontecia ali, entendendo as motivações das pessoas e conhecendo as personagens. (...) Então, aos poucos, fomos escolhendo algumas personagens mais importantes, centrando a história em algumas pessoas e estabelecendo uma relação maior com elas. (...) Foram três viagens para lá, no intervalo de bastante tempo, às vezes dois, três meses, porque essa história toda continuou durante muito tempo. (...) Eu costumava pensar: chega, né, já temos um filme. Mas eu sabia que não tínhamos um filme porque a história ainda não estava fechada. Então nós fomos uma quarta vez para filmar quando eles finalmente conquistaram a terra. (...) E, paralelamente, entre uma filmagem ou outra, estávamos processando o material, montando o filme, olhando e pensando como contar essa história. Para contar, você tem que entender qual é a história. E, no *Terra para Rose*, era uma história que estava acontecendo enquanto o filme se fazia. Nós não podíamos ter ideia de que filme teríamos.

No reencontro, 10 anos depois, o momento é outro: de fazer o balanço da luta dos sem-terra, narrar sua história, reportar o tempo decorrido entre uma e outra filmagem. “O que aconteceu com o sonho de Rose?” – sintetiza a narradora. Trata-se de recolher as conquistas familiares, sociais e econômicas da reforma agrária popular, o que produz um tom bem distinto: mais apaziguado em *O Sonho de Rose*, empenhado em constatar a experiência positiva dos assentamentos (mesmo que conflitos apareçam). A temática feminina esmorece: a emergência das mulheres sem-terra como sujeitas políticas dá lugar, especialmente no assentamento da Fazenda Annoni, às falas de lideranças masculinas, porta vozes “oficiais” do movimento.

Ainda assim, os reencontros com algumas personagens de *Terra para Rose* garantem ao filme momentos historicamente densos. Caso das filmagens com Dilma e Serli. Depois de passagens por assentamentos em Ronda Alta e Trindade do Sul, a equipe chega a Nova Ramada (no município de Júlio de Castilhos). É onde Tetê reencontra Serli e Zé, agora pais de dois filhos. Assentados junto a outras 100 famílias desde 1989, eles contam sobre os desafios e dificuldades do trabalho coletivo (nas cooperativas que fundaram), mas também dos frutos literalmente colhidos: “Para quem não tinha nada, bem dizer, hoje nós temos tudo”, diz Serli, sentada em frente à casa que construíram no assentamento. Mais tarde, enquanto assistem TV, ela faz pão (FIG. 16 e FIG. 17) – e as imagens da massa sendo sovada, 10 anos antes, no barraco do acampamento em Porto Alegre, são retomadas na montagem. O preparo do pão, com toda a conotação cristã que pode carregar⁹, se torna um vetor de conexões: entre o tempo de acampar na “lona preta” e aquele de se assentar “em cima da terra”; entre a luta dos sem-terra e a vida de pequenos produtores rurais. O sovar a massa oferece imagens para a resistência de um modo de vida (ameaçado quando ainda acampados e sem-terra), todavia também se conecta com a permanência em luta (mesmo que agora estejam assentadas em suas raízes).



Figuras 16, 17 e 18 - Fotogramas do filme *O sonho de Rose*, de Tetê Moraes, 1987. FONTE: Tetê Moraes, *O sonho de Rose*

Na sequência seguinte, vemos Serli e outros assentados contribuindo com o acampamento Julio de Castilhos, do MST (FIG.18), onde vive o mesmo número de famílias que acampou na Fazenda Annoni, 10 anos antes. No segmento com as duas cunhadas (que destacamos em *Terra para Rose*), Serli projeta: “a gente fica até sonhando quando sair daqui, que a gente vai pra lavoura, em cima da nossa terra (...), mas a gente pensa também em continuar fazendo algum tipo de trabalho para ajudar quem tá lá fora” (fora do assentamento). No arco temporal desenhado pelo cinema-processo (MESQUITA, 2014) de Tetê Moraes, um ciclo parece se completar com a experiência de Serli – ao mesmo tempo, na visita ao acampamento Júlio de Castilhos, *O sonho de Rose* recoloca a urgência da luta e a abertura da história.

Se o arco projetado pelos dois filmes sugere que a consciência de classe restou como saldo da luta pela terra, fica a pergunta, sem resposta precisa no segundo filme da trilogia: teria a pedagogia da luta, para as mulheres, especificamente, frutificado? Sequências depois, percorrendo o Rio Grande do Sul em busca daquelas que filmou na Fazenda Annoni, Tetê Moraes se aproxima de Porto Alegre e reencontra Luci (cunhada de Serli), ex-liderança sem-terra (FIG. 21). Para nossa surpresa, ela se afastou das “raízes” e do movimento – agora mãe de um filho, migrou para a cidade e trabalha em uma padaria, enquanto o marido, ex-frade franciscano, faz pós-graduação. Se ela frustra, nalguma medida, as nossas expectativas com relação à potencial emancipação feminina *na terra* (no bojo da reforma agrária)¹⁰, o reencontro com Luci é exemplo de como as trajetórias individuais complexificam a história do movimento coletivo – que aparece com mais nuances e de maneira menos triunfalista quando algumas dentre as múltiplas trajetórias das sem-terra são consideradas.





Figuras 19, 20 e 21 - Fotogramas do filme *O sonho de Rose*, de Tetê Moraes, 1987. FONTE: Tetê Moraes, *O sonho de Rose*

5. A MEMÓRIA DE ROSE

Propomos finalizar com uma espécie de epílogo, tratando – de maneira sucinta – do papel da trilogia de Tetê Moraes na elaboração da memória de Rose e de sua luta.

Além de Marcos Tiaraju, seu filho caçula (FIG.25 e FIG.26), Rose aparece em cena, em *Terra para Rose*, ao lado de Vanisa, a primogênita, que tinha apenas sete anos em 1986 (FIG. 27). Quando filmada novamente em *O sonho de Rose - 10 anos depois*, Vanisa trabalha como empregada doméstica para aumentar a renda da família (FIG.28), que vive de aluguel na Grande Porto Alegre: agora casado com Vilma, José, viúvo de Rose, trabalha como pintor, depois de ter “desistido do acampamento” sem-terra (FIG. 29 e FIG. 30).





Figuras 25, 26 e 27 - (no alto) - Fotogramas do filme *Terra para Rose*, 1987. Figuras 28, 29 e 30 (abaixo) - Fotogramas do filme *O sonho de Rose*, 2000. FONTE: Tetê Moraes, *Terra para Rose* e *O sonho de Rose*.

Na casa pobre, em volta da mesa de jantar, as crianças conversam sobre a mãe, provocadas pela filmagem. “O que você lembra de sua mãe?”, pergunta Tetê a Marcos Tiaraju (FIG. 30). “Nada”, ele responde – e a palavra é destacada na tela. Tendo assistido *Terra para Rose*, Paulo, filho do meio, comenta: “Eu vi que ela sempre trabalhava pra ganhar terra e nunca vinha, nunca vinha”. A situação dos filhos de Rose, mártir da reforma agrária, que ainda não estavam, em 1997, “em cima de um pedaço de terra”, é um emblema da irresolução da história e da necessidade de que Rose seja lembrada: “eles tinham que ganhar um pedaço de terra, pela luta da Rose”, diz uma das mulheres reencontradas por Tetê Moraes.

Na imagem de arquivo retomada na introdução da sequência, Rose dizia, em meio ao cerco policial, Marcos Tiaraju no colo (FIG.25): “Espero que quando ele esteja grande, tudo isso não seja em vão. Ele tenha um futuro melhor”. Exigência atualizada por Vilma, companheira de José, pai das crianças: “Eu queria terra antes de ter casa. Porque na terra teria um futuro para os três. Aqui eles vão ter que trabalhar a vida inteira... onde não tem indústria, não tem nada, vão fazer o quê da vida?”. Na sequência, a memória de Rose e da luta ressoa em meio à situação atual da família (ainda sem terra, mas agora fora do movimento, vivendo precariamente na cidade grande). Retomando imagens do filme anterior, *O sonho de Rose* assume-se, assim, como arquivo da memória sem-terra, atualizada para impedir a obstrução do futuro. Agência que se explicita ao final, nos letreiros: entre as filmagens (em 1996) e o lançamento (em 2000), ex-companheiros de Rose, motivados pelo fazer do filme, “fizeram gestões junto ao INCRA e o viúvo

de Rose recebeu um lote de terra”, ou seja, finalmente “o sonho de Rose vai tornar-se realidade”.

Abrindo-se novamente ao futuro, o cinema reencontra a história de Rose em 2008, quando Tetê Moraes visita Marcos Tiaraju, agora estudante de medicina em Cuba. O curta *Fruto da Terra* distende ainda mais o arco do cinema-processo de Tetê Moraes junto aos sem-terra, dando a ver algumas das mudanças que a conquista de “um pedaço de chão” possibilitou à família de Rose. Para isso, retoma imagens dos filmes anteriores, como o plano de Rose com Marcos, já mencionado, realizado mais de 20 anos antes (FIG.25). Em 2008, o militante sem-terra Marcos cursava medicina em uma escola cubana para estudantes latino-americanos. Numa das sequências do filme, em que registra suas andanças por Havana, *Fruto da Terra* produz, em um átimo, conexão entre a luta de Rose e o presente de Marcos, através da justaposição de dois planos. No primeiro, em 1986, Rose carrega Marcos bebê em uma praia (FIG. 32), caminhando da direita para a esquerda do quadro (em uma das últimas imagens de *Terra para Rose*). No plano seguinte, Marcos, aos 22 anos, caminha na beira do mar em Havana, movendo-se da esquerda para a direita do quadro (FIG. 31). A figuração de um encontro entre mãe e filho, potência do cinema, reverbera o posicionamento de Marcos no presente da filmagem: depois da conquista da terra, tendo retomado a relação com o MST (“de onde nunca deveríamos ter saído”), ele reconhece que a mãe semeou sua própria trajetória, e afirma querer “transformar essa força que ela tinha, esse espírito de luta, numa coisa que me faça seguir adiante”.



Figura 31 - Fotograma do filme *O fruto da terra*, de Tetê Moraes, 2008. **Figura 32** – Fotograma do filme *Terra para Rose*, de Tetê Moraes, 1987. FONTE: Tetê Moraes, *Terra para Rose* e *O fruto da terra*.

NOTAS

¹ Citamos no título uma fala de Rose, mulher sem-terra que protagoniza *Terra para Rose* (Tetê Moraes, 1987). Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Grupo de Pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG), em fevereiro de 2021, e no Grupo de Trabalho Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXX Encontro Anual da Compós (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 27 a 30 de julho de 2021). Agradecemos a todas e todos os participantes do Poéticas Femininas e do GT na Compós, em especial a Roberta Veiga, Carla Italiano e Lila Foster, pelas leituras atentas, sugestões importantes e comentários instigantes. Agradecimentos especiais, ainda, à Mostra Lona, Cinemas e Territórios, e a Aiano Bemfica, Ewerton Belico e Vinícius Andrade, pela leitura e discussão do texto ainda em esboço.

² Elizabeth assumiu a liderança dos camponeses na cidade de Sapé (PB) após o assassinato de seu marido, João Pedro Teixeira, presidente da Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, em 1962. “Diziam: ‘como você vai continuar a luta de João Pedro com tanto homem que pode fazer isso?’, mas eu continuei. Quando eu era presa, os policiais falavam que eu não devia fazer isso, que eu ia ser presa por conta de ter assumido o papel do meu marido. Eu passava dois, três dias de prisão, depois voltava e dava continuidade à luta do campo”. Tendo participado das filmagens de *Cabra marcado para morrer*, interrompidas pelo golpe militar, Elizabeth consegue fugir da repressão na Paraíba, refugiando-se em São Rafael (RN), onde vive clandestinamente com Carlos, um de seus 11 filhos, durante 17 anos - até ser reencontrada e novamente filmada por Eduardo Coutinho em 1981. Ver “Elizabeth Teixeira e Margarida Alves traduzem luta feminina por direitos no campo”. <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/elizabeth-teixeira-e-margarida-alves-traduzem-luta-feminina-por-direitos-no-campo.ghtml>

³ Foi também uma mulher quem registrou os primeiros acampamentos sem-terra do Paraná, berço do então recém-criado MST: em *A classe roqueira* (1985), Berenice Mendes documenta, entre outros aspectos, instantâneos da organização feminina em ocupações de beira de estrada no sudoeste do estado. Sobre a relação entre o cinema e a gênese do MST no Paraná, ver Urban (2020).

⁴ Em outubro de 1986, dois mil homens da brigada militar do Rio Grande do Sul cercaram a fazenda, para impedir que os acampados cultivassem a terra (“o confronto é incorporado ao dia a dia”, como nos diz a narração de *Terra para Rose*). Em novembro do mesmo ano, dias antes das eleições para o governo do estado (e para a Constituinte), a posse da Fazenda Annoni é emitida ao Incra, o proprietário indenizado e “os sem-terra podem finalmente plantar”.

⁵ Em 31 de março de 1987, durante um protesto contra as altas taxas de juros e a indefinição da Nova República com relação à política agrária, um caminhão investiu contra uma barreira humana formada na BR-386, em Sarandi, Norte do Rio Grande do Sul. A ação resultou em 14 agricultores feridos e em três mortos: Lari Grosseli, 23 anos; Vitalino Antonio Mori, 32 anos; e Roseli Nunes, 33 anos. O motorista fugiu.

Segundo a narração de *Terra para Rose*, “a empresa alegou defeito nos freios, mas a perícia, feita por funcionários da Ford de São Paulo, não encontrou qualquer defeito nos três sistemas de freio”.

⁶ No filme *Encruzilhada Natalino* (Ayrton Centeno e Guaracy Cunha, 1981), precioso registro em super 8 de uma das experiências que estiveram na origem, entre os anos de 1981 e 1982, em Ronda Alta (RS), do acampamento como forma organizada de luta pela reforma agrária, ouvimos uma síntese precisa da crise no campo gaúcho deflagrada pela monocultura de soja, estimulada pelo estado nos anos 1970: “Nos últimos 15 anos, um novo personagem tomou conta dos campos do Rio Grande do Sul: a soja. Lavoura empresarial dispensando braços e acenando com grandes lucros, a soja foi saudada como “o milagre gaúcho” (...). Um truque que serviu de ponta de lança para a penetração do capital estrangeiro no campo, através das multinacionais de fertilizantes, máquinas e pesticidas. (...) Além disso, a monocultura concentrou ainda mais a propriedade da terra. Endividados, os colonos passaram a comprar aquilo que antes produziam. Deixaram de criar porcos e galinhas, não mais plantavam sua horta de subsistência. Agora, sua única preocupação é a soja. Ela precisa dar uma boa colheita. Tudo funciona como um jogo, em que cada parceiro tem direito a uma só cartada. É tudo ou nada. Quem perde a produção tem os bancos em cima, cobrando as promissórias. Muitas vezes, a única saída é vender a terra e partir para a cidade. Nos últimos 12 anos, essa foi a trilha de 700 mil gaúchos”.

⁷ Para Stedile e Fernandes (2005), “o MST só conseguiu sobreviver porque conseguiu casar os interesses particulares, corporativos, com interesses de classe. (...) Desde o começo, sabíamos que não estávamos lutando contra o grileiro. Estávamos lutando contra uma classe, a dos latifundiários” (2005, p.36).

⁸ Para a historiadora Gerda Lerner, “as diferenças de classes foram, em seu início, expressas e constituídas em termos de relações patriarcais” (que lhes antecedem), não sendo a classe, portanto, um “construto separado do gênero” (2019, p. 351). No patriarcado, a hierarquia de classe seria “reconstituída na família por meio da dominação sexual”. Subordinação doméstica afrouxada pela luta sem-terra, tal como aquela vivida pelas mulheres do campo nos acampamentos do MST, que parecem colocar em jogo outros vínculos e exigências comunitárias.

⁹ O apoio de setores progressistas da Igreja Católica foi decisivo para que os sem-terra se organizassem e se mantivessem em luta nos anos 1980. Os primeiros acampamentos no Rio Grande do Sul, antes mesmo da fundação do MST, tiveram apoio da Comissão Pastoral da Terra. Nos atos e manifestações dos sem-terra registrados em *Terra para Rose*, a presença da igreja e da religiosidade são abundantes e marcantes. “Romaria conquistadora da terra prometida” é o nome dado pelos acampados da Annoni à marcha pela desapropriação que fizeram em 1986 até Porto Alegre, como se lê em uma das faixas erguidas pelos caminhantes.

¹⁰ Pensamos em “emancipação feminina” no sentido que Gerda Lerner (2019) lhe atribui: liberdade das restrições opressivas impostas pelo sexo, autodeterminação e autonomia.

REFERÊNCIAS

- GONÇALVES, Renata. (Re)politicando o conceito de gênero: a participação política das mulheres no MST. *Mediações*, Londrina, v. 14, n.2, 2009.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado*. História da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MESQUITA, Cláudia. A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta. *Catálogo do forumdoc.bh* 2014. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.
- PASQUETTI, Luis Antonio. *Terra ocupada: identidades (re)construídas – 1984-2004*. (Tese de Doutorado). Brasília, UnB, 2007.
- PAULILO, Maria Ignez. Movimentos das mulheres agricultoras e os muitos sentidos da “igualdade de gênero”. In: Fernandes, B.M; Medeiros, L.S; e Paulilo, M.I. (orgs.) *Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas*, v.2. A diversidade das formas das lutas no campo. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- PETRAS, J. Uma revolução dentro da revolução. Coletivo Nacional de Mulheres MST. In: *Compreender e construir novas relações de gênero*. São Paulo: Peres, 1998.
- SANTOS, Naara Fontinele. *Lorsque le cinéma s'occulte et s'étend au coeur du desordre – puissances critiques du documentaire brésilien (Quando o cinema se oculta e se expande no coração da desordem – potências críticas do documentário brasileiro) (1960-1976)* (Tese de Doutorado). Paris/Belo Horizonte, Paris 3/UFMG, 2020.
- SCHWENDLER, Sônia Fátima. A participação da mulher na luta pela terra: dilemas e conquistas. IN: Fernandes, B.M; Medeiros, L.S; e Paulilo, M.I. (orgs.) *Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas*, v.2. A diversidade das formas das lutas no campo. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- SCOTT, Joan. *Gender and the Politics of History*. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- SIGAUD, Lygia. A engrenagem das ocupações de terra. IN: Fernandes, B.M; Medeiros, L.S; e Paulilo, M.I. (orgs.) *Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas*, v.2. A diversidade das formas das lutas no campo. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- STEDILE, J. P.; FERNANDES, B. M. *Brava gente: a trajetória do MST e a luta pela terra no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- URBAN, Rafael. *A classe roqueira: o cinema e a gênese do MST no Paraná*. *Catálogo do forumdoc.bh* 2020. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020.
- Entrevista com Tetê Moraes (Mostra Lona – Cinema e Territórios). Com a participação de Cláudia Mesquita e Gabriel Araújo. 11/06/2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=HHbO6AqTLmc&ab_channel=MovimentodeLutanosBairros%2CVilaseFavelas

FOTOGRAFIA, TERRA ESTRANGEIRA

MAURICIO LISSOVSKY

Em latim, hostis é tanto o convidado como o inimigo. Isso, imagino, porque só ao outro se convida. Só ao estranho, ao de fora, ao estrangeiro, pode-se verdadeiramente chamar de hóspede.

1.A QUALIDADE ESTRANGEIRA DA FOTOGRAFIA

Fotografia designa uma variedade de técnicas diferentes, nada rígidas e, menos ainda, estanques. As práticas fotográficas são fluidas e complexas. Tanto cumpriram um papel eficaz como agente colonial de controle e "modernização", quanto serviram de evidência da injusta subjugação e o martírio dos colonizados (PINNEY, 2012, p. 154). Em ambos os casos, no entanto, como já foi observado em relação à expansão da fotografia na África, a "qualidade" estrangeira dos artefatos fotográficos foi um componente essencial da sua recepção e de seu valor como objeto e atividade (MEIER, 2019, p. 67).

A validade dessa observação poderia ser estendida ao Brasil, cuja história fotográfica é inaugurada pela passagem do navio Oriental-Hidrográphe pelo Rio de Janeiro, em 1840 (TURAZZI, 2019). Curiosamente, o Brasil elaborou para si dois mitos fundadores para o mesmo prestigioso invento oitocentista. Duas histórias que correm paralelas, praticamente simultâneas e, de algum modo, concorrentes. Em uma delas, o pequeno príncipe, de 14 anos, às vésperas da Maioridade que o levou ao trono do Império do Brasil, conhece o daguerreótipo, cuja invenção havia sido anunciada poucos meses antes, em Paris. Fascinado, manda vir da França idêntico mecanismo: o menino-prodígio teria sido não só o primeiro brasileiro a tirar uma fotografia como também, costuma-se dizer, foi o primeiro monarca no mundo a fazê-lo.

A admiração do jovem Pedro II tem como contraponto a revolta e a indignação do artista, inventor e naturalista francês Hercules Florence. Duas semanas antes da demonstração no Rio de Janeiro, o sábio havia feito publicar em um jornal brasileiro a reivindicação de sua primazia na descoberta (ocorrida em 1833, no interior de São Paulo, seis anos antes do anúncio de Daguerre). Mas, no início dos anos 1840, Florence é apenas mais um entre muitos queixosos. O Imperador não lhe deu atenção nem reivindicou privilégios nacionais para a fotografia. O Imperador e o Inventor são como polos arquetípicos das atitudes culturais brasileiras no alvorecer da modernidade: o sábio francês que lamenta em um de seus manuscritos, intitulado "O inventor no exílio", estar demasiado longe da Europa: "a bela descoberta de Daguerre ... não me surpreendeu: eu a tinha previsto aqui neste deserto, oito anos antes" (FLORENCE, 1948, p. 9); e o jovem príncipe, levado precocemente ao trono para salvar seu império do esfacelamento político e da república, que percebe nas conquistas da técnica e da civilização suas melhores chances de assenhorear-se do vastíssimo domínio que lhe cabia, essa *terra incognita* ingovernável. Dois Brasis, portanto: um "que já estava ali, escondido ou perdido atrás das camadas do tempo histórico", e outro "imaginado", que a "elite se sentia na obrigação de construir quase a partir do zero" (BRIZUELA, 2012, p. 52).

A primeira geração de fotógrafos que se instala no Brasil, no Rio de Janeiro e nas principais capitais das províncias, desde meados da década de 1840, é composta por estrangeiros ou nacionais que anunciam ter aprimo-

rado sua arte com grandes mestres norte-americanos e europeus. Os signos de modernidade e o monopólio da saudade eram objeto de disputa na arena pública das páginas dos jornais e das movimentadas esquinas da Corte, em que fotógrafos, miniaturistas e pintores confrontam técnicas e medem talentos (LISSOVSKY, 2019).

O contingente de fotógrafos imigrantes da década de 1930 é composto sobretudo por refugiados de guerra oriundos da Europa Central. Em sua maioria, não exerciam a profissão em seus países de origem. Banidos da terra natal, vivendo em lugares onde falavam línguas que poucos compreendiam, seu único patrimônio era o olhar que formaram na 'nova escola fotográfica'; isto é, no que viria a ser chamado "fotografia moderna". Tendo chegado a cidades como Rio e São Paulo, onde os estúdios de retratos estavam bem estabelecidos desde o século XIX, são obrigados a se reinventar profissionalmente: ocupam espaços vazios como fotógrafos públicos (prestando serviços de propaganda e documentação para órgãos governamentais de toda natureza); fotógrafos comerciais (produzindo a primeiras fotografias publicitárias de qualidade no país); e fotógrafos 'sociais', conferindo um tom de "reportagem" a registros de casamentos, aniversários e festas chiques nas residências das famílias abastadas. As circunstâncias da guerra os induziram a manter um perfil mais baixo, evitando a exposição pública, que quase sempre lhes causava constrangimento. Em larga medida, as condições em que trabalharam nesses primeiros anos, bem como a extrema heterogeneidade de suas obras – típicas de uma "viração" de imigrante – contribuíram bastante para o fato de que só muito recentemente começamos a conhecer suas trajetórias (LISSOVSKY, 2014).

Estrangeiros são fotógrafos e fotógrafas. Estrangeiras e estrangeiros somos todos nós, convidados a performar no seu espaço confinado a própria alteridade. Estrangeira é a fotografia, que acumula fragmentos do mundo "exterior" e, depois de apropriar-se deles, egoísta, finge devolvê-los.

A LEGIBILIDADE DAS IMAGENS

Dois impulsos teriam marcado a trajetória histórica da fotografia como meio e como arte, desde os seus primórdios: o interesse "forense" pelo detalhe, pelo vestígio, e o interesse "cinemático" pela *mise-en-scène*, pela encenação (CAMPANY, 2013). Apesar dessa aparente oposição, é a partir da tensão entre esses dois impulsos que a fotografia se desdobra

como campo criativo e substância expressiva, por um lado, e como objeto de conhecimento e fonte de informação, por outro. Ao lidarmos com as imagens, combinamos basicamente dois procedimentos metodológicos com o objetivo de preservar essa tensão, mantendo-a produtiva. O método "biográfico", oriundo da confluência entre História e Antropologia Visual, e o método "iconológico", oriundo da história da arte.

Na primeira perspectiva, as fotografias são compreendidas não apenas como "imagens", mas como objetos que existem no tempo e no espaço, participando da experiência social e cultural (EDWARDS, 2002). A "biografia social", isto é, o percurso das fotografia por espaços midiáticos e institucionais ao longo do tempo, implica quase sempre em duas trajetórias que, a despeito de sua autonomia, são, na maior parte dos casos, interdependentes: a biografia social do conteúdo da imagem, suas diferentes impressões, formatos de difusão, distribuição, circulação, mudanças de suporte, associações discursivas, etc.; e a trajetória própria de cada uma delas como coisas, movendo-se no tempo (EDWARDS, 2002, p. 68).

Reconhece-se aqui a dívida com Alfred Gell (1998), que propôs considerar obras de arte como "atores sociais". Esboçava-se, se não uma ruptura, ao menos uma revisão do paradigma ocidental que tende a pensar a fotografia apenas como registro de um evento ou veículo de representação, perspectivas dominantes nos estudos fotográficos. No entanto, ao contrário de cancelar a indexicalidade fotográfica, ela é aqui reforçada. Uma formulação de Barthes (1989) é decisiva nesse ponto: a distinção entre *corpus* e corpo. Ela desloca a concepção convencional que temos do objeto da pesquisa, que dispõe uma teoria e um método, de um lado, e um material que nos habituamos a denominar *corpus* empírico, de outro. Para Barthes, o *corpus*, a empiria, está do mesmo lado da teoria, da metodologia, das categorias etc. (PINNEY, 2012). A Fotografia que lhe interessa não é a do *corpus*, mas a inclassificável. Ao *corpus* pertence tudo que nela é reprodução, conforme nosso interesse e a nosso serviço. O que se opõe ao *corpus* não é a teoria (porque essa já lhe pertence de antemão), mas o corpo. O corpo é essa introjecção do real que perturba o *corpus*. Assim, a fidelidade biográfica é, em todo sentido, uma fidelidade ao corpo, ao evento fotográfico, em primeiro lugar.

No território confinado e estrangeiro da fotografia, os regimes de exposição e performance "modernos" e "antigos" tornam-se vetores de um

entrelaçamento cultural em que a "diferença entre seres sentientes e coisas se torna menos clara" (MEIER, 2019, p. 67). Nesse sentido, a "biografia" postulada por Edwards não se restringe às trajetórias das imagens como coisas, pois sua existência e atuação ocorre em uma ampla rede de objetos, conceitos e comportamentos. O próprio olhar, como enfatiza Deborah Poole (2000), não pode ter sua materialidade descartada:

O ver e o representar são atos "materiais" na medida em que constituem meios de intervir no mundo. Não vemos simplesmente o que está aí, diante de nós. As formas específicas como vemos – e representamos – o mundo determinam como atuamos em face dele e, ao fazê-lo, criamos o que esse mundo é. A natureza social da visão também entra em jogo aí, uma vez que tanto o ato aparentemente individual de ver, como o ato mais obviamente social da representação, ocorrem em redes historicamente específicas de relações sociais (POOLE, 2000, p. 15).

Em um instigante ensaio sobre os Yolgnu, grupo aborígine australiano, Jeniffer Degger (2016) demonstra que, mesmo as imagens de celulares que nos acostumamos a chamar de "virtuais", têm espessura, densidade, oferecendo um lugar para o que denomina "substanciação espectral", um novo tipo de "tangibilidade". Por meio de procedimentos de edição, a tela dos celulares torna-se uma superfície de inscrição que substitui – com visível vantagem plástica – as cascas das árvores e a pele dos animais, sendo capaz de abrigar paisagens habitadas pelas gerações precedentes. Uma superfície que opera como uma membrana luminosa que faz a passagem entre interior e exterior, atualidade e ancestralidade. Integrada aos ritos e modos de vida tradicionais, a fotografia digital compõe tanto o álbum de família como a cena onde convivem os vivos, os mortos, os animais que representam os clãs, e as cores que inundam o espaço onde todos estão reunidos. A fotografia desdobra-se assim, claramente, em duas direções (e esse desdobrar não é, creio, uma peculiaridade dos Yolgnu): na direção da assimilação, mais ou menos dramática, à sociedade abrangente; e na direção da terra pretérito-vindoura habitada pelos ancestrais.

Ao apontar, simultaneamente, para o passado e para o futuro, a análise das imagens fotográficas abre-se para o método iconológico, que se distingue dos procedimentos iconográficos e historiográficos estritos por renunciar aos modelos metonímicos (subordinados ao tempo e ao espaço).

Não é indutivo (inferido dos fatos), nem baseado na dedução a partir de leis universais. Como sugere Agamben, é necessariamente *paradigmático* – tal como foi paradigmática a fotografia para a epistemologia da história em Benjamin (LISSOVSKY, 2014, 13-30), e a impressão, para Didi-Huberman (2008). Pois o paradigma não é um atributo ou parte de um fenômeno, mas, desde Platão, uma “relação” entre sensível e mental:

A relação paradigmática não se dá tão somente entre objetos singulares sensíveis, nem entre estes e uma regra geral, mas sim, antes de tudo, entre singularidade (que se torna assim paradigma) e sua apresentação (quer dizer, sua inteligibilidade) (AGAMBEN, 2009, p. 32).

Essa abordagem permite a análise transversal das séries iconográficas oriundas de arquivos institucionais e de imprensa, de modo a extrair delas os tropos, os padrões de pensamento visual, a reiteração de procedimentos, o fundo das imagens, os paradigmas em torno dos quais emergem as figuras da alteridade. Nesse tipo de investigação, nenhuma imagem tem precedência sobre as demais. Tal como nas fórmulas do patético de Warburg, é impossível distinguir nelas entre criação e a performance, entre original e cópia, pois são “híbridos de arquétipo e fenômeno”, de “primeira vez” e “repetição” (AGAMBEN 2009, p. 39). O gesto epistemológico por excelência é, nesse sentido, o reconhecimento da semelhança. Em “A Doutrina das Semelhanças”, de 1933, Benjamin (1985) escreveu:

"Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros" (BENJAMIN, 1933, p. 110).

O método iconológico assume a centralidade heurística da analogia no estudo das imagens. A semelhança é, a nosso ver, um caminho privilegiado para se entender o que “querem”, o que “fazem” e o que “sonham” as fotografias. O reconhecimento da semelhança é a própria assinatura da História, a marca que imprime nos acontecimentos o seu signo. Benjamin busca pelas assinaturas da história em sua *Obra das passagens*; uma procura pelos sinais, pelas imagens portadoras desse “índice secreto” que impele o passado à “redenção”: “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O

passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Em outras palavras, é por meio desse índice ou assinatura que o objeto histórico “se constitui como imagem que determina e condiciona temporalmente sua legibilidade”. O historiador não age ao arbítrio: “segue o fio sutil e inaparente das assinaturas, que exigem aqui e agora sua leitura” (AGAMBEN, 2009, p. 101).

Em Warburg, como em Benjamin, todo objeto histórico é uma bifurcação: bifurcação entre consciente e inconsciente, entre vivido e não-vivido: “Todo presente contém, neste sentido, uma parte de não-vivido; isto é, levado ao limite, o que resta de não vivido em toda a vida” (AGAMBEN, 2009, p.140). A semelhança que procuramos observar jamais nos ocorre quando comparamos às coisas que “foram”, aquelas que hoje “são” ou as que ainda “serão” um dia. Trata-se, ao contrário, da semelhança que subsiste na ausência destas coisas, na falta que elas fazem, e que preserva na memória coletiva, como condição da sua legibilidade, as imagens do que “poderia ter sido” (LISSOVSKY, 2014, p. 42-43). História do não vivido, história do que “poderia ter sido”, história de fantasmas. Essa é a história da qual as imagens são os vestígios.

“A História decai em imagens, não em histórias”, enunciou Benjamin em sua “doutrina elementar do materialismo histórico” (BENJAMIN 1999, p. 476). Por isso, como conclui Adorno, as imagens são fósseis antediluvianos que “trazem a dialética e o mito até o ponto de sua indiferenciação” (cf. BENJAMIN 1999, 461). A imagem, a fotografia em particular, é essa “presença reminiscente”, causal e tátil, de um passado que não cessa de trabalhar, de transformar o substrato onde imprime sua marca (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 13-14). Nos vestígios dos acontecimentos, nas imagens da história, não devemos ver apenas inscrições do passado, mas fragmentos cintilantes do porvir, sonhos não realizados, premonições cujo sentido só será apreendido tardiamente. Desse tempo premonitório, somos sempre *contemporâneos*. Somos tomados pela experiência desse tempo como uma interrupção, como uma carga explosiva nas entrelinhas de nossas vidas. Mas o despertar das imagens do passado não é isento de disputa pois, situadas entre o sono e a vigília, seu sentido é tão movediço quantos os objetos em torno da cama daquele que desperta.

A fotografia consolidou-se, como campo acadêmico, ao longo do século XX, apoiada em uma grande narrativa cujos parâmetros eram a história da técnica e dos estilos fotográficos. Em que pese a contribuição para o conhecimento concedida pelo inventário das técnicas e a análise das retóricas associadas a gêneros e autores consagrados, tal abordagem não deu conta dos agenciamentos da fotografia em ambientes socioculturais diversos. Com a emergência dos "estudos visuais" e da "nova história da arte", nas últimas décadas do século XX, a reflexão sobre a fotografia extravasou os limites das ontologias modernas e do modelo tradicional da história da arte. Desde então, um amplo projeto de revisão da história canônica da fotografia – precipitadamente associado à "condição pós-moderna" – mobilizou um conjunto de autores que, longe de se limitarem a um único campo disciplinar, buscaram novos caminhos para a crítica e a teoria fotográficas nos estudos de mídia e de cultura visual, na filosofia política contemporânea e da antropologia pós-colonial.

Em um texto de 1993, Olu Oguibe já nos advertia, no entanto, que boa parte das práticas curatoriais e acadêmicas, mesmo quando inclusivas e periféricas, conservavam, ou mesmo reproduziam, versões revistas ou corrigidas do Orientalismo e do Eurocentrismo. Isto é, assim como o planeta, também a história havia sido "colonizada". O discurso histórico terminava por operar como mais uma instância de reconhecimento de nações, realidade e povos (OUGUIBE, 2012, p. 328). Concentradas no velho e novo Ocidentes, a História relegaria o resto do mundo à "inconsequência". Ecoando formulações de Johannes Fabian (1983), dirá que "se o Tempo é uma colônia, então nada é livre" (OUGUIBE 2012, p.323). Pode a fotografia, tendo sido um elemento decisivo para a elaboração da "fortaleza temporal do Ocidente", ser "repentinamente invadida pelo Tempo de seu outro" (LIPPARD, 2002, p. 248)? Essa invasão, quando possível, tem a forma de uma infiltração anacrônica que nos interessa observar e pensar.

DIANTE DO OUTRO

Mesmo em sua dimensão estritamente icônica, no domínio da semelhança, onde a faculdade mimética – isto é, segundo a definição de Benjamin, o dom, ou a compulsão, de tornar-se outro –, mal se distingue do fetiche, o vínculo analógico, por ser inseparável do contágio, torna a magia da cópia substancialmente mais poderosa (TAUSSIG, 1993, 52-57). O outro,

o selvagem, o estrangeiro fotografado, nos projeta em um "espaço mágico intercultural", uma fascinação e um desejo irresistível de contemplar esse que se parece e não se parece conosco (TAUSSIG, 1993, p. 188).

Tal como "Europa" ou "África", o Brasil é uma produção histórica e discursiva. E, para efeito dessa pesquisa, uma produção imaginária. Não apenas resultante de processos endógenos, onde uma identidade nacional é forjada por intermédio de marcadores históricos, étnicos, culturais, psicológicos etc.; e nem exclusivamente uma atribuição exógena, onde um determinado lugar ou papel lhe é designado (e por conseguinte, assegurado) na história concertada das nações. A produção imaginária do Brasil ocorre em meio a disputas e negociações, em uma trama complexa de interesses e atores, nacionais e internacionais. O terreno próprio em que esse drama se desenvolve – e ao qual tem permanecido longamente vinculado – é o que nos acostumamos a chamar de "moderno".

Não cabe aqui recuperar a história e as implicações das modernidades e modernismos brasileiros. O que se pretende delimitar como problema é, no âmbito do fotográfico, como um certo Brasil moderno elabora e negocia sua imagem diante daquilo que compreende como estrangeiro. Pois como Ouguibe (2012) alerta, a "outrização" é incontornável e decisiva: para cada "Um, o Outro é o coração da Escuridão", tanto seu fundamento como seu ponto cego; tanto a âncora, como o redemoinho que faz naufragar certezas e identidades estáveis. Edward Sayd (1978) já havia observado que a ordem colonial está relacionada às formas modernas de representação do conhecimento, correspondendo a um arranjo do imaginário e dos saberes. É diante desse arranjo que a América Latina e, em particular, o Brasil (Oriente do Ocidente, África da América), irá negociar seu retrato duplo: a face que exhibe ao forâneo e o espelho em que busca reconhecer-se.

A fotografia é a "terra estrangeira" a partir da qual observam-se movimentos e impasses, conflitos e paradoxos, suscitados pelo confronto com o outro. Há essa anedota exemplar, publicada em 1875, por um viajante europeu, acerca da fotografia na China. Conta-se que o proprietário de um estúdio adquiriu uma grande quantidade de negativos fotográficos. Quando um cliente chegava, ele o observava atentamente, e ia ao seu arquivo procurar pela imagem que mais se aparentava: "como todas as cabeças chinesas são parecidas e seus rabichos mais ou menos do mesmo tamanho",

não era difícil encontrar uma que servisse. O cliente saía satisfeito com a presteza do serviço e o custo relativamente barato do seu "retrato" (cf. YI GU, 2013, p. 120). A ansiedade diante de toda imagem de si (tornar-se outro e tomar o outro por si mesmo) é transferida, nessa anedota, para uma cena antípoda onde os estrangeiros já são iguais por antecipação, onde costumes e convenções arraigadas dificultam a modernização e a assimilação da técnica. Em face do outro, o desejo fotográfico toma a forma de um moderno que tanto reivindica quanto condena a estabilidade das "essências" culturais e raciais. A experiência estética e social vê-se obrigada a decifrar e equacionar antinomias: passividade e atividade; permanência e mobilidade; emocional e racional; improvisado e organizado etc. Cada inscrição do outro na imagem é assombrada pela insuportável intimidade que eventualmente se "dissolve em ódio" (DUFOURMANTELLE, 2000, p. 4).

Não nos interessa uma eventual unidade de agenda de atores públicos ou privados à qual a fotografia apenas adere, mimetiza ou representa. Explora-se, prioritariamente, o terreno onde a visualidade se improvisa, onde as fotografias participam de um futuro ainda indeterminado, sujeito a um alto grau de experimentação social e institucional. Os relatos das primeiras expedições ao Oriente são reveladores aqui. Gustave Flaubert, que acompanhou o fotógrafo Maxime du Camp em sua famosa viagem ao Oriente Médio, agradece a companhia do aparelho, pois sua primeira percepção do Cairo é de uma desordem "indescritível", um "caos de cor e detalhe", uma totalidade impossível de apreender, até que "tudo se torna harmonioso e as peças caem em seus lugares, de acordo com as leis da perspectiva" (MITCHEL, 1988, p. 21).

E, no entanto, aquilo que não dispõe de lugar – porque perdeu-o ou jamais o teve – também cabe na moldura fotográfica. A proposição fundamental da ontologia política da fotografia por Ariella Azoulay (2012) era que ela podia tornar cidadãos da imagem aqueles cuja cidadania era negada algures: uma "cidadania [*citinzery*] da fotografia – em cujas fronteiras os fotografados (refugiados, desalojados, etc.) lutam por seu lugar de direito" (51). Assim, nem todas as práticas fotográficas deveriam ser necessariamente remetidas, como pensa Tagg (2009), à sujeição e à disciplina, incapazes, portanto, de ameaçar o poder.

Por meio da fotografia, a política poderia ser pensada fora da forma do Estado, pois ela teria um foro próprio na conformação do espaço público (HARIMAN; LUCAITES, 2007). Fotografias seriam igualmente espaços de fantasia e de desejo – por meio delas, grupos subalternos podem, eventualmente, solapar regimes visuais dominantes. Seu próprio caráter descontínuo permitiria, como Walter Benjamin intuía, interceptar as narrativas históricas dos vitoriosos (LISSOVSKY, 2014, p. 13-43). Tal descontinuidade, apesar de inerente ao meio, está longe de ser sempre fortuita. Ariella Azoulay (2019) alertou, mais recentemente, que o gesto formador fundamental do arquivo fotográfico é a pilhagem. Isto é, antes ser interpretado como um enunciado, conforme o modelo foucaultiano (FOUCAULT, 2008), o arquivo é a própria pilha, o botim. A visualidade nova que a fotografia inaugura, outorgaria, em nome da modernidade e do progresso, "o direito de destruir mundos existentes" e, em nome da obsolescência do antigo, "o direito de construir um novo mundo em seu lugar" (AZOULAY, 2019, p. 119). Não obstante, como coleção de fragmentos, tem a potência de propiciar a emergência de narrativas contra-hegemônicas, que a montagem, conforme a dialética em suspensão benjaminiana, revelaria (BENJAMIN, 1999).

UM LUGAR SEM LUGAR

A fotografia cumpre um papel privilegiado na economia política do visual da modernidade, pois ela é tanto a presença no mundo, a testemunha engajada, como a distância prudente do espetáculo. Tanto uma tecnologia do Império, como uma técnica de si e um espaço de performance, no sentido preciso que esse termo assume no campo da linguística, isto é, como um modo de "fazer coisas" com imagens, como "atos de ver" (LISSOVSKY, 2014, p. 103-104). Tendo chegado tardiamente ao clube das potências imperialistas, o Japão, por exemplo, esforça-se por parecer uma força de modernização da Manchúria ocupada. Em sua "Primeira expedição científica" na região (1934-1940), os cientistas japoneses, fotografados pelo *Asahi Shuimbun*, vestem-se como exploradores britânicos na África, de bermudas, roupa cáqui e *pith helmet*, mimetizando a "masculinidade ocidental" que imaginavam impressionar mais os nativos (LOW, 2006, p. 69-70).

Barthes (1989) escreveu que a "Fotografia é o aparecimento do eu próprio como outro, uma dissociação artificial da consciência da identi-

dade” (p. 28). A experiência de ser retratado é vivida por ele com angústia (p. 26). A ida de Walter Benjamin, criança, ao fotógrafo é ainda mais dolorosa:

Para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almo-fadas, pedestais, que cobiçavam a minha imagem como as sombras do Hades cobiçavam o sangue do animal sacrificado. Por fim, sacrificavam-me a um prospecto dos Alpes, toscamente pintado, e minha mão direita, que deveria erguer um chapeuzinho de camurça, depositava sua sombra sobre as nuvens e a geleiras do fundo. (...) Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo que está a minha volta. (BENJAMIN, 1987, p. 99)

O espaço da fotografia é um lugar de sacrifício de si, propõe Eduardo Cadava, porque “o que quer que entre neste espaço é sempre outra coisa” (CADAVA, 1992, p. 106). Uma "natureza morta", poderia ter dito Levinas (2010), nessa pessoa ou nessa coisa, uma "dualidade em seu ser", pois ela "é o que é e é estrangeira a si mesma" – e o nome dessa estranheza da imagem é "semelhança" (53). Na Índia ou na África, como Pinney (2003) chama a atenção, onde havia pouca preocupação em fixar corpos num tempo e num lugar, as fotografias eram como "espaços de sonhos em que explorações pessoais de uma gama infinita de *alter egos* é possível" (p. 213). Tornar-se outro de si; tornar-se outro de outro: orientada para o futuro, o que se figura na imagem não é que está diante da câmera, mas o que ganha existência depois que a foto foi realizada.

Comentando os retratos fotográficos oitocentistas, na Índia, Pinney (2012) observou que eles pareciam atuar como profecias. Famílias menores, por exemplo, se tornaram uma "realidade" nas fotografias antes de se tornarem uma "realidade" na vida social, "precipitando" um comportamento que teria permanecido latente, isto é, a fotografia "teria encorajado uma exploração mais rápida de possibilidades" (2012, p. 151). De fato, não apenas na Índia, mas também na Europa e nas Américas, conforme as circunstâncias, a fotografia promove esse curto-circuito entre o público e o privado. Seu impacto é tão maior, quanto mais sexualmente segregada é a sociedade, pois será uma das práticas por meio das quais a "domesticidade e a intimidade reprodutiva será movida para a esfera pública, primeira no próprio estúdio e, posteriormente, na 'vida social' da fotografia" (APPADURAI, 1997, p. 3).

A orientação da fotografia para o futuro é ainda mais notável nas iniciativas de propaganda de estados periféricos, que visavam convencer o público internacional de que ingressavam, graças a seu regime político e progresso econômico, no seletivo clube das nações modernas. É o caso, por exemplo, das imagens da *Obra Getuliana*, no Brasil, realizadas em sua maioria entre 1938 e 1941 (LISSOVSKY, 2014, p. 95-109); sua dimensão utópica guarda similaridade com a fotografia japonesa produzida sob os auspícios da South Manchuria Railway Company, exibida na Exposição Internacional de Chicago, em 1933 (SHEPHERSON-SCOTT, 2018); e também com a mais famosa revista de propaganda internacional soviética, *USSR in Construction* (1930-1941). A fotografia, como nenhuma outra forma de visualidade, foi esse amálgama de presença e expectativa, principal veículo da crença moderna de que o futuro nos reservava algo novo. Inclinada para o porvir, acreditando na força do que virá, o fotógrafo impregnava suas imagens estrangeiras com os sinais da espera pelos tempos vindouros. Se a fotografia ocupa hoje uma posição crucial na reflexão acerca da visualidade contemporânea, é porque esse vínculo com o futuro não se perdeu. Apenas mudou de natureza. Os artistas contemporâneos nos legaram a proposição de que nosso destino e o destino da fotografia estão de algum modo entrelaçados (LISSOVSKY; MARTINS, 2013), pois, como J.T.W Mitchell (2009) tem insistido, as imagens nos predizem e precedem.

A fotografia cria territórios confinados (PRICE, 1994), onde tanto se acolhe como se hostiliza a alteridade (AZOULAY, 2019; PINNEY, 2012). Esse domínio é, como nos alerta Levinas (2001), o reino das sombras ocultas nas imagens – as sombras que, sob o trânsito das formas, acompanham a realidade, que não "seria apenas aquilo que é, aquilo que se desvela na verdade, mas também seu duplo, sua sombra, sua imagem" (p. 52). E, no entanto, estrangeira a si mesma, lugar qualquer lugar, a fotografia talvez já tenha sido capaz de convidar, de acolher, de dar espaço. Nesse caso, ainda hoje seria possível uma fotografia hospitaleira. Como ensina Derrida (2008), só na medida em que esse dar lugar, convidar, é preservado, a linguagem, na sua essência, pode ser, como Levinas ensinara, "amizade e hospitalidade" (p. 26).

Que a fotografia possa ser, ainda, esse lugar sem lugar (e o lugar de todos os lugares), então é no seu caráter estrangeiro que reside a política

como possibilidade: o sem lugar como o ter-lugar da polis. Antes que a primeira palavra seja dita, a fotografia é essa predição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum; sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- APPADURAI, Arjun. The colonial backdrop. *Afterimage*, 24 (5), mar.-abr. 1997
- AZOULAY, Ariella. *Civil imagination; a political ontology of photography*. London: Verso, 2012.
- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. In: *Zum*. n. 17, out. 2019, p. 117-137.
- BARTHES, R. *A Câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIM, Walter. In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Arcades project*. Cambridge: Belknap Press, 1999.
- BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.
- CADAVA, Eduardo. *Words of light*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- CAMPANY, David. *Nine things I learned from the art of Mac Adams*. New York: Elizabeth Dee Gallery, 2013. Disponível em: <https://davidcampany.com/nine-things-i-learned-from-the-art-of-mac-adams/>. Acesso em: 27/02/2020.
- DEGER, Jennifer. Thick Photography. *Journal of Material Culture*, v. 21 (1), 2016, p. 111-132.
- DERRIDA, Jacques. *Of hospitality*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus a Levinas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact*. Paris: Éditions de Minuit, 2008.
- DUFOURMANTELLE, Anne. Invitation. In: DERRIDA, Jacques. *Of hospitality*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- EDWARDS, Elizabeth. "Material beings: objecthood and ethnographic photographs". In: *Visual Studies*, vol. 17, No. 1, 2002
- FABIAN, Johannes. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: University Press, 1983.

- FLORENCE, Arnaldo Machado. Hercules Florence: o pioneiro da fotografia. A descoberta da fotografia em 1832. *Boletim: Foto Cine Clube Bandeirante* 28, ago. 1948, 4-10.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GELL, Alfred. Art and agency. *An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- HARIMAN, Robert; LUCAITES, John Louis. *No caption needed*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- LEVINAS, Emanuel. *La realidad y su sombra*. Madrid: Minima Trotta, 2001.
- LIPPARD, Lucy. Reacción tardía: diario de una relación con una imagen. In: YATES, Steve (org.) *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- LISSOVSKY, Mauricio. Eia, pois, aos retratos! A família Meneses tira seus daguerreótipos. *Acervo*. v.32, n.2 p.155 - 185, 2019.
- LISSOVSKY, M.; MARTINS, J. A Fotografia e seus duplos: um quadro na parede. *História, Ciências, saúde-Manguinhos*, v. 20, p. 1363-1375, 2013.
- LOW, Morris. *Japan on display; photography and the emperor*. New York: Routledge, 2006.
- MEIER, Prita. The surface of things: a History of photography from the Swahili Coast. *The Art Bulletin*, vol 101 (1), 2019, p. 48-69.
- MITCHELL, Timothy. *Colonizing Egypt*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- MITCHELL, W.J.T. The future of the image: Rancière's road not taken. In: *Culture, Theory & Critique*, 2009, 50(2-3), 133-144.
- OUGUIBE, Olu. In the Heart of Darkness. In: *Theory in Contemporary Art since 1985* (2nd. ed.). KOCUR, Z.; LEUNG, S. (orgs.) Malden: Willey-Blackwell, 2012, 322-328.
- PINNEY, Christopher. Notes from the surface of the image; photography, postcolonialism and vernacular modernism. In: PINNEY, C.; PETERSON, N. (orgs.) *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press, 2003.
- PINNEY, Christopher. Seven theses on photography. *Thesis Eleven* 113 (1), 2012, 141-156.
- POOLE, Deborah. *Visión, raza y modernidad; una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, 2000.
- PRICE, Mary. *The Photograph: a strange confined space*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- SAYD, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.

SHEPHERSON-SCOTT, Kari. Art Photography, Industry and Empire: Japanese soft power in America, 1933-1934. In: *Art History*, n. 4, set. 2018, p. 710-741.

TAGG, John. *The Disciplinary Frame*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity; a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.

TURAZZI, Maria Inez. *O Oriental-Hydrographe e a fotografia, a primeira expedição ao redor do mundo com uma "arte ao alcance de todos" (1839-1840)*. Montevideo: Centro de la Fotografía, 2019.

YU GU. What's in a name? Photography and the reinvention of Visual truth in China, 1840-1911. *The Art Bulletin*, v. 95 (1), 2013, p. 120-138.

OS USOS DE “A INTERNACIONAL” EM ABRIL DE VIETNAM EN EL AÑO DEL GATO¹

GLAUBER BRITO MATOS LACERDA
GUILHERME MAIA DE JESUS

1. INTRODUÇÃO

Em 1975, ano da queda de Saigon², o diretor cubano Santiago Álvarez e sua equipe passaram quatro meses na Indochina filmando material para um documentário que tinha entre os seus objetivos: apresentar aos cubanos a história e a cultura vietnamita; destacar os avanços do socialismo e o empreendedorismo de Cuba na península asiática; por fim, fazer a defesa da causa proletária internacionalista. O filme de pouco mais de duas horas apresenta de maneira panorâmica os quatro mil anos de ocupação humana na região e a cooperação dos cubanos para a reconstrução do Vietnã no pós-guerra.

Na confluência de estudos sobre a música no cinema latino-americano e os aspectos sonoros de filmes não-ficcionais produzidos pelo Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), através de pesquisas realizadas no âmbito do Laboratório de Análise Fílmica (LAF/Pepa)⁸, grupo de investigação do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, este ensaio analisa as dinâmicas expressivas da música em *Abril de Vietnam en el Año del Gato*, documentário resultante da viagem de Álvarez e de material de arquivo acumulado pelo ICAIC em mais de uma década de interesse pelo Vietnã. Nosso objetivo é examinar as estratégias de musicalização⁴ da obra à luz das forças estéticas e políticas que contingenciavam o cinema cubano do período pós-revolucionário. A jornada analítica articula texto e contexto, em um processo de análise imanente (retro)alimentada por pesquisas historiográficas sobre Cuba e o cinema cubano do período citado, dialogando também com uma entrevista exclusiva com o *sonidista* do filme, Jerónimo Labrada, e com estudos recentes sobre a música, especialmente a canção, como recurso de expressão audiovisual.

O que nos mobiliza, além da contribuição para uma sistematização do conhecimento sobre o som no cinema latino-americano, é tentar compreender, de uma perspectiva poética, a forma como as estratégias musicais desse filme, dependentes das forças históricas, estéticas e tecnológicas em jogo na época, contribuem para os encantos e efeitos da obra sobre o público cubano.

Abril de Vietnam..., como veremos, é um filme de propaganda, uma obra concebida com a finalidade de provocar o engajamento do povo cubano com a causa proletária internacionalista. Interessa-nos, precisamente, “examinar a música” no sentido proposto por Anahid Kassabian (2001) : analisar as estratégias *cinemusicais* da obra levando em conta contingências que envolveram o filme, as músicas e os espectadores naquele momento histórico. Assim, começamos com um panorama do modo como o internacionalismo proletário permeava imaginário cubano da época. A ideia consistia na criação de redes mundiais de trabalhadores com a finalidade de dominar os meios de produção e libertar a classe trabalhadora da opressão dos detentores do capital. A síntese deste ideal está no imperativo que encerra o Manifesto Comunista: “Operários de todos os países, uni-

-vos!". Segundo Karl Marx e Friedrich Engels, esse seria o fundamento para que a classe operária alcançasse a utopia de um mundo sem classes e sem fronteiras. Esse ímpeto levou à constituição de organizações internacionais reunindo trabalhadores de diversos países⁵.

Na Revolução cubana, o internacionalismo ocupa uma dimensão ética e outra estratégica. O aspecto humanista da solidariedade com povos oprimidos pelo imperialismo consistia numa estratégia para estabelecer alianças no campo geopolítico que viabilizasse a soberania do país em meio às grandes transformações em curso. No artigo "O Socialismo e o homem em Cuba", publicado no semanário uruguaio *Marcha* em 1965, Ernesto Che Guevara defende que

O revolucionário, motor ideológico da revolução dentro do seu partido, se consome nessa atividade contínua que não tem fim senão na morte, a menos que a construção se consiga à escala mundial. Se o seu afã revolucionário esfria, uma vez realizadas as tarefas mais prementes à escala local, e esquece o internacionalismo proletário, a revolução que dirige deixa de ser uma força impulsora e afunda-se numa sonolência confortável, aproveitada pelos nossos inimigos irreconciliáveis, o imperialismo, que ganha terreno. O internacionalismo proletário é um dever, mas é também uma necessidade revolucionária. Assim educamos nosso povo (Guevara, 2009, p. 70).

Em 1966, Havana foi sede da Conferência Tricontinental, ocasião em que foi instituída a Ospaaal, Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, da África e da América Latina, uma espécie de "Internacional terceiromundista". Cuba teria um papel central nas articulações deste movimento (MAHLER, 2018). Entre os pontos de destaque da agenda tricontinentalista constava o apoio incondicional ao Vietnã dos países oprimidos pelo imperialismo. Admirado pela resistência ao colonialismo francês, o povo indochinês, que naquele momento enfrentava bravamente a escalada de violência dos Estados Unidos, fez-se representado no encontro. No manifesto "Crear dos, tres... muchos vietnams - Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental", publicado em 1967, Guevara enfatiza o exemplo dos vietnamitas como modelo a ser seguido por todo Terceiro Mundo. Assim, o ano de 1967 foi nomeado pelo governo de Año del Vietnam heróico⁶.

Durante as duas primeiras décadas após a Revolução, o ideário internacionalista foi propagado em Cuba a partir de um forte imaginário sobre o Vietnã fomentado por produtos culturais em circulação na Ilha. Os sentidos de sacrifício dos comunistas vietnamitas na luta contra forças colonialistas e imperialistas, assim como o dever humanitário dos cubanos em prestar solidariedade aos povos asiáticos, estavam presentes em cartazes políticos, com destaque ao trabalho de René Mederos; nas canções populares, como na coletânea *Vietnam canta Cuba - Cuba canta Vietnam*; nos documentários de Santiago Álvarez, como *Hanoi Martes 13* (1967) e *79 Primaveras* (1969); e em mais de 10% das edições no Noticiero ICAIC Latinoamericano, cinejornal da Revolução Cubana⁷. Parte dos sons e imagens que constituem o longa-metragem aqui em exame foram extraídos do Noticiero. *Abril de Vietnam...*, de certo modo, compila um imaginário sobre o heroísmo vietnamita bastante ubíquo nos primeiros quinze anos do regime revolucionário cubano. A seguir, acompanhados de perto pela entrevista exclusiva concedida pelo *sonidista* Jerónimo Labrada⁸, passamos a uma decupagem descritiva sintética das ocorrências de música no filme.

2. ESTRATÉGIAS CINEMUSICAIS DE ABRIL DE VIETNAM EN EL AÑO DEL GATO

O espírito anti-imperialista da obra está explícito já no título. Em 11 de abril de 1895, José Martí e Máximo Gomez desembarcaram em Las Playitas em meio aos conflitos que tornariam a ilha independente da Espanha. No dia 16 de abril de 1961, Fidel Castro declarou o caráter socialista da Revolução. No dia seguinte, começou a invasão da Baía dos Porcos, conflito em que as Forças Armadas Revolucionárias derrotaram o grupo paramilitar que invadiu a ilha no intuito de assassinar Fidel Castro e derrotar o governo revolucionário. Já do lado asiático, foi também no mês de abril que o exército norte-vietnamita e os rebeldes sulistas triunfaram sobre o governo sul-vietnamita subserviente aos Estados Unidos. O ano de 1975, segundo o horóscopo vietnamita, é regido pelo gato. Assim como o animal é notável pela destreza corporal e a habilidade como caçador, os vietnamitas, valendo-se da guerrilha, conseguiram vencer a superioridade técnica e militar do exército estadunidense. Foi no mês de abril de 1975 que os comunistas ocuparam Saigon, no evento que marcou o fim definitivo da presença norte-americana no território vietnamita. Como pretendemos demonstrar, o

projeto musical do filme tem alto grau de aderência a uma noção de heroísmo e à luta contra o colonialismo e o imperialismo.

Os primeiros planos do filme mostram um grupo de percussionistas executando a introdução do que logo saberemos ser um espetáculo de música tradicional do Vietnã, tocada por uma orquestra de instrumentos como o *ken bau*, um instrumento com sonoridade e forma semelhante ao oboé da música ocidental, e o *sao truc*, família de flautas de bambu⁹. A seguir, por meio de texto em cartelas, o filme apresenta um panorama histórico das vitórias do pequeno Vietnã contra poderosos dominadores estrangeiros. As cartelas são mostradas em planos entremeados por imagens filmadas e pela voz de uma narradora, relatando os séculos de lutas contra mongóis, holandeses, japoneses, franceses e estadunidenses. Durante todo esse segmento de cerca de 12 minutos que antecede os créditos iniciais, o espectador ouve - e muitas vezes também vê - manifestações de música e dança vietnamitas.

Ao longo dos 123 minutos do filme, a música segue participando ativamente da obra, em um regime de colagem de fragmentos¹⁰, ora enaltecendo a bravura de cubanos e vietnamitas com hinos patrióticos; ora oferecendo o conforto da ausência de conflitos da música pentatônica vietnamita; ora recorrendo a canções populares para mobilizar afetos; ora ironizando e rebaixando os inimigos. Nessa última chave, as imagens da crueldade dos colonizadores franceses são ironizadas com a célebre “Can Can” do balé “Orpheus in the Underworld”, composta por Jacques Offenbach, como também por variações de “La Marseillaise”, o Hino Nacional da França. “The Battle Hymn of the Republic”, hino patriótico estadunidense que se tornou muito popular durante a Guerra Civil Americana, soa em conjunção com imagens de repressão brutal da polícia a manifestantes contrários à Guerra do Vietnã nos Estados Unidos. Outro exemplo de efeitos dessa natureza é o que destaca Labrada (2016): “Recuerdo la secuencia (inventada por Santiago) en que en un carretón tirado por un búfalo, traslada por Hanoi un pedazo de un avión B-52 (Fortalezas volantes) derribado por un piloto vietnamita. La música hace una ironía con los ruidos de los cascos y entona una melodía que rememora las marchas norteamericanas.”

Já na chave da canção popular, pouco tempo após uma cena que nos mostra Jerónimo Labrada gravando em um Nagra o delicado e comovente

canto *a cappella* de uma criança vietnamita, começamos a ouvir um baixo *ostinato*, com percussão de claves, congas e maracas que marcam o momento em que a narrativa passa a tematizar a presença da brigada cubana realizando obras no país amigo e a amizade solidária entre os dois povos. Quando vemos os trabalhadores da frente cubana recebendo cartas, o filme oferece à plateia o bolero “Qué extraño es eso”, composto por Bienvenido Julián Gutiérrez e lançado com sucesso em Cuba por Panchito Riset, em meados da década de 1930. Falando em saudades e cartas de amor, as palavras cantadas aderem literalmente às imagens. Nesse caso, estamos diante de uma estratégia claramente voltada para fazer marejarem os olhos individuais e coletivos das plateias cubanas. O bolero como gênero romântico nascido na tradição popular cubana, opera aqui como um *valor acrescentado* (CHION, 2011)¹¹ que mobiliza afetos e aciona processos identitários. Por um lado, como diz Irene Depetris-Chauvin (2016, p. 50-51), a canção popular romântica tem uma “poderosa capacidad de expresar, construir, proyectar y representar la subjetividad.” Por outro, como sustentam Connel e Gibson (2003), “a música popular é um componente importante nos processos de formação de identidades culturais, tanto no nível pessoal quanto no coletivo”¹² (Connel e Gibson, 2003, p. 117, tradução nossa). Essa é uma das operações que “Qué extraño es eso” e as células percussivas do arranjo de Leo Brouwer para “A Internacional”, como veremos a seguir, realizam no documentário de Álvarez.

3. ARRIBA LOS POBRES DEL MUNDO

“A Internacional” nasceu de um poema escrito por Eugène Pottier, possivelmente em 1871, durante a Comuna de Paris, criado para ser cantado com a melodia da Marselhesa. Em 1888, Pierre De Geyter compôs a melodia que hoje conhecemos. Na passagem do século XIX para o XX, a composição passou a ser usada como hino dos movimentos operários de orientação internacionalista: comunistas, socialistas, anarquistas e sociais democratas, especialmente a partir da Segunda Internacional, em 1889 (Hagemeyer, 2008). Segundo o portal Ecured¹³, enciclopédia *on line* cubana, “A Internacional” começou a ser constantemente executada no país após 1961, quando foi declarado o caráter socialista da Revolução. Única música repetida na obra, “A Internacional”, opera como uma síntese da súmula cognitiva e sentimental do filme.

Essa carga histórica, cultural e política que o hino internacionalista proletário leva consigo para o documentário de Álvarez nos interessa, mas é importante atentar também para a natureza da composição. “A Internacional”, embora não tenha nascido exatamente como um deles, tem estrutura semelhante à maioria dos hinos nacionais. Em sua versão mais difundida, é uma marcha militar vibrante, tocada por orquestra de metais, em tonalidade maior e *allegro* (c. 120 bpm), com melodia construída a partir de gestos melódicos ascendentes; iniciando-se em uma anacruce que conduz do quinto grau à tônica, num movimento de quarta ascendente com forte caráter cadencial e assertivo, tal como acontece no “Hino Nacional Brasileiro” e na “Marselhesa”, por exemplo. Com esse último - o hino nacional francês -, “A Intenacional” compartilha também a melodia simples, repetitiva, construída com motivos curtos, com palavras bem adaptadas à prosódia e fáceis de cantar. Essas são características próprias da canção popular e da sua potência mnemônica (ALTMAN, 2001). O componente literário do hino⁴, como de praxe nesse gênero, é um “grito de guerra”, nesse caso, um chamado pela união de *los “pobres del mundo”, “los esclavos sin pan”* para *“la lucha final”* contra *“el imperio burgués”*. Como veremos a seguir, por conta do modo como foi trabalhada pelo diretor, pelo compositor e pelo *sonidista*, em *Abril de Vietnam* o hino proletário transita em outros territórios estéticos, semânticos e afetivos.

4. O “HERÓI POSITIVO”

Figura 1: Vista de Ho Chi Min a uma fábrica de tecidos



Fonte: fotogramas do filme.

A primeira ocorrência de “A Internacional” se dá em conjunção com dois planos de fotografias *still* de uma visita de Ho Chi Minh a uma fábrica de tecido (Figura 1). O trecho está entre dois blocos temáticos: o primeiro trata das políticas de “superação cultural” do Vietnã, pois havia pouco tempo que o governo abolira a tradicional sesta do meio da jornada diária de trabalho com o objetivo de aumentar a produtividade e possibilitar que os trabalhadores fossem liberados mais cedo; já o segundo aborda a presença feminina nos postos de trabalho do país. A sequência que antecede a entrada da música nos mostra mulheres trabalhando em uma metalúrgica, finalizando com imagens de operárias e operários saindo da fábrica em suas bicicletas após a jornada de trabalho. Em sincronismo com um corte seco para a sequência de imagens *still* de Ho Chi Minh, soam os primeiros 8 compassos da melodia de “A Internacional” tocada em *tremolo* em um *dàn tranh*, cítara vietnamita semelhante ao *guzheng* chinês e ao *koto* japonês, instrumentos de cordas simpáticas¹⁵.

No primeiro plano *still*, o rosto de Ho Chi Minh se aproxima em *zoom in*. No segundo, o movimento também é em direção ao rosto, mas em uma vertical ascendente, estratégia que atribui um valor de grandeza ao personagem histórico. A melodia tocada em *tremolo* se despe de sua natureza marcial de hino para adquirir uma dimensão lírica, enquanto as notas prolongadas pela vibração das cordas simpáticas acrescentam uma atmosfera etérea que, em sinergia com as imagens, mobilizam uma admiração nostálgica pelo grande herói, que falecera em 1969. Ho Chi Minh e as narrativas da resistência vietnamita já eram conhecidos em Cuba e tidos como modelo a ser seguido. De certo modo, as histórias em torno do personagem histórico atendiam aos parâmetros do “herói positivo” (Villaça, 2010, p. 126), protagonista que vinha sendo adotado pelo cinema cubano por conta da crescente influência do realismo soviético no período. Nesse contexto, o caráter delicado da melodia solo tocada em *tremolo* soa como a permanência do espírito e dos ideais do líder vietnamita naquele momento histórico em que ele não estava mais presente fisicamente.

5. AGRUPÉMONOS TODOS EN LA LUCHA FINAL

Figura 2: A cooperação entre Cuba e o Vietnã



Fonte: fotogramas do filme.

“A Internacional”¹⁶ retorna à trilha sonora na sequência em que é celebrada a efetiva colaboração entre Cuba e Vietnã. Após ouvirmos Pham Van Dong, primeiro-ministro do Vietnã do Norte, dizer que as obras realizadas pelos cubanos em território vietnamita são flores que simbolizam a amizade entre os dois países, soa o Hino Nacional de Cuba. Corta para imagens de uma pista de pouso onde Fidel Castro é recebido com aplausos por cubanos e autoridades vietnamitas. Em conjunção com o hino, ouvimos o estouro de fogos de artifício e a voz de Fidel Castro também exaltando os laços de solidariedade e fraternidade que unem as duas nações. Durante a fala do Comandante, uma fusão cruzada substitui o hino cubano pelo vietnamita, exatamente quando Castro diz o nome “Vietnã”.

No plano seguinte à recepção ao líder cubano, seguimos ouvindo o hino vietnamita e vemos um palanque montado, ornado com bandeiras dos dois países e as fotos de Ho Chi Minh e José Martí. Após o hino, passamos a ver e ouvir o povo ovacionando seus líderes. Sob a multidão de vozes vai se insinuando aos poucos um violão executando um arpejo em ritmo

binário composto dançante, marcado por instrumentos de percussão da tradição popular afro-cubana. A música embala a generosa panorâmica que mostra o povo vietnamita presente na cerimônia. No final do movimento panorâmico, a câmera enquadra autoridades assinando documentos, então passamos a ouvir um instrumento de cordas percutidas executando uma variação da melodia de “A Internacional”. A tela volta a nos mostrar em panorâmica o público presente. O *pathos* solene que os hinos e as imagens de autoridades estabeleceram nas cenas anteriores é substituído agora por uma atmosfera rítmica dançante. Se antes os vietnamitas na tela e cubanos nas salas de cinema marchavam orgulhosos em um mesmo passo, agora bailam afetuosamente de mãos dadas. Ainda em conjunção com imagens do povo, a música desce para segundo plano, cedendo espaço para a volta da voz da narradora que nos conduz ao plano seguinte, quando imagens e fala descrevem as obras realizadas no Vietnã pela frente cubana.

Entendendo os estados-nação como "comunidades imaginadas", tal como propõe Benedict Anderson¹⁷, Dylon L. Robbins (2019) defende que a música, ao lado de tradições artísticas nacionais, religiões, identidades étnicas e vários símbolos visuais (bandeiras, emblemas, brasões, moedas, figuras), tem sido usada em diversos contextos políticos relacionados à construção e manutenção da identidade nacional principalmente através de música clássica, hinos nacionais, políticas estatais e música *pop*¹⁸. Tendo em vista que o filme tem como destinatário a população cubana, o hino de Cuba adere às imagens do Comandante sendo afetuosamente abraçado por autoridades vietnamitas como um chamamento patriótico. Quando a voz de Castro menciona o nome do país amigo e a música responde com o hino do Vietnã, o espectador é convidado a ouvir o povo aliado manifestar a honra de fazer parte de uma nação que também derrotou o mesmo poderoso inimigo. Após os hinos nacionais, a versão híbrida de Brouwer de “A Internacional”, ao misturar sonoridades cubanas e vietnamitas em uma chave nacional-popular, move a admiração pela bravura guerreira em direção a um sentimento terno de irmandade, amizade e compartilhamento de ideais no âmbito de uma “comunidade imaginada” internacionalista.

LA VICTÓRIA, CADA DIA MAYOR

Figura 3: O porto de Haiphong



Fonte: fotogramas do filme.

A última ocorrência de "A Internacional" sucede a fala do general Vo Nguyen Giap que, sorridente, saúda fraternalmente os líderes Fidel e Raúl Castro, como também a classe trabalhadora e as heróicas forças armadas cubanas, concluindo: "*Vietnam y Cuba avanzan con toda seguridad en el camino hacia la victoria cada día mayor*". Corta para imagens do porto de Haiphong, no Vietnã. Ouvimos o primeiro motivo de "A Internacional", tocado por apitos de navios, seguido por notas graves longas e solenes que magnificam as imagens imponentes dos grandes navios e guindastes do porto com signos sonoros de força, empreendimento e seriedade. O trecho foi criação de Jerónimo Labrada (2016): "En Abril hay otras creaciones ocultas que creo que nadie percibió. Por ejemplo: En la secuencia del puerto de Hai Phong estuve horas fabricando en magnético, copiando, variando velocidades, para hacer que se escuchara el tema de La internacional tocado por los pitos de los barcos en el puerto."

A música aqui dialoga com obras do Futurismo Russo, a exemplo da "Sinfonia das sirenas" (1922), de Arseny Avraamov, que foi executada no

porto de Baku (Azerbaijão), em comemoração aos cinco anos da Revolução Bolchevique. Esta obra é composta por sons de máquinas e há na peça uma citação de “A Internacional”. Segundo Labrada (2016), quando ele fez a manipulação dos sons dos apitos, ainda desconhecia outras experiências semelhantes, mas viria depois a descobrir outras criações concebidas a partir a manipulação de sons de máquinas e outros ruídos gravados em fita magnética, a exemplo do trabalho desenvolvido por Pierre Schaeffer e Pierre Henry no Groupe de Recherche de Musique Concrète, fundado na França em 1951.

Consciente ou não, a escolha de Labrada decerto pode ter sido contingenciada pelo espírito do tempo. Como nos conta Robbins (2019), o som foi uma das áreas em que o ICAIC buscou desenvolver técnicas e realizar experimentações estéticas, pois uma das características mais interessantes da produção cinematográfica cubana do período pós-revolucionário é justamente a inovação na dimensão sonora das obras, expressa em filmes de diretores como Santiago Álvarez - *Ciclón* (1963), *Now* (1965) e *LBJ* (1968); Tomás Gutiérrez Alea - *Memorias del subdesarrollo* (1968) e *Muerte de un burocrata* (1966) - e Humberto Solás (*Lucía*, 1968). Com essa finalidade, Alfredo Guevara, diretor da ICAIC no período, incentivou a criação do Grupo de Experimentação Sonora (GESI), que foi por Leo Brouwer de 1969 a 1973 (Villaça, 2004). O GESI foi um espaço para “repensar as relações entre tradições musicais nacionais e não nacionais, a fusão de tradições musicais populares e acadêmicas, bem como as diferentes possibilidades de interação entre música e imagem no cinema”¹⁹ (Robbins, 2019, p. 210, tradução nossa).

A concepção musical de Brouwer, influenciada pelas experimentações realizadas nas décadas anteriores por Luigi Russolo, Léon Theremin e Pierre Schaeffer, entre outros, reverberaram no modo como cinema cubano do período explorou a relação entre música e ruído. O contexto da produção de filmes, conseqüentemente, em contato com equipamentos de gravação e edição de som, favoreceu experimentações musicais em diálogo com essas técnicas de criação de elementos anteriormente considerados não-musicais. Segundo Robbins (2019, p. 210, tradução nossa):

Um exemplo lembrado pelo músico, musicólogo e membro fundador do GESI Leonardo Acosta é emblemático dessa relação. Entre

as aulas de composição, teoria e história da música, os membros do grupo estudaram também as técnicas de gravação e edição de som, com Brouwer, aparentemente, demonstrando um interesse particularmente aguçado neste último²⁰.

Embora o autor não cite, vale destacar que Jerónimo Labrada foi o engenheiro de som e professor de eletroacústica do Grupo de Experimentación Sonora (Villaça, 2004). Desse modo, a melodia executada por apitos dialogava com as experimentações eletroacústicas vigentes em Cuba na transição da década de 1960 para 1970.

Seguindo à execução de “A Internacional” pelos apitos de navio, ainda sobre imagens do porto, a voz da narradora traduz para nós uma fala de Le Duan, Primeiro Secretário do Partido Comunista do Vietnã, laudatória da solidariedade internacionalista proletária. Voltamos a ouvir a variação dançante e percussiva da “A Internacional,” na versão arranjada por Leo Brouwer. É a primeira vez que vemos um barco em movimento no Porto. A melodia de “A Internacional”, que após a exposição do tema explora frases musicais em regime de livre improvisação, aqui soa como a continuidade da fala do Primeiro Secretário do Partido, acrescentando valores de alegria, fraternidade e leveza dançante à utopia proletária internacionalista.

Y SE ALZEN LOS PUEBLOS POR LA INTERNACIONAL

Como bem observa Sérgio Vilaça (2013), uma das características dos documentários de Álvarez é o recurso moderado à “voz de Deus”, atribuindo à música a função de comentário sobre o que a tela nos mostra. Michael Chanan (2004) sustenta que a música no cinema de Álvarez se vale dos significados culturais para engajar o público por uma via que não seja exclusivamente cognitiva, mas também sensorial e afetiva. Chanan afirma que Álvarez usa as associações culturais da música para orientar o quadro de referência do espectador. Para o autor, “[...] o que ele está fazendo é politizar a representação por meios estéticos que são ao mesmo tempo altamente articulados, mas não discursivos²¹” CHANAN, 2004, p. 223, tradução nossa) Segundo Chanan, esse é um recurso central do documentário político de Álvarez.

Em uma perspectiva geral, *Abril de Vietnam...* é um filme que, sem dúvida, recorre à música para “politizar a representação por meios estéticos”. A obra recorre à música instrumental e às canções de modo intenso,

construindo uma *paisagem sonora afetiva* (Vernon, 2013, p. 388) fragmentada e internacionalista que opera estabelecendo atmosferas de patriotismo, admiração pela bravura, laços de cooperação e alinhamento ideológico entre os dois países, usando eventualmente de ironia para o rebaixamento cômico dos inimigos. Além de músicas instrumentais e canções da tradição vietnamita, o filme utiliza em bases regulares hinos e canções bem familiares ao público cubano²². Sintetizando o pensamento de diversos autores, Pablo Piedras e Sophie Dufays (2018, p. 9) assim se referem aos efeitos específicos derivado do uso, em filmes, de canções que fazem parte do repertório cultural do espectador:

[...] proceden de su calidad de alusión cultural y intertextual (Lanin y Caley 2005), de su capacidad para remitir a la memoria individual y colectiva y a períodos históricos particulares (Smith, 1998), y de volver familiar un pasado no vivido (Wojick y Knight, 2001), lo que explica su potencial tan nostálgico como irónico (Inglis, 2003; Ashby, 2004; Dyer 2012). Tanto sus componentes musicales como evocaciones múltiples que contienen sus letras les permiten activar un fuera de campo y abrir el espacio limitado de la diégesis a otras dimensiones y significaciones.

Embora observando o fenômeno a partir de outra perspectiva²³, Rick Altman (2001) chega à conclusão semelhante em relação aos aspectos literários das canções. Para ele, a canção popular tem uma tendência em direção à comunicação linguística direta. “Os títulos e as letras dominam tanto a avaliação pública do conteúdo emotivo ou narrativo de uma música popular que uma canção raramente significa separadamente do seu conteúdo linguístico”²⁴. Altman (2001) destaca também a “cantabilidade” e a “rememorabilidade”²⁵ como potências características das canções. Canções são “cantáveis”, diz ele, porque, via de regra, “[...] têm letras facilmente pronunciáveis, organizadas em grupos de respiração convenientes e imediatamente e compreensíveis, reproduzindo padrões de fala comuns. A correspondência cuidadosa de música e letra reforça ainda mais a natureza cantável das músicas populares”²⁶. (ALTMAN, 2001, p.25, tradução nossa)

Canções são “rememoráveis”, prossegue Altman, porque, em geral, são compostas por motivos curtos padronizados e repetidos, versos rimados e refrões, sendo facilmente apreendidas e memorizadas. Altman sugere ainda que mesmo quando a letra de uma canção não é efetivamente ouvi-

da, como no caso de uma versão instrumental de uma canção, ela participa da performance fílmica na memória do espectador. Como foi visto, o filme recorre somente aos primeiros 8 compassos de “A internacional”, sempre em versão instrumental, decerto considerando ser elemento suficiente para acionar na memória do público cubano o conteúdo literário e valor simbólico desse hino, que em nenhum momento soa na versão cantada.

Da mesma forma, “A internacional” não é tocada em sua versão marcial orquestral. O filme, portanto, abdica da natureza heróica e guerreira do hino, optando por explorar outros territórios simbólicos e afetivos. Na primeira intervenção, um solo de instrumento de cordas percutidas da tradição vietnamita solicita das plateias cubanas um afeto nostálgico pelo herói Ho Chi Minh. A versão dançante popular que mistura timbres das tradições dos dois países reflete em sua estrutura interna os princípios internacionalistas e acrescenta, na primeira vez, valores bailáveis de contentamento aos movimentos panorâmicos que nos mostram trabalhadoras e trabalhadores assistindo à cerimônia, seguindo o temperamento de um “*socialismo con pachanga*”²⁷. Na segunda vez, está conectada à fala que a antecede e celebra valores de amizade e solidariedade entre as duas nações. Além disso, envolve a platéia em um importante processo coletivo de identificação que Piedras e Dufays (2018: 13), citando Simon Frith e José Van Dick, propõem ser um dos fenômenos inerentes à canção popular:

[...] en los diferentes géneros y las variadas formas de los cines pos-clásicos, esta [la canción] aparece como un lugar crucial de articulación y de negociación de las identidades locales o globales (nacionales y transnacionales) y de la memoria individual, sociocultural y cinematográfica. Nos parece que el análisis de las canciones populares en las películas permite entender las interacciones entre esas dimensiones (identidad/memoria) y esas escalas (individual/colectivo, local/global, nacional/ transnacional). Más que gustos personales y estilos culturales, las canciones son mediaciones entre el público y sus memorias (Frith, 1996; Van Dijk, 2006).

Já na cena do porto de Haiphong, a melodia construída em regime de música concreta insere o projeto musical do filme no âmbito das vanguardas musicais acadêmicas da época, operando como metáfora sonora da força política e produtiva resultante da união entre as duas nações. Voltando a Robbins (2019), lembremos que duas das diretrizes que então orientavam o

trabalho do GESI no ICAIC eram “a fusão de tradições musicais populares e acadêmicas”, além da experimentação com sons “não-musicais” eletronicamente manipulados. Embora de modo bem menos radical do que é verificável em filmes como *Desde la Habana* (Nicolás Guillén Landrián, 1969) e *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), por exemplo, tais diretrizes também estão plasmadas ao longo de *Abril de Vietnam en el Año del Gato*.

Nesta obra há um predomínio de tradições populares, manifestado no arranjo de “A Internacional”, que mistura sonoridades populares cubanas e vietnamitas, bem como em canções populares dos dois países. Se aceitamos considerar que os hinos nacionais de Cuba e do Vietnã condensam as duas tradições – o caráter “popular” de canto coletivo e a natureza “acadêmica” da orquestração sinfônica – estamos autorizados a propor que os hinos constroem uma ponte entre o “popular” e o “acadêmico”; tal dimensão se apresenta no filme por meio do vínculo (consciente ou não) com as experimentações musicais realizadas no âmbito da academia nas décadas anteriores e em voga na de 1960, concedendo aos ruídos gravados em fita magnética e/ou manipulados eletronicamente o direito de pertencer ao reino dos recursos de expressão musical em um cinema revolucionário.

NOTAS

¹ Artigo originalmente publicado em espanhol na revista argentina Cine Documental, no 23, pp. 166-196. Para adequar às normas desta publicação, fez-se da necessário modificar e cortar algumas partes do texto original.

² Na ocasião, o Exército Norte-vietnamita, junto à Frente Nacional de Libertação do Vietnã do Sul, ocupou a capital sul-vietnamita, em 30 de abril de 1975. O acontecimento foi um marco para o fim da guerra do Vietnã e para o início do processo de reunificação do país.

³ Grupo de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Comunicação e cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

⁴ Termo utilizado pelo meio cinematográfico cubano para se referir ao processo de adição de música aos filmes.

⁵ As mais conhecidas são a Associação Internacional dos Trabalhadores (1864), ou Primeira Internacional, dirigida por Marx; a Segunda Internacional dos Trabalhadores (1889), com Engels à frente; a Terceira Internacional (1919), convocada por Lênin; e a Quarta Internacional (1938), agenciada por Leon Trótski (LOWY, 1998).

⁶ Em Cuba, todos os anos a Assembléia Nacional do Poder Popular escolhe um nome para o ano seguinte.

⁷ Os dados são da tese “Ouço Cuba, vejo Vietnã: monumento e mímeses na poética anti-imperialista da trilha sonora do Noticiário Icaic Latinoamericano”, de Glauber Lacerda, defendida em julho de 2021 no Póscom/UFBA.

⁸ Entrevista concedida por e-mail para Glauber Lacerda no dia 14 de outubro de 2016.

⁹ Informação disponível em <<https://www.indochina.tours/vietnamese-traditional-musical-instruments/>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

¹⁰ Segundo Amir Labaki (1994, p. 12), os filmes de Santiago Álvarez mesclam música original, peças do repertório de concerto, música *pop* internacional, canções de protesto e gêneros tipicamente cubanos, repetindo na dimensão sonora o aspecto de colagem do campo imagético.

¹¹ Chion (2011) defende que a música, no cinema, acrescenta um valor de sentido à imagem e sofre a ação do sentido da imagem sobre si mesma. Para ele, o som e a imagem, no cinema, firmam um *contrato audiovisual* onde o que ouvimos interfere na nossa percepção das imagens, assim como o que vemos modifica a nossa escuta.

¹² No original: “Popular music is an integral component of processes through which cultural identities are formed, both at personal and collective levels”.

¹³ https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana

¹⁴ Segundo o Portal Ecured, esta é a versão cubana de A Internacional: *Arriba los pobres del mundo/ de pie los esclavos sin pan/ y gritemos todos unidos/ viva la internacional/ removamos todas las ramas/ que impiden nuestro bien/ cambiemos el / mundo de fase/ un viento al imperio burgués/ agrupémonos todos/ en la lucha final/ y se alcen los pueblos/ por la internacional/ el día que el triunfo alcancemos/ ni esclavos ni hambrientos habra/ la tierra sera el paraíso/ de toda la humanidad/ que la tierra de/ todos sus frutos/ y la dicha en nuestro hogar/ el trabajo será el sostén que a todos/ de la abundancia hará gozar/ agrupémonos todos/ en la lucha final/ y se alcen los pueblos / por la internacional.*

¹⁵ Em alguns instrumentos antigos e tradicionais, cordas simpáticas são aquelas que vibram por simpatia, ou seja, por ressonância, quando as cordas principais são tangidas ou dedilhadas. (DOURADO, 2004, p. 94)

¹⁶ Entre 1h13m17s e 1h15m20s, na versão assistida. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=N-nqCpQcJIs>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

¹⁷ Para Anderson (2008), o Estado-Nação seria uma “comunidade imaginada”, que opera no espaço geográfico, com um senso de unidade criado por meio de instituições nacionais (estruturas legais, polícia, burocracia) e por uma variedade de meios culturais.

¹⁸ Robbins cita especificamente o caso do *rock'n'roll*.

¹⁹ No original: “[...] a space for rethinking musical relationships between national and non-national traditions, the fusion of popular and academic musical traditions, as well as the different modalities through which music and image could interact in the cinema”.

²⁰ No original: “An example recalled by musician, musicologist, and former GESI member Leonardo Acosta is emblematic of this relationship. Among classes in composition, theory, and music history, the group members studied as well sound recording and editing techniques, with Brouwer, apparently, exhibiting a particularly keen interest in the later”.

²¹ No original: “[...] What he is doing is to politicize the representation through aesthetic means that are at once highly articulate but nondiscursive”.

²² Segundo Vilaça (2013), a sensibilidade musical de Alvarez foi desenvolvida durante o tempo em que trabalhou como arquivista de músicas na rádio e na TV, onde teve contato com sonoridades de toda parte do mundo, como também no convívio com amigos militantes da área musical, como o compositor Leo Brouwer.

²³ Na seção do artigo consultado, Altman discorre sobre semelhanças e diferenças entre os modos de operação da música instrumental aplicada segundo o modelo “cássico” e aqueles das canções populares.

²⁴ No original: “Titles and lyrics so dominate public evaluation of a popular song’s emotive or narrative content that a song rarely signifies separately from its linguistic content”.

²⁵ No original: “singability” e “rememberability”.

²⁶ No original: [...] have easily pronounced lyrics arranged in convenient and readily understandable breath groups reproducing common speech patterns. Careful matching of music and lyrics further reinforces popular song’s singable nature.

²⁷ Nos primeiros anos da Revolução, ainda era muito viva a ideia de que Cuba criaria um socialismo festivo, distinto da sisudez dos modelos asiáticos e europeus. Esse anseio foi nomeado, popularmente, como “socialismo con pachanga”, pois pachanga é o nome que se dá às festas descontraídas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, R. The structure of popular songs and ‘classical’ music. In: WOJCIK, P; KNIGHT, A. (eds.). *Soundtrack available: essays on film and popular music*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

ÁLVAREZ, M. *El noticiero ICAIC y sus voces*. Havana: Ediciones La Memoria, 2012.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

- ÁVILA, I. *Cámaras en Trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago (Chile): Editorial Cuarto Propio: 2014.
- BETENCOURT, R. Abril de Vietnam en el año del gato. In: ARAY, Edmundo (org). *Santiago Alvarez : cronista del tercer mundo*. Caracas : Cinemateca Nacional, 1983.
- CHANAN, M. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- DEPETRIS-CHAUVIN, I. Ter saudade até que é bom: música y afectividad en dos documentales brasileños recientes. 452°F, n° 14, p. 45-68, 2016.
- CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.
- CONNEL, J.; GIBSON, C. *Sound tracks: popular music, identity and place*. London: Routledge, 2003.
- DOURADO, H. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas (SP): Papirus, 2011.
- GUEVARA, E. *Crear dos, tres... muchos vietnam - Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental* (2018). Disponível em: https://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm. Acesso em: 30 de jan. 2018.
- GUEVARA, C. O Socialismo e o homem em Cuba. In: GUEVARA, C. *Textos Políticos*. São Paulo: Global Editora, 2009.
- HAGEMAYER, R. A Internacional: Sentidos dissonantes no hino dos trabalhadores durante a guerra civil espanhola. *Projeto História*, São Paulo, n.36, p. 211-231, jun. 2008
- LABAKI, A. (1994). *Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LABRADA, J. *Entrevista on-line concedida em 14 de outubro de 2016*. Entrevista concedida a Glauber Lacerda, 2016.
- LA INTERNACIONAL. In: Ecured. Disponível em: https://www.ecured.cu/La_Internacional. Acesso em: 3 de dezembro de 2017.
- LÖWY, M. Por um novo internacionalismo. *Recherches Internationales*, no 52-53, 1998.
- MAHLER, A. *From the Tricontinental to the Global South – Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*. Nova York: Duke University Press, 2018.
- MARX, K ; ENGELS, F.. *O Manifesto Comunista*. Disponível em: <http://www.ebooks-brasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>. Acesso em: 30 de jan. 2018.
- PIEDRAS, P.; DUFAYS, S. *Conozco la canción: melodias populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Libreria, 2018.
- PRIOSTE, M. *O Documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ROBBINS, D. *Audible geographies in Latin America*. Sounds of race and place, Nova Iorque: Palgrave Macmi, 2019.

VERNON, K. Almodóvar's Global Musical Marketplace. In: D'LUGO, M.; Vernon, K. (eds) *A Companion to Pedro Almodóvar*. Oxford: Blackwell Publishing, 2013.

VILAÇA, S. *A música no cinema revolucionário de Santiago Álvarez*. In: *9o Encontro Nacional de História da Mídia*. Ouro Preto (MG): UFOP, 2013.

VILLAÇA, M. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Alameda, 2004.

_____. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Humanitas, 2010.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

79 PRIMAVERAS. Santiago Álvarez, Cuba, 1969

ABRIL DE VIETNAM EN EL AÑO DEL GATO. Santiago Álvarez, Cuba, 1975

HANOI MARTES 13. Santiago Álvarez, Cuba, 1967.

SOBRE OS AUTORES

ANDRÉ BRASIL

Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, onde integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação. Pesquisador do CNPq (bolsista PQ 2), coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e compõe a equipe de editores da Revista Devires – Cinema e Humanidades. Participa do Núcleo de Antropologia Visual e da Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFMG.

agbrasil@uol.com.br

ANGELA PRYTHON

Professora Titular da Universidade Federal de Pernambuco. Atua no Programa de Pós-graduação em Comunicação e no Bacharelado em Cinema e Audiovisual da mesma universidade. É líder do grupo de pesquisa Imagens Contemporâneas. É pesquisadora do CNPq desde 2006. É autora dos livros "Cosmopolitismos Periféricos" (2002) e "Utopias da Frivolidade" (2014). Organizou diversos livros e publicou artigos e capítulos sobre cinema, cultura visual e teoria.

prython@uol.com.br

ANTONIO WELLINGTON OLIVEIRA JR

Bacharel em Comunicação Social–Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará–UFC (1992), Mestre (1997) e Doutor (2001) em Comunicação e Semiótica pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica-COS da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo–PUC-SP. Realizou estágio Pós-Doutoral em Artes no Departamento de Comunicação e Artes–DeCA da Universidade de Aveiro–UA. Atualmente é professor Associado III do Instituto de Cultura e Arte-ICA-UFC onde leciona nos cursos de Publicidade e Propaganda e no Programa de Pós-Graduação em Artes–PPGARTES-UFC. É pesquisador ligado ao Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura–ID+ (Portugal) e líder do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte–LICCA, registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico–CNPq. Artista visual e performer. Tem experiência nas áreas de Comunicação e de Artes, com ênfase em performance, artes visuais, teorias, técnicas, processos e métodos de criação artística; teorias da comunicação, semiótica, glossolalia e religião; cultura tradicional popular, patrimônio cultural imaterial.

wellington-jr@uol.com.br

CÉSAR GUIMARÃES

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e professor Titular da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e pesquisador do CNPq. Pertence ao corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, edita a revista *Devires: Cinema e humanidades* e faz parte do Grupo de Pesquisa "Poéticas da Experiência". Coordenou o Festival de Inverno da UFMG de 2012 a 2014 e atualmente coordena a Formação Transversal em Saberes Tradicionais.

cesargg6@gmail.com

CLAUDIA MESQUITA

Professora do curso de graduação e do programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde integra os grupos de pesquisa *Poéticas da Experiência* e *Poéticas Femininas, Políticas Feministas*. Pesquisadora do cinema brasileiro, com mestrado e doutorado na ECA-USP. Realizou pós-doutorado na

Universidade Federal do Ceará (2018-2019), onde desenvolveu o projeto "O presente como história - estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo". Publicou, com Consuelo Lins, o livro "Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo" (Editora Jorge Zahar, 2008), e organizou, com Maria Campaña Ramia, "El otro cine de Eduardo Coutinho" (Cinememoria e Edoc, 2012), publicado no Equador.

claudmesq@gmail.com

CRISTIANO BACELAR DE OLIVEIRA

Professor adjunto na Universidade Federal do Ceará, no Campus de Quixadá, desde 2016, atuando principalmente nas áreas de Sistemas Embarcados e Visão Computacional. Doutor em Ciências pelo Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação da Universidade de São Paulo (2015), Mestre em Computação Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará (2010) e Tecnólogo em Telemática/Telecomunicações pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (2007).

cristianobac@gmail.com

DEISIMER GORCZEWSKI

Professora e pesquisadora no Instituto de Cultura e Arte, na Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas - LAMUR, na UFC. Realizou doutorado em Ciências da Comunicação pela Unisinos-RS e doutorado-sanduíche em Comunicação Audiovisual na Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha. Entre as publicações mais recentes organizou o livro *Arte que Inventa Afetos* e os livros *catálogos Nossas Ruas com Cinema* e *Cinema que Inventa o Bairro*, ambos em coautoria. Realiza estudos com ênfase em processos de criação coletivos e colaborativos, cartografias e intervenções audiovisuais, micropolíticas urbanas, políticas públicas e metodologias de pesquisa em artes, filosofia e ciências.

deisimer@ufc.br

FELIPE MOTA FERREIRA

Graduando do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará-UFC, no qual foi bolsista do Programa de Iniciação à Docência-PIBID e hoje é pesquisador vinculado ao projeto #Sala109 do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte-LICCA. Atua

profissionalmente como fotógrafo e videomaker em projetos autorais, cli-
pes, fotografia de moda e fotografia publicitária.

felipe.mota@alu.ufc.br

FERNANDO DE MENDONÇA

Professor Adjunto da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde atua no Departamento de Letras LIBRAS (DELI), nos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e em Cinema (PPGCINE); Doutor em Literatura Comparada (UFPE), romancista e pesquisador especializado na obra de Clarice Lispector; coordena o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), participa no Grupo de Estudos em Literatura e Filosofia (GEFELIT) e no Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (NELI).

nandodijesus@gmail.com

GEOVANNA PIRILLO CARNEVALLE DOS SANTOS

Psicóloga, graduada na Universidade Federal de Sergipe, atualmente é aluna do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da UFS, na linha de Cinema e Narrativas do Contemporâneo. Seus interesses no campo pesquisa são: Cinema, política e sociedade.

geovannapirillo@gmail.com

GLAUBER LACERDA

Professor de técnicas de sonorização e documentário no curso de cinema e audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. É graduado em Comunicação Social/Jornalismo (Uesb), mestre em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS/Uesb) e doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PPGCOM/Ufba). Desde 2008, investiga temas relacionados ao cinema político latino-americano. Atualmente, pesquisa a poética sonora do Noticiário ICAIC Latinoamericano. Como documentarista, dirigiu os curtas Reviramundo (2014), A rosa púrpura de André Cairo (2015) e co-dirigiu dois episódios da série Sertão de Dentro (2018), com direção geral de Geraldo Sarno.

glauber.lacerda@uesb.edu.br

GUILHERME MAIA

Graduado e mestre em Música pela UNIRIO, e doutor em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia. É professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Como compositor, tem canções gravadas por importantes intérpretes da MPB. Na área do cinema, seu trabalho mais recente foi a direção musical do filme *Café com canela* (Ary Roza e Glenda Nicácio, 2017). Entre suas publicações estão os livros *Elementos para uma poética da música dos filmes* (Appris, 2015) e as coletâneas *O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas* (Edufba, 2018) e *Ouvir o documentário: vozes, música e ruídos* (Edufba, 2015).

maia.audiovisual@gmail.com

JOÃO VILNEI

Docente do curso de Design Digital e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará – UFC. Doutor em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – FBAUP (2017). Mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro – UA (2009) e Bacharel em Publicidade e Propaganda pela UFC (2006). Integra o Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte – LICCA/UFC e o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS/FBAUP.

joaovilnei@gmail.com

MARCOS RIBEIRO DE MELO

Psicólogo (UFS), mestre em Educação (NPGED/UFS) e doutor em Sociologia (PPGS/UFS). Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Sergipe, no Departamento de Psicologia (DPS) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS). Suas pesquisas têm articulado os temas: infâncias, culturas infantis, cinema e educação.

marcos_demelo@academico.ufs.br

MAURICIO LISSOVSKI

Historiador e roteirista. Doutor em Comunicação, professor da pós-graduação em Comunicação da UFRJ, pesquisador do CNPQ com pós-doutorado no Birkbeck College, de Londres. Pesquisador visitante na Universidade de Princeton (2014) e professor visitante na UFPE (2019-2020).

Entre seus livros sobre fotografia estão *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (1988), *Só existe um Rio* (2008), *A máquina de esperar* (2009), *Refúgio do olhar* (2013) e *Pausas do destino* (2014).

mauricio.lissofsky@eco.ufrj.br

MICHELE DE FREITAS FARIA DE VASCONCELOS

Psicóloga (UFS), Mestre em Saúde Comunitária (UFBA), doutora em Educação (UFRGS). Atualmente é professora do Departamento de Psicologia (DPS) e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGPSI) da Universidade Federal de Sergipe. Atua e realiza pesquisas no campo da Educação, Psicologia, Saúde Coletiva/Saúde Mental/Álcool e outras Drogas. Suas pesquisas têm articulado os temas: dispositivos clínico-institucionais no campo da saúde mental; clínica e corpo; corpo, relações de gênero e sexualidade; produção de saúde e subjetividade; educação em saúde; infâncias.

michelevasconcelos@hotmail.com

NAARA FONTINELI

Educadora e pesquisadora de cinema interessada em agenciamentos críticos de imagens e sons, narrativas especulativas, formas documentárias e experimentais que contribuam para refletir sobre a sociedade brasileira e sua experiência histórica. É doutora em Cinema e Audiovisual pela Sorbonne Nouvelle (Paris 3) e em Comunicação Social pela UFMG; mestra tanto em “Pedagogia das Imagens” quanto em “Cinema, História Cultural e Antropologia” pela Sorbonne Nouvelle, com graduação em Cinema pela UFSC. Foi curadora da Mostra Documentário: invenção de formas/pensamento crítico (1964-1983) no 19º FestCurtasBH. Seus novos projetos se aproximam da Amazônia, investigando impactos do colonialismo e da ruína ecológica.

fontinele.naara@gmail.com

RENATO IZIDORO DA SILVA

Docente Associado I da Universidade Federal de Sergipe (UFS), Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) e Departamento de Educação Física (DEF). Doutor (2011) e Mestre (2007) em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pós-doutor (2019) em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia (PPGCASA), Universidade Federal do Ama-

zonas (UFAM). Licenciado em Educação Física pela Universidade Estadual de Londrina (2004). Líder do Grupo de Pesquisa Corpo e Política (CORPOLÍTICA).

izidoro.ufs@gmail.com

SCARLETT MORAES

Graduada em Design Gráfico (DAVD/UFS) e desenhadora com foco em ilustrações infantis; mestranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (UFS), em processo de desenvolvimento de um estudo cujo objetivo é propor um princípio semiótico de reflexão para uma abordagem metodológica do aspecto fílmico cromático, considerando as variáveis sobre a manifestação do colorido nos filmes, e delinear um roteiro, conquanto flexível, para uma interpretação possível da cor enquanto signo peirceano na narrativa fílmica.

dsgn.smoraes@gmail.com

Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual desenha um mapa de diálogos reflexivos operados em torno da produção contemporânea na área. Pensa-se aqui sobre cinema, fotografia e outras manifestações artísticas que têm a imagem como desejo e foco.

Uma publicação que nasceu da ideia de trocar e pensar junto, reunindo pesquisadores e artistas vinculados a instituições brasileiras diversas e de áreas igualmente diversas. Entre poéticas, trajetórias e o registro de experiências/invenções, este livro “fotografa” um instante de um mapa que segue sendo tecido.

