



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UFF _ ANO 1 _ N° 01 _ 2023

cinema, audiovisual e democracia

passado e presente

organização

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO
MARIANA SOUTO
REINALDO CARDENUTO

contribuições

CÉSAR GUIMARÃES
EDUARDO DE JESUS
FÁBIO PENIDO
JULIA KRATJE
PEDRO RENA
RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS
ROBERTA VEIGA
TÂNIA VICENTE
VANESSA CARDOSO CEZÁRIO

ANA DANIELA DE SOUZA GILLONE
CRISTIANO MEZZAROBA
DENISE TAVARES
FABIO ZOBOLI
HAMILCAR SILVEIRA DANTAS JUNIOR
LUIZ FERNANDO WLIAN
MARIA EDIVÂNIA ALVES DOS SANTOS
MARINA CAVALCANTI TEDESCO
RAFAEL MELLO

a_barca

CINEMA, AUDIOVISUAL E DEMOCRACIA – PASSADO E PRESENTE

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL | PPGCine

ANO I | N° 1 | 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI | RJ | BRASIL

MARINA CAVALCANTI TEDESCO Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

MAURÍCIO DE BRAGANÇA Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

LIA BAHIA Professora do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Brasil.

WILSON OLIVEIRA FILHO Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UNESA e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

RAFAEL ROMÃO SILVA Licenciado e Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Professor dos cursos de graduação de Bacharelado em Teatro e em Cinema e Audiovisual da Faculdade Cesgranrio.

ALEX FERREIRA DAMASCENO Professor do curso de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPA), Brasil.

SANCLER EBERT Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professor dos cursos de Comunicação do Centro Universitário FMU-FIAMFAAM.

TAINÁ XAVIER Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professora do curso de Cinema e Audiovisual da ESPM Rio.

VANESSA MARIA RODRIGUES Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professora do curso Tecnologia em Cinema e Animação da UEMG.

ANTONIO BURITY SERPA Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduado em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário AESO Barros Melo (UNIAESO).

BRENO HENRIQUE DE ALMEIDA ROCHA Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

MARCEL GONNET WAINMAYER Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

comissão editorial convidada

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO Universidade do Estado da Bahia.

MARIANA SOUTO Universidade de Brasília.

REINALDO CARDENUTO Universidade Federal Fluminense.

revisão

EDYLENE SEVERIANO

projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

LUIZ GARCIA | LUGAR ESTÚDIO

FOTO DA CAPA *Sem Destruição* (2019). Videoclipe produzido pelos jovens da Comunidade Caranguejo Tabaiaras (Recife-PE), em oficina conduzida pelo Coletivo Coque (R)existe.

nesta edição

ALEX FERREIRA DAMASCENO Professor do curso de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPA), Brasil.

ANA ENNE Professora Associada do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT), UFF, Brasil.

ANA ACKER Professora e coordenadora dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

ANGELA PRYSTHON Professora Titular, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

CEIÇA FERREIRA Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

EDILEUZA PENHA DE SOUZA Doutora em Educação, diretora e realizadora. É professora na Universidade de Brasília (UnB), Brasil.

ESTHER HAMBURGER Professora Titular de História do Cinema e do Audiovisual e de Projeto do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

FABIO ALLAN MENDES RAMALHO Professor adjunto em Cinema e Audiovisual e na Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Brasil.

GABRIEL MENOTTI Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social e nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PPGCOM) e em Artes (PPGA), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil.

GUILHERME MAIA DE JESUS Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil.

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Brasil.

FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA Professor da Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

JÔ LEVY Professora e pesquisadora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

LORENA BEST Professora de Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos da Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Perú.

MANNUELA RAMOS DA COSTA Professora no departamento de Comunicação Social, nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

MARIANO MESTMAN Pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e do Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), Argentina.

PEDRO BUTCHER Pesquisador, jornalista e crítico formado pela Escola de Comunicação da UFRJ e Doutor pela Universidade Federal Fluminense. É professor do curso de cinema e audiovisual da ESPM-Rio, Brasil.

SONIA GARCÍA LÓPEZ Professora do Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, Espanha.

TADEU CAPISTRANO Professor de teoria da Imagem e história do cinema do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), Brasil.

THAIS BLANK Professora Adjunta da Escola de Ciências Sociais e do Programa da Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getulio Vargas (FGV), Brasil.

EDITORIAL

A REVISTA - APRESENTAÇÃO **11**

EQUIPE EDITORIAL A BARCA

O DOSSIÊ - APRESENTAÇÃO **14**

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO | UNEB

MARIANA SOUTO | UnB

REINALDO CARDENUTO | UFF

DOSSIÊ

TIEMPO ENCANDILADO. INSISTENCIAS, INTERMITENCIAS Y AFINIDADES FEMINISTAS
ENTRE EL CINE ARGENTINO Y EL CINE BRASILEÑO **19**

JULIA KRATJE

O OBSCENO CONTRA E PELA DEMOCRACIA: KIT GAY, GOLDEN SHOWER, E OUTRAS IMAGENS **40**

ROBERTA VEIGA

FÁBIO PENIDO

O INC E A EMBRAFILME SOB OS OLHARES DA COMUNIDADE DE INFORMAÇÕES **61**

TÂNIA VICENTE

DO MODERNO AO PÓS-MODERNO: TRAJETÓRIA DE RUPTURAS
E CONTINUIDADES NO CINEMA BRASILEIRO **82**

RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS

SUMÁRIO

DANÇAR PARA A DEMOCRACIA **100**
VANESSA CARDOSO CEZÁRIO

NO FINAL DOS DIAS, OU SEJA, TODOS OS DIAS: O DIÁRIO ÍNTIMO
COMO SUBJETIVAÇÃO NO FILME ARÁBIA **114**
PEDRO RENA
CÉSAR GUIMARÃES
EDUARDO DE JESUS

NAVEGAÇÕES

PENSADORES SOCIAIS E O ESPORTE NO CINEMA: AÇÕES ACADÊMICAS
NOS ENFRENTAMENTOS DO AUTORITARISMO CONTEMPORÂNEO **134**
CRISTIANO MEZZAROBA
FABIO ZOBOLI
HAMILCAR SILVEIRA DANTAS JUNIOR
MARIA EDIVÂNIA ALVES DOS SANTOS

PERSPECTIVA REALISTA E IMAGENS DO POPULAR: O SERTÃO DO FILME
VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (KARIM AÏNOUZ E MARCELO GOMES, 2009) **154**
ANA DANIELA DE SOUZA GILLONE

NO FIM DA TEMPESTADE: UMA SITUAÇÃO NEOCOLONIAL? **173**
DANIEL P. V. CAETANO
CAROLINA PUCU DE ARAÚJO

O GOZO DOS SONÂMBULOS E O ELIXIR DO SONO: SENSIBILIDADES DISSIDENTES NO CINEMA QUEER CONTEMPORÂNEO LUIZ FERNANDO WLIAN	188
--	------------

ENTREVISTAS

CINEMA, TERRITÓRIO E JUVENTUDE: ENTREVISTAS SOBRE OFICINAS AUDIOVISUAIS PARA JOVENS DE OCUPAÇÕES URBANAS RAFAEL MELLO	207
---	------------

RESENHAS

RESISTÊNCIA, PALAVRA FEMININA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O LIVRO AUTORITARISMOS NO BRASIL: O OLHAR DE DEZ REALIZADORAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS (2022) MARINA CAVALCANTI TEDESCO	227
UM CINEASTA E SEU PAÍS: A BEM-VINDA INTERLOCUÇÃO ENTRE HISTÓRIA E CINEMA NA OBRA DE FÁBIO MONTEIRO SOBRE PATRICIO GUZMÁN DENISE TAVARES	232

editorial

A BARCA

EQUIPE EDITORIAL A BARCA

É com muita felicidade que apresentamos o primeiro número de *A Barca*, a revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

A Barca é uma publicação que se destina à divulgação de estudos teóricos e/ou práticos sobre Cinema e Audiovisual e suas transversalidades com outros campos de conhecimento e com as diferentes sociedades. Como um espaço de navegação, travessias, desvios e horizontes, integra a trajetória dos estudos de Cinema e Audiovisual na UFF a contextos e temas emergentes e às novas dinâmicas simbólicas, econômicas, éticas, estéticas e políticas da experiência audiovisual e midiática. Nossa revista tem o compromisso de refletir sobre os fluxos teóricos, conceituais e metodológicos do campo de estudos de cinema, considerando os movimentos, tensões e disputas históricas, políticas, culturais, econômicas e sociais que cercam as pesquisas.

Por considerar o Cinema e o Audiovisual como um campo vivo e dinâmico, a publicação estimula o diálogo entre saberes e tradições teóricas, ao mesmo tempo que abarca propostas de repensar recortes e abordagens tradicionais a partir das experiências dissidentes, contra-hegemônicas e não ocidentais que colocam em xeque leituras situadas pelos estritos limites nacionais. Nesse sentido, desejamos que *A Barca* se some à construção de um campo de conhecimento em formação e que está em constante transformação e diálogo com a sociedade.

Convidamos todas, todes e todos para embarcar na navegação desta primeira edição. Seu dossiê, intitulado *Cinema, audiovisual e democracia – passado e presente*, não poderia ser mais oportuno no atual contexto em que o fascismo segue forte no Brasil, mas ventos de alívio e esperança começaram a soprar. Para saber mais sobre ele, leiam o texto de apresentação das editoras Izabel de Fátima Cruz Melo (Universidade do Estado da Bahia), Mariana Souto (Universidade de Brasília) e do editor Reinaldo Cardenuto (Universidade Federal Fluminense).

a revista - apresentação

Além do dossiê, contamos com dois artigos de temática livre. Em “Pensadores sociais e o esporte no cinema: ações acadêmicas nos enfrentamentos do autoritarismo contemporâneo”, Cristiano Mezzaroba, Fabio Zoboli, Hamílcar Silveira Dantas Junior e Maria Edivânia Alves dos Santos refletem sobre o potencial do audiovisual na formação de professores, no âmbito da Educação Física, em um diálogo tão raro quanto profícuo. Já em “Perspectiva realista e imagens do popular: o sertão do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes)”, de Ana Daniela de Souza Gillone, encontramos uma curiosa leitura pelo interesse popular e uma análise detalhada de um outro sertão em um dos filmes mais importantes do recente cinema brasileiro.

Na seção “Navegações”, *A Barca* conta em sua primeira edição também com dois textos. Em “No fim da tempestade: Uma situação neocolonial?”, Daniel Caetano e Carolina Pucu de Araújo partem da interrogação de Paulo Emílio Salles Gomes sobre a situação colonial do cinema brasileiro para, comparativamente, traçar um paralelo fundamental sobre diferentes momentos históricos e as agendas voltadas ao fomento e regulação do mercado cinematográfico. No segundo artigo, Luiz Fernando Wlian discorre sobre críticas feitas por filmes queer ao capitalismo contemporâneo através de suas propostas estéticas. O resultado é “O gozo dos sonâmbulos e o elixir do sono: sensibilidades dissidentes no cinema *queer* contemporâneo”.

A primeira entrevista da revista, “Cinema, território e juventude: entrevistas sobre oficinas audiovisuais para jovens de ocupações urbanas”, feita por Rafael Mello, permite-nos escutar protagonistas de importantes oficinas voltadas para a formação audiovisual em suas relações para com a juventude e as questões territoriais que o cinema tanto se propõe a pensar.

É perceptível que o tema “Cinema e Democracia”, em maior ou menor grau, atravessou todo este número. E não seria diferente na seção de resenhas que, neste número, conta com duas. Marina Cavalcanti Tedesco comenta a estrutura, os principais aspectos e a importância do livro “Autoritarismos no Brasil: o olhar de dez realizadoras brasileiras contemporâneas” (2022), de Lídia Mello. Em “Um cineasta e seu país: a bem-vinda interlocução entre história e cinema na obra de Fábio Monteiro sobre Patrício Guzmán”, Denise Tavares nos brinda com uma análise de “O cinema de Patrício Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a ética das imagens” (2022), obra resultante da tese de doutorado de Fábio Monteiro.

Para encerrar esta apresentação, deixamos nossos enormes agradecimentos a todas as pessoas editoras, autoras e pareceristas que confiaram em uma revista que está começando. Sabemos o quanto há de político nessa atitude em tempos tão produtivistas, onde métricas e índices espúrios muitas vezes valem mais do qualquer outra coisa. E agradecemos, obviamente, a você que está nos lendo. Desejamos que desfrute tanto dessa travessia quanto nós ao preparar este primeiro número.

Vida longa para *A Barca*!

CINEMA, AUDIOVISUAL E DEMOCRACIA –

PASSADO E PRESENTE

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO

MARIANA SOUTO

REINALDO CARDENUTO

A chamada para publicação do dossiê *Cinema, audiovisual e democracia – passado e presente* foi constituída a partir de uma série de desconfortos que consideramos serem coletivos a uma parcela significativa da população, no que diz respeito à corrosão das frágeis estruturas democráticas brasileiras, desde o golpe parlamentar de 2016 e posterior eleição de Jair Bolsonaro. Nesta ofensiva da extrema direita, que infelizmente não se restringe apenas ao Brasil, não apenas as instituições, mas também os movimentos e grupos sociais tidos como minoritários foram alvo de ataques físicos, e sobretudo simbólicos, que tentaram silenciar e aniquilar a pluralidade de expressão política, cultural, social, étnico-racial, sexual e religiosa.

Entretanto, faz-se necessário ressaltar que este ímpeto golpista, reacionário e violento não é novidade nem exceção na história deste país, fundado nas violências coloniais e seus desdobramentos seculares, que, como disse Lélia Gonzáles, se perpetuam e atualizam através do machismo, sexismo e racismo, manifestados através de diversas facetas ao longo do tempo. Contudo, a história tanto como experiência vivida quanto como escrita e reflexão se constitui em campo de disputa, e o cinema e o audiovisual foram e são fundamentais nesse processo amplo e coletivo, que impulsiona apesar de todos os percalços, a sociedade brasileira nos caminhos de defesa e fortalecimento da democracia, haja visto o retorno de um governo progressista, com o novo mandato de Luiz Inácio Lula da Silva.

Este dossiê é composto por artigos que investigam distintos modos de relação entre o audiovisual e as formas de organização social e política de uma sociedade. Ainda que o Brasil seja um foco privilegiado de atenção, tanto

no cenário contemporâneo quanto no recorte da ditadura militar, as cinematografias analisadas trazem variedade geográfica e temporal, com a presença dos cinemas latino-americanos e iraniano.

No primeiro bloco temos dois artigos que, apesar da distância temporal, propõem abordagens inusuais, como é o caso do “Tiempo encandilado. Insistencias, intermitencias y afinidades feministas entre el cine argentino y el cine brasileño”, de Julia Kratje. O que a princípio parece ser uma pesquisa de cinema comparado, a partir das filmografias de María Luisa Bemberg e Helena Solberg, na verdade se constitui como um percurso exploratório que questiona as formas canônicas da escrita da história do cinema, desestabilizando os seus principais marcos referenciais, tais como a linearidade, os limites das escolas e movimentos para enquadramento dos diretores e suas obras, por exemplo. Mas além disso, Kratje sublinha também as dificuldades da crítica feminista ao se defrontar com as mesmas questões. Assim, a autora experimenta novas possibilidades, para que seja possível uma história feminista do cinema, que, de forma abrangente, seja capaz de abandonar as fórmulas estéticas que aprisionam as obras, bem como questionar as já citadas organizações do cânone invisibilizadoras das trajetórias das cineastas, de modo que caibam aproximações, descontinuidades, afinidades, permitindo que outros modos de compreender o cinema possam emergir.

Por sua vez, no artigo “Obsceno contra e pela democracia: Kit Gay, Golden Shower, e outras imagens”, de Roberta Veiga e Fábio Penido, os autores retomam os escândalos relativos ao kit gay e *golden shower*, mobilizados de forma obscena por Jair Bolsonaro e sua equipe, e posteriormente replicado e impulsionado pelo ecossistema bolsonarista, no qual a obscenidade é transmutada em um elemento para o restabelecimento de uma agenda conservadora. Nesse universo, pontuam os autores, os dispositivos audiovisuais têm grande importância para disseminar o pânico moral e a guerra cultural, como elementos ideológicos. Todavia, Veiga e Penido propõem um deslocamento para a observação e análise destas mesmas imagens a partir do repertório da pós-pornografia e das experimentações cinematográficas e performáticas LGBTQIA+, reposicionando e reapropriando o obsceno em outro regime imagético que propõe transformação a partir da disputa dos imaginários e dos corpos, apontando para futuros completamente opostos ao desejados pelos “cidadãos de bem”.

Nos textos que constituem o segundo bloco do dossiê, um dos tópicos centrais em debate são as tensões que marcaram o campo cinematográfico durante o regime militar brasileiro. A supressão da democracia entre 1964 e 1985, condição autoritária cuja violência deixou marcas profundas no país, ressurgiu nos artigos não apenas como reflexão

acerca das agressões perpetradas pelo Estado contra o setor cultural, mas também como um contexto histórico no qual operaram-se profundas modificações nas relações estabelecidas entre o campo político e o fazer artístico.

No artigo “O INC e a Embrafilme sob os olhares da comunidade de informações”, Tânia Vicente apresenta os resultados de um estudo fundamental para melhor compreender as políticas culturais públicas durante o regime militar. Por meio de uma ampla pesquisa documental, referente ao funcionamento das redes subterrâneas de vigilância no decorrer da ditadura, a autora propõe uma reflexão em torno das pressões que incidiram sobre a trajetória do Instituto Nacional de Cinema e da Embrafilme. Concentrando-se particularmente no período mais violento do governo autoritário, o final dos anos 1960 e início da década de 1970, Tânia Vicente evidencia os meandros dos circuitos de espionagem, demonstrando as consequências concretas de sua atuação no setor cinematográfico brasileiro. Na documentação por ela analisada, desvelam-se disputas de poder que provocaram perseguições a agentes culturais de esquerda, incluindo ações de intervenção direta no funcionamento das instituições públicas voltadas para o fomento à produção e à circulação de filmes nacionais.

Em se tratando do texto “Do moderno ao pós-moderno: trajetória de rupturas e continuidades no cinema brasileiro”, Rafael Garcia Madalen Eiras, por meio de um viés panorâmico, revisita questões cruciais que marcaram a trajetória do Cinema Novo durante o período do regime militar. Em especial, o autor dedica-se aos debates ocorridos em meados dos anos 1980, em um momento de redemocratização do país e de crise das políticas culturais públicas, quando emerge no campo cinematográfico brasileiro tentativas de proximidade com uma estética pós-moderna em evidência. A definitiva quebra da hegemonia outrora pertencente às tradições modernas cinemanovistas, questão epicêntrica do período, acompanha a convergência da filmografia nacional com dimensões pós-modernas relacionadas às intertextualidades, citações, fragmentações e paródias. São os casos de filmes como *Cidade oculta* (1986), de Chico Botelho; *Anjos da Noite* (1986), de Wilson Barros; *Um trem para as estrelas* (1987), de Cacá Diegues; e *A Dama do Cine Shangai* (1987), de Guilherme de Almeida Prado.

No que pode ser considerado o terceiro e último bloco do dossiê, temos artigos que mergulham em uma única obra, exercitando uma análise fílmica de tendência mais vertical. Em “Dançar para a democracia”, Vanessa Cardoso Cezário comenta o filme *O Presidente*, de Mohsen Makhmalbaf, cineasta que se vale de metáforas, sugestões e alusões para abordar o tema da ditadura em um contexto de repressão e liberdades restritas. A autora analisa a presença da dança no filme – forma de expressão artística que já sofreu diversas proibições no Irã, vista como vin-

culada à política e às mulheres, considerada uma “marcha provocativa” ou “ato herético”. No filme de Makhmalbaf, que o cineasta aponta como inspirado pela Primavera Árabe, a dança surge como forma de manifestação política. Cezário também repercute a censura e a perseguição sofrida pelo próprio diretor e sua família ao longo de anos de carreira, por parte do governo iraniano.

Por fim, em “No final dos dias, ou seja, todos os dias: o diário íntimo como forma de subjetivação no filme *Arábia*”, Pedro Rena, César Guimarães e Eduardo de Jesus analisam o filme de João Dumans e Affonso Uchôa. *Arábia* é um dos mais importantes filmes brasileiros contemporâneos, que recupera a figura do operário, tão cara ao cinema nacional de outros tempos nas produções que se voltavam ao coletivo e à organização sindical. Agora o foco é em um indivíduo solitário (Cristiano) que escreve um diário em que narra suas experiências, o “tecido da vida cotidiana” formado por pequenos e grandes acontecimentos. O artigo entende o diário como forma de subjetivação do personagem, que tem sua vida pessoal afetada pela história econômica e social do Brasil e que, de alguma maneira, se conecta a outros trabalhadores – figuras geralmente excluídas das grandes narrativas históricas. Assim se encerra o dossiê *Cinema, audiovisual e democracia*. Desejamos a todos e todas uma boa leitura.

dossiê

**cinema, audiovisual e democracia /
passado e presente**

TIEMPO ENCANDILADO

INSISTENCIAS, INTERMITENCIAS Y AFINIDADES FEMINISTAS
ENTRE EL CINE ARGENTINO Y EL CINE BRASILEÑO

JULIA KRATJE¹

RESUMEN Este artículo propone un recorrido por las filmografías de María Luisa Bemberg (1922-1995) y de Helena Solberg (1938): cineastas decisivas para la historia del cine latinoamericano y también para la historia de las mujeres y los estudios de género. A través de algunas de sus películas e intervenciones públicas, me interesa explorar la posibilidad de indagar la historia del cine sin presuponer una linealidad de tiempo que defina relaciones causales y filiaciones formales, ni tampoco una progresión evolutiva para rescatar figuras pioneras excepcionales. ¿Es posible trazar una genealogía de signo feminista sin hacer del cine un campo neutro de relevamiento de fenómenos desde una postura de observación distante y sin arrogarse la proyección de un afán revisionista que pase por alto las discontinuidades y las intermitencias de la historia? El cine de Bemberg y de Solberg permite cuestionar la arbitrariedad de las clasificaciones al poner de relieve el problema de las obras que se escapan de los etiquetamientos (cine industrial, cine moderno, Cinema Novo, cine de los ochenta, Cinema da Retomada, Nuevo Cine Argentino). Y que, tal vez por esa suerte de inadecuación o descalce, desconciertan varios lugares comunes de la crítica (feminista) de cine.

PALABRAS CLAVE María Luisa Bemberg, Helena Solberg, crítica feminista, historia del cine.

ABSTRACT This article analyzes the filmographies of María Luisa Bemberg and Helena Solberg: decisive filmmakers for the history of Latin American cinema and also for the history of women and gender studies. Through some of her films and her public interventions, I am interested in exploring the possibility of investigating the history of cinema without assuming a linearity of time that defines causal relationships and affiliations, nor an evolutionary progression to rescue exceptional pioneering figures. Is it possible to trace a feminist genealogy without making cinema a neutral field for surveying phenomena from a distant observation position and without assuming the projection of a revisionist perspective that ignores the discontinuities and intermittencies of history? The cinema of Bemberg and Solberg allows to question the arbitrariness of the classifications by highlighting the problem of films that escape labeling (industrial cinema, modern cinema, Cinema Novo, cine de los ochenta, Cinema da Retomada, Nuevo Cine Argentino). And perhaps, due to this kind of inadequacy or mismatch, disconcert several commonplaces of (feminist) film criticism.

KEYWORDS María Luisa Bemberg, Helena Solberg, feminist critic, film history.

¹Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesora de la Universidad de Buenos Aires.

RESUMO Este artigo analisa as filmografias de María Luisa Bemberg e Helena Solberg: cineastas decisivas para a história do cinema latino-americano e também para a história das mulheres e dos estudos de gênero. Por meio de alguns de seus filmes e de suas intervenções públicas, estou interessada em explorar a possibilidade de investigar a história do cinema sem assumir uma linearidade do tempo que defina relações causais e filiações, nem uma progressão evolutiva para resgatar figuras pioneiras excepcionais. É possível traçar uma genealogia feminista sem fazer do cinema um campo neutro de observação dos fenômenos a partir de uma posição de observação distante e sem assumir a projeção de uma perspectiva revisionista que ignora as descontinuidades e intermitências da história? O cinema de Bemberg e Solberg permite questionar a arbitrariedade das classificações ao destacar o problema dos filmes que escapam à rotulação (cinema industrial, cinema moderno, Cinema Novo, cine dos oitenta, Cinema da Retomada, Nuevo Cine Argentino). E talvez, devido a esse tipo de inadequação ou desencontro, desconcerte vários lugares-comuns da crítica (feminista) de cinema.

PALAVRAS-CHAVE María Luisa Bemberg; Helena Solberg; crítica feminista; história do cinema.

GENEALOGÍAS DISCONTINUAS

No es ninguna coincidencia que *La Felicidad* sea la película preferida de Helena Solberg y que haya sido también la película preferida de María Luisa Bemberg. No es por un capricho, ni por una moda, ni por mera casualidad que la cineasta brasileña y la cineasta argentina sientan una especial admiración por la obra de Agnès Varda. Estrenada en 1965, *La Felicidad* enfoca la vida armoniosa, confortable, aparentemente sin altibajos de una familia tipo (mamá, papá, nena, nene), de clase trabajadora, en pleno verano. Todo pareciera irradiar optimismo y luminosidad. Sin embargo, ese ambiente pastoril y equilibrado llega a ensombrecerse por medio de insistencias visuales y sonoras: la gracia de las flores y la redentora música de Mozart se intensifican hasta volverse agresivas. Y entonces, al aumentar el volumen del paisaje bucólico, la película nos permite ver más allá de la primera impresión. “¿Qué es lo que te hace tan feliz?”, le pregunta la esposa al protagonista. “Tengo suficiente alegría para ambas; la felicidad funciona por adición”, le explica él, al contarle sobre su amante. Pero por más colorida que aparezca, la historia va madurando como “un bello durazno de verano con un gusano adentro”, tal como dice Varda en su último documental (*Varda por Agnès*, 2019). En otras palabras: no se trata de mostrar el simple reverso de la felicidad sino los pormenores de una economía afectiva organizada alrededor del deseo masculino. La verdadera respuesta llega recién después del final: la felicidad, esa suerte de postal sosegada, es un espejismo. Una ficción cristalina y letal. Una experiencia sin dudas apasionante y encantadora para el padre de familia, pero irremediabilmente fatal para la mujer.

Al momento de su estreno, *La Felicidad* desencadenó una ola de repudios por parte de algunas críticas de cine que acusaron a la película, y por añadidura a su directora, de presentar una visión reaccionaria y retrógrada en plena década del sesenta.² Como si la ironía pusiera en peligro el camino de la emancipación de las mujeres; como si la liberación del patriarcado dependiera de imágenes recortadas a la medida de una consigna política; como si las posiciones feministas estuvieran resguardadas de contradicciones ideológicas y materiales; como si la figuración del mito burgués de la feminidad no pudiera alentar lecturas oposicionales; como si el cine, al fin y al cabo, tuviera que rendirse ante los principismos de turno.³ Por contraste con esos planteos sesgados, las afinidades y las intermitencias entre María Luisa Bemberg, Helena Solberg y Agnès Varda pueden aventurar otros rumbos para una historia (feminista) del cine.

Decisivas para el cine latinoamericano y también para la historia de las mujeres y los estudios de género, las filmografías de Bemberg y de Solberg rescatan a personajes históricos fuera de serie: Camila O’Gorman (protagonista de un amor romántico, a mediados del siglo diecinueve, que transgrede la norma patriarcal y eclesiástica), Juana Inés de la Cruz (la monja poeta que, según Bemberg, “se adelanta trescientos años a Virginia Woolf”), Helena Morley (una

2 Véase, por ejemplo, Johnston (1973). 0

3 Muchas críticas y cineastas feministas evaluaban las películas en la medida en que funcionaran como un medio para concienciar a las mujeres. Eso mismo pasó con *Wanda*, de Barbara Loden, una película que desde hace unos años es considerada “de culto” (Isabelle Huppert impulsó su restauración), pero que, en 1970, cuando se estrenó, fue repudiada: “Las feministas odiaron *Wanda*. Criticaron duramente a Barbara Loden. Se sublevaron. ¡Qué! ¡Una mujer pasiva, sumisa al deseo de otro, y que parece disfrutar de su sometimiento! Don’t show women in such way! Veían en *Wanda* una mujer indecisa, sometida, incapaz de afirmar su deseo, que no exigía nada, no creaba ni siquiera un contra-modelo militante, ninguna toma de conciencia, ninguna nueva mitología de la mujer libre. Nada” (Léger, 2021, p. 98).

garota rebelde y audaz que escribió un diario de su vida en Diamantina tras la abolición de la esclavitud, traducido por Elizabeth Bishop en 1957), Carmen Miranda (uno de los mayores emblemas tropicalistas que, paradójicamente, como dice Caetano Veloso, “não sabia sambar”): en fin, todas ellas mujeres deslumbrantes. En esta línea, Solberg y Bemberg vienen siendo justamente visibilizadas por los estudios sobre cine brasileño y cine argentino.⁴

Pero además de poner en escena figuras icónicas e hitos políticos, llevan la mirada a otras historias, a ras del suelo, comunes y corrientes, que entran experiencias individuales y colectivas. Por ejemplo, *The emerging woman* (1974), un documental dedicado “A la memoria de las mujeres de los últimos doscientos años, cuyas luchas hicieron posible la mujer emergente de hoy”, el primero de una serie realizada en Estados Unidos, cuando Solberg formaba parte del grupo de cineastas International Women’s Film Project,⁵ está encabezado por mujeres que no han sido integradas en los relatos oficiales de las gestas patrióticas emprendidas por líderes militares, por intelectuales y por hombres de política. *El mundo de la mujer* (1972) también es un cortometraje claramente militante, en el que Bemberg coloca en primer plano los intereses económicos y patriarcales implicados en la producción de la “mujer moderna”, recorriendo *stands* de pestañas postizas, pelucas, electrodomésticos y masajeadores de glúteos por los pasillos de una exposición realizada en La Rural (el predio ferial de la aristocracia agroganadera). O sea que un cine permeable a la historia social astilla el relato androcéntrico, pero también permite divisar a personas y personajes que obedecen los lugares prefijados por el reparto sexual, como la domesticidad del matrimonio, el cuidado de la familia y la maternidad. Solberg y Bemberg no solo retratan a “grandes mujeres” sino a miles de anónimas que, como la protagonista de *La Felicidad*, sufren, padecen, acatan desde el más absoluto e impenetrable silencio. Y como Varda con respecto a la Nouvelle Vague, los trayectos de Solberg y de Bemberg en cuanto al cine moderno, el cine industrial, el cine de los ochenta, y el Cinema da Retomada desafían las clasificaciones historiográficas tanto como las corrientes predominantes de la cultura cinematográfica feminista.

Ahora bien, ¿se las puede considerar, sin más, como cineastas que, por haber sido pioneras, resultan excepcionales? Una historia del cine (y un cine) que se limite a mostrar cómo las mujeres son víctimas oprimidas por el patriarcado o, en la vereda contraria, heroínas visionarias y adelantadas a su época llevaría por un callejón sin salida. Quiero decir: ¿qué presunciones y qué escala de valores encierra la idea de excepcionalidad a la hora de cuestionar el relato hegemónico de la historia del cine? Escribe Nora Domínguez:

Entrar al campo de los estudios de las mujeres o de género significa leer el relato de la emancipación en su devenir histórico pero no únicamente con el objetivo de enaltecer un sujeto pionero, una idea fundante o una conclusión productiva,

4 En líneas generales, sobre la filmografía de Solberg, además de los textos citados en este ensayo, véanse: Tavares (2014 y 2017), Araújo y Souto (2018), Elias da Silva (2019), Andrade (2021), Cavalcanti Tedesco (2018 y 2022) y los ensayos incluidos en el catálogo de una retrospectiva realizada en el Centro Cultural Banco do Brasil (Amaral; Italiano, 2018), entre otros. Sobre Bemberg, remito al ensayo de Fontana (1993), a las compilaciones *An Argentine Passion*. María Luisa Bemberg and Her Films (2000) y *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2002) y a los textos reunidos en Kratje y Visconti (2020). Asimismo, vale destacar la reciente realización de ciclos de cine gracias a iniciativas privadas y a festivales que han fomentado la proyección de sus films.

5 Women’s Film Project (WFP), que luego pasó a denominarse International Women’s Film Project (IWFP), fue un colectivo de mujeres (inicialmente compuesto por Helena Solberg, Lorraine Gray, Melanie Maholick y Roberta Haber) formado en 1973 para producir documentales de forma colaborativa, concebido al calor de los films feministas estadounidenses de los años setenta que se oponían a la forma tradicional griesoniana de realización de documentales, de modo que el documentalista individual es reemplazado por un colectivo de mujeres. Siguiendo el estudio de Marina Cavalcanti Tedesco acerca de los cines feministas pioneros en y de América Latina, este colectivo creativo “se distinguió de los demás colectivos formados en Estados Unidos no solo por su compromiso con el internacionalismo sino además porque el rol de dirección fue asignado a una mujer del Tercer Mundo” (2022: s/n).

sino para salir habiendo hecho de la recuperación el sitio de la comprensión y construcción de una posible genealogía. Lo cual implica no solo haber deshilvanado sus múltiples costuras y desarmado sus certezas sino estar dispuestas a configurar otras lecturas, siguiendo los recorridos de memorias y contramemorias. (2022, p. 36)

Antes de afirmarse como directora de su propia obra, frente a un cine dirigido por hombres (casi) exclusivamente, a partir de los guiones de dos films realizados en los setenta, *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1971) y *Triángulo de cuatro* (Fernando Ayala, 1975), que escribió alentada por la lectura de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, y *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan, ya empiezan a tomar consistencia los rasgos estéticos e ideológicos centrales de la filmografía de María Luisa Bemberg, a la par de sus cortometrajes, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), con los que se abre paso en alianza con Lita Stantic, junto a quien funda la productora GEA (en ostensible alusión a la diosa griega). En tan solo un puñado de años estrena seis películas que la catapultaron al reconocimiento internacional: *Momentos* (1981) es su primer largometraje, en el que desarrolla el dilema ético de una mujer que abandona a su marido al enamorarse de otro hombre. En tensión con los condicionamientos de la censura impuesta por la última dictadura cívico-militar argentina (que se extendió entre 1976 y 1983), Bemberg se atreve a narrar “el adulterio de una mujer visto por otra mujer”, tal como anuncia una frase del póster que causó revuelo. *Señora de nadie* (1982) focaliza la vida de una mujer que se quiere divorciar y, en tanto, se hace amiga de uno de los primeros personajes homosexuales del cine argentino que no se busca castigar, aleccionar o burdamente ridiculizar. *Camila* (1984), su película más popular, aquella que cuenta una ardiente historia de amor prohibido entre una mujer y un sacerdote jesuita, señala un giro hacia una radiografía del tejido familiar, social, religioso y político. A distancia de la visión anclada en la intimidad, la lectura histórica desde una perspectiva de género sobre las conexiones entre el ámbito doméstico y la política se consolida en las dos películas siguientes: *Miss Mary* (1986), un retrato oscuro de la vida burguesa, que mantiene un aire de familia con los guiones de Beatriz Guido, *y Yo, la peor de todas* (1990), sobre Sor Juana Inés de la Cruz, que desde la lente de Bemberg se atreve a cruzar miradas, caricias y hasta algún beso con la virreina. Y finalmente, en sintonía con una concepción ilusionista del cine que atraviesa toda la obra de Bemberg – del cine como una especie de regresión que habilita la proyección emocional del público –, *De eso no se habla* (1993), una fábula sobre temas esenciales –el amor, la soledad, la muerte, el destino–, que apela a una verdadera rareza para el tono de las películas de Bemberg: el sentido del humor. Cuando murió, en 1995, a los 73 años, estaba trabajando en la adaptación de “El impostor”, un cuento de Silvina Ocampo. Fue la primera mujer en filmar con regularidad dentro del cine profesional argentino y, en ese sentido, su carrera resulta asombrosa. Nacida en cuna de oro, rodeada por la riqueza y por el refinamiento, el poderoso linaje no habilitaba a la rama femenina de la familia Bemberg el acceso a una educación formal y sistemática. Un padre empresario, hijo de don Otto Bemberg,

fundador de la Cervecería Quilmes y mecenas de la Maison d'Argentine en la Cité Universitaire de París, y una madre demasiado sumisa, más una veintena de institutrices fueron inculcándole una disciplina férrea.

La educación de Helena Solberg también fue estricta, con una madre muy católica y un padre noruego que jamás se opuso a los rituales que la sociedad le imponía. La palabra escrita fue, al igual que para Bemberg, la primera forma de expresión artística. Solberg estudió Neolatinas en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y además trabajó como periodista. Su primera pasión fue la literatura francesa. De hecho, la película que abre su carrera como directora explora el discurso de mujeres de los sectores acomodados que celebraron el golpe militar de 1964. En *A entrevista* (1966) ella no quería hacer un film sobre “el oprimido”, sino tratar de examinar su propia realidad exponiendo las controversias de la clase dominante. En el cortometraje *Meio dia* (1970) recrea una rebelión escolar al compás de la canción de Caetano Veloso: “É proibido proibir”, un himno de oposición al golpe de Estado. En 1971, tres años después del Ato Institucional número 5 (una instancia de endurecimiento de la dictadura militar, marcada por el cierre temporal del Congreso Nacional, la autorización al presidente a revocar mandatos y cercenar derechos políticos, la suspensión del *Habeas Corpus* y la implementación de medidas represivas), viaja a Estados Unidos. Fuera de Brasil realizó *The Emerging Woman* (1974), *The Double Day* (1975), *Simplemente Jenny* (1977), *From the ashes... Nicaragua today* (1982), *The Brazilian Connection* (1982), *Chile: By reason or by force* (1983), *Retrato de um terrorista* (codirigido con David Meyer, 1986), *Home of the brave* (1986), *The forbidden land* (1990). A su regreso, dirigió *Carmen Miranda: Bananas is my business* (1994), *Brazil in living colour* (1997), *Vida de menina* (2004), *Palavra (En)cantada* (2009), *A alma da gente* (2013), *Meu corpo minha vida* (2017).

La obra de Solberg (como quizá también la de Paula Gaitán o la de Helena Ignez) no puede sencillamente inscribirse dentro de los marcos del Cinema Novo y del Cinema Marginal (según la denominación de los años setenta y ochenta, que Jairo Ferreira elige llamar Cinema da Invenção, teniendo en cuenta que sus realizadores no adherían plenamente a la denominación Cinema Marginal), movimientos alternativos e independientes que tuvieron un carácter fundacional para el campo cinematográfico y artístico en Brasil, ligados a un proyecto nacional y colectivo que localizaba en la figura del cineasta militante e intelectual su portavoz privilegiado. Tal como señala Ismail Xavier, el cine brasileño ingresa a la modernidad estética no sólo a contramano del cine comercial de entretenimiento sino también a contramano del cine de los *auteurs* europeos;⁶ no obstante, de acuerdo con Xavier: “La inserción de filmes en una misma categoría puede ser engañosa, aun cuando pertenezcan a un movimiento determinado promovido en ciertas condiciones” (2008, p. 104). Si el Cinema Novo y el Cinema da Invenção han sido pensados como laboratorios de experimentación formal en contra del cine clásico y del realismo, como búsquedas dramáticas

6 Sobre la figura del director-auteur en relación con la teoría y la práctica del Cinema Novo, remito a Oubiña (2022).

en contra de la psicologización de las experiencias y como apuestas épicas en contra de la narración de historias privadas, el cine de Solberg se desvía de esas corrientes del cine moderno.

Es que pocas veces se pueden establecer contrastes nítidos entre períodos y corrientes estéticas, por más que la crítica proceda delimitando oposiciones, tal como sucede, en la Argentina, con “el cine de la democracia”, un sintagma que engloba “el cine de los ochenta” por contraposición a “el cine de la dictadura”, según una idea del devenir histórico que entiende lo nuevo en términos de cortes irreversibles y cambios de décadas. Por el contrario, de acuerdo con Ana Forcinito:

si pensamos en la articulación del género desde perspectivas que indaguen la posición de las mujeres como sujeto de la mirada y de la voz audible, es posible establecer una línea de continuidad entre muchas de las propuestas recientes [agrupadas, por caso, bajo el paraguas “Nuevo Cine Argentino”] y la labor pionera de María Luisa Bemberg. (2020, p. 59)

Las discontinuidades y las prolongaciones históricas en relación con las poéticas textuales y las tramas sociales se detectan ya en los comienzos de la carrera cinematográfica de Bemberg, cuando en 1969 funda la Unión Feminista Argentina (cuya sigla cifra el hartazgo: UFA) junto a otras mujeres del campo artístico, literario y cultural que rechazaban los moldes patriarcales y eclesiásticos. Y, hacia el final de su vida, participa de la creación de la Asociación Cultural La Mujer y el Cine, que desde finales de los ochenta abrió paso a cineastas como Lucrecia Martel, Anahí Berneri, Celina Murga, Albertina Carri, Ana Katz.

Es así que el cine de Bemberg y de Solberg nos enfrenta a la arbitrariedad de las clasificaciones, pero también al problema de las obras que se escapan de los etiquetamientos. Y que, tal vez por esa suerte de inadecuación o descalce, desconciertan varios lugares comunes de la crítica (feminista) de cine.

IMÁGENES DESCLASIFICADAS

Para imaginar modos de ver que cuestionen los enfoques doctrinarios, las intervenciones feministas revisan las taxonomías que sostienen un canon excluyente. Se sabe que los movimientos artísticos delimitan estilos y períodos, y, como sucede con toda denominación, fijan fronteras inculcando normas y jerarquías. Con respecto al Cinema Novo y al Cinema da Invenção en Brasil, los movimientos que designan el cine culto, no comercial, de los años sesenta y setenta, contrapuestos a la vertiente popular y comercial que se plasma, por ejemplo, en la *chan-*

chada, la fuerza de su irrupción (y la frondosa atención por parte de la crítica especializada) llegó a eclipsar otras producciones contemporáneas que tampoco tenían una vocación comercial. Como dice Karla Holanda:

Não é possível, portanto, que o cinema dessas duas décadas seja visto como um bloco coeso, único, realizado sob um mesmo modo de produção, com os mesmos fins, compartilhando afinidades estéticas e ideológicas, recebendo as mesmas atenções críticas e históricas. Não é uma produção homogênea e, por vezes, até se opõe. (2017, p. 44)⁷

Si se buscara ubicar a las cineastas en unas corrientes del cine que en su momento no las incluyeron se estaría reescribiendo arbitrariamente la historia sin tener en cuenta que no solo el descrédito, la omisión y la discriminación sino también la excepción es una de las modalidades sobre las que descansa la subestimación de las producciones culturales y artísticas de las mujeres. Pero tampoco podrían integrarse en un fenómeno aparte (algo así como un cine moderno “femenino” o un cine “hecho por mujeres”), teniendo únicamente en cuenta, además, el rubro de la dirección como sello individual. En este sentido, la filmografía de Bemberg demuestra la persistencia de una mirada que cuestiona la subordinación de las mujeres, así como el separatismo o la universalidad de la categoría “mujer”:

Me dije a mí misma: ya que soy mujer, lo menos que puedo hacer es que las protagonistas de mis historias sean mujeres. Lamentablemente, la sociedad piensa que si un tema está contado por un hombre, ya sea la soledad, la muerte, o la represión, se trata de un tema universal, pero si es una mujer quien lo hace, es un tema específico. Me parece fascismo puro. (1992, p. 23).⁸

Y Helena Solberg, que por filmar a mujeres tampoco presupone que su historia sea un suplemento de las narrativas androcéntricas, apunta su crítica a la violencia de las fuerzas conservadoras (y a la naturaleza de lo que quieren conservar, empezando por la familia nuclear tradicional basada en la norma heteronormativa).

Desde una política afirmativa, englobar y separar con el fin de “hacer visible” conforma una instancia del trabajo de rescate. Vale la pena prestar atención a algunas cifras: en Brasil, hasta finales de los cincuenta, se cuentan unas ocho películas dirigidas por mujeres; en el pasaje a los sesenta, cuando el cine brasileño adquiere mayor prestigio internacional y se convierte en una industria rentable, prácticamente ninguna mujer dirigió largometrajes. A partir de los setenta, la presencia de mujeres ocupando el papel de directoras aumenta de manera exponencial en el caso de los documentales: si en la década anterior se estrenaron unos diez documentales, todos cortometrajes, en los setenta se registran más de 180 y con temáticas afines a cuestiones de género. Estos datos no hablan por sí mismos, pero

7 En esta senda, Holanda sostiene: “Ainda que filmes tenham sido dirigidos por mulheres no período do Cinema Novo, com características estéticas, ideológicas, temáticas e de produção similares, assim como do Cinema Marginal, caso de Luna Alkalay, com *Cristais de sangue* (1974), não acho razoável que, passados cerca de cinquenta anos, queiram considerá-las como integrantes desses momentos. Esses filmes não usufruíram da visibilidade e do prestígio que foram concedidos às obras dos cineastas e, portanto, é mais honesto abraçar as idiosincrasias da história e expor as lacunas e a vista grossa que foi lançada à maioria das produções femininas” (2019, p. 143).

8 “La Bemberg dirigirá a Carmen Maura”, *Crónica*, Buenos Aires, 09 abril 1992, p. 23.

permiten bosquejar un panorama sobre la irrupción de mujeres documentalistas en el contexto del cine moderno (donde convergen la política de los autores, los films de bajo presupuesto y la renovación formal). En la Argentina, entre 1915 y 1933, las mujeres directoras (de clase alta e integradas a las sociedades de beneficencia) tuvieron un lugar relevante en la creación de películas, que se proyectaban en eventos destinados a recaudar fondos para hogares infantiles e instituciones hospitalarias, yendo muchas veces en contra del entorno cultural estrecho en el cual se educaron.⁹ Pero una división sexual de poderes y capacidades en función de áreas técnicas y artísticas organiza implícitamente el sistema de estudios durante la etapa del cine industrial cercenando las posibilidades de aparición de directoras hasta los albores del cine moderno, cuando Vlasta Lah estrena *Las furias* en 1960, hasta ahora considerado como el primer film sonoro argentino de ficción escrito y dirigido por una mujer.

La teoría, la crítica y el movimiento de cineastas feministas ha denunciado, por lo menos desde los setenta, que el modo de representación institucional reproduce el sistema de la mirada masculina (*male gaze*), a partir de la distinción de dos lineamientos: por un lado, un cine de documentación directa que se propone cambiar el contenido de las representaciones para la elaboración de papeles o imágenes “positivas” de mujeres “fuertes”, con una documentación directa e inmediata de las problemáticas que las envuelven y con la meta de visibilizar y concientizar; por otro lado, un cine experimental que pretende destruir la visión hegemónica para desentrañar los códigos ideológicos de la representación y explorar otras dimensiones de lo perceptible.¹⁰

Ahora bien, en América Latina estas tendencias no siempre (más bien, pocas veces) se manifiestan por separado. Y aunque esa elusión de las divisiones no es, desde luego, exclusiva de Solberg o de Bemberg, en las insistencias temáticas, en las afinidades políticas, pero también en las abismales diferencias estéticas entre sus filmografías se evidencia cómo aquel marco forjado por la teoría fílmica feminista inglesa y norteamericana, medio siglo después de su formulación, acarrea dualismos (ficción/documental; hacer visible/destruir la visión) que las propias películas se ocupan de desmontar. En los apartados que siguen, voy a analizar algunas escenas que permiten ver cómo a través del cine de Solberg y de Bemberg reverberan posiciones críticas respecto de las representaciones del género, llevando la atención a una constelación de figuras y discursos que exponen la supervivencia en los films de asuntos clave para la teoría y la praxis feminista, tales como el placer visual y la capacidad de la música para ponerlo en crisis.

9 Sobre la participación de directoras y guionistas en el cine mudo argentino véase Mafud (2021).

10 El camino sociológico e historiográfico de los primeros trabajos alrededor del cine procuraba conjugar la praxis feminista con la reflexión sobre el discurso fílmico, en el marco del proceso de politización de la sexualidad, de modo que las preocupaciones del movimiento de mujeres definían la agenda retomada en las películas hechas por mujeres. Las feministas de esta línea se dedicaron a desmitificar la representación de las mujeres como cuerpos para ser mirados, como locus de la sexualidad y como objetos de deseo. Sus intervenciones se orientaban en función de una valoración de los papeles sexuales de acuerdo con criterios extrínsecos a los films, que servían para definir un tipo “ideal” de mujer independiente, emancipada y autónoma. A la par, han llevado a cabo la tarea de “rescatar” a cineastas pioneras, olvidadas o desplazadas del canon: Alice Guy, Dorothy Arzner, Lois Weber, por nombrar solo a algunas. Esta primera corriente de la crítica feminista sostenía que el lenguaje cinematográfico no debía eclipsar el flujo de la trama, sino poner en primer plano argumentos para desbaratar el sexismo de la narrativa y la explotación de las mujeres como imágenes. Pero, a medida que se fueron reconociendo las limitaciones de estos enfoques —básicamente: su dificultad para dar cuenta de cómo se produce el significado en el film, sumada a la falta de distinciones entre la experiencia vivida y el plano de la representación—, los desarrollos teóricos se han ido desplazando del énfasis puesto en la visibilización de lo invisible hacia la deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa.

CASA DE MUÑECAS

En 1960, a la salida de una palestra en la Facultad Nacional de Filosofía de Río de Janeiro, Helena Solberg se tomó un café con Simone de Beauvoir. Tenía diecinueve años y trabajaba en un suplemento de noticias del diario estudiantil *O Metropolitano*. Como sabía francés e inglés, era la encargada de entrevistar a las personalidades extranjeras. De Beauvoir había viajado junto a Jean-Paul Sartre, por invitación de Jorge Amado, en un momento agitado para los sueños que guardaban los comunistas: guerra de independencia de Argelia, guerra de Vietnam, Revolución Cubana. En una crónica de 2014, Solberg recuerda que Simone de Beauvoir tenía una apariencia inquietantemente conservadora: “Usava os cabelos presos em um coque severo. Tinha pele muito clara e um rosto lavado, meio

ARQUIVO ABERTO
MEMÓRIAS QUE VIRAM HISTÓRIAS

Ilustríssima 6 Abril 2014
Folha de São Paulo

6 Segundo sexo no Brasil

Rio de Janeiro, 1960

HELENA SOLBERG

EU ESTUDAVA NA PUC e achava o mundo algo altamente excitante. Considerava-me uma existencialista, ou achava que era. Lia avidamente Camus, Sartre e Simone de Beauvoir. Assistia aos filmes da nouvelle vague e do neorealismo italiano, sonhava fazer cinema e estava sempre atenta aos filmes dos diretores brasileiros que desafiavam e que formariam o cinema novo. Éramos jovens e tínhamos a intuição de que o futuro nos traria um papel de importância, para o qual devíamos nos preparar. Mal sabíamos o que viria.

Em 1958, com 19 anos, fui trabalhar em um jornal estudiantil, “O Metropolitano”, na época um suplemento do “Diário de Notícias”. Foi o meu primeiro emprego. Como repórter, eu tinha que correr atrás dos assuntos do momento. Por ser mais ou menos versada em francês e inglês, cabia a mim entrevistar visitantes estrangeiros que aqui chegavam: e foi assim que conheci Simone de Beauvoir, além de figuras como Graham Greene e Aldous Huxley.

A entrevista com Simone de Beauvoir foi marcada para depois de sua palestra na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio. Lembro-me de ficar surpresa com sua aparência bastante conservadora comparada com a da musa do existencialismo, a exótica e sensual Juliette Gréco. Na época Simone teria por volta de 60 anos. Usava os cabelos presos em um coque severo. Tinha pele muito clara e um rosto lavado, meio bretão. Eu fui toda vestida de negro, em pleno verão carioca, usando um penteadinho à Juliette. Quando revelei minha foto com ela, na entrevista, imaginei que um leitor desavisado poderia se perguntar quem era quem.

O salão nobre estava lotado de estudantes curiosos que, por duas horas, ouviram respeitosamente a exposição sobre seu controverso livro “O Segundo Sexo” (lançado anos antes na França e então lançado no Brasil). Na época, já-lo até o fim me exigiu grande esforço e disciplina; só vim a realmente apreciá-lo anos depois.

O ponto mais controverso de sua tese poderia ser resumido na frase que abre o segundo volume: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Simone colocava assim a ênfase no processo de socialização do indivíduo, mais do que no destino biológico. A mulher não poderia estar condenada a somente repetir a vida com o seu corpo,



simone de beauvoir:
a condição da mulher

reperagem de helena solberg

Com seu ar bem cuidado, discreto e sóbrio Simone de Beauvoir deslindou os que esperavam ver numa das principais figuras do existencialismo uma mulher misteriosa e exótica. O público que invadia o salão nobre da Faculdade Nacional de Filosofia era compacto, na sua maior parte, por estudantes, por uma juventude curiosa e inquieta durante 2 horas observou a mais absoluta silêncio, ouvido com atenção a rápida exposição que, com sua enorme capacidade de síntese, conseguiu fazer a escrita francesa do seu tão discutido livro “Le deuxième sexe”.

Recorte do jornal “O Metropolitano”, com foto de Solberg (esq.) e Beauvoir

“o projeto do homem não é o de se repetir no tempo, mas sim de reiniciar sobre o momento e de forjar o futuro”. Questionada se seria possível comparar os preconceitos que condicionam a situação da mulher com os preconceitos raciais, respondeu que “ambos têm em comum terem sido criados por uma ideologia “a posteriori” para justificar essa situação”.

Depois fomos tomar um café juntas. Nervosa – e no afã juvenil de querer parecer informada –, não parava de expor meus conhecimentos sobre o existencialismo. Simone ouvia em silêncio. Finalmente, com um sorriso discreto, disse: “Fale-me um pouco de você”. E de entrevistadora passei a ser entrevistada (uma técnica que aprendi então e que me tem sido extremamente útil ao longo dos anos). O foco era minha formação burguesa, que a interessava para entender o país que visitava.

Intimidada, respondia da melhor maneira possível, sentindo-me examinada por seu olhar agudo, que lia nas entrelinhas, nas hesitações, nos silêncios. Durante muito tempo, lembi que um dia publicassem suas impressões do Brasil e que eu fosse denunciada como uma prova viva de que o segundo sexo no país ainda tinha uma longa caminhada pela frente.

Anos depois, em um diário, falando sobre a viagem, ela escreveu: “Durante dois meses, amei o Brasil. Amo-o ainda. Naquele momento, porém, quase cheguei ao ponto de gritar contra a seca, a fome, contra toda aquela angústia, aquela miséria”.

Fiquei pensando em uma jovem e uma senhora conversando em um fim de tarde. A jovem não imaginava que estava por vir. Para ela o futuro parecia promissor. A senhora viu mais longe e, em seu diário, antecipou uma tempestade que se aproximava. E pensar que 1964 mudaria nossas vidas! ☘

Arquivo Pessoal

Artículo escrito por Helena Solberg. Folha de São Paulo, Ilustríssima, 06/04/2014

Material escrito por Helena Solberg. Folha de São Paulo, Ilustríssima, 06/04/2014

bretão” (Solberg, 2014, s/n). Por cierto, ese aire mesurado y discreto había decepcionado al auditorio de jóvenes rebeldes que no esperaban tanta sobriedad, a lo mejor acostumbrados a la sensualidad de la actriz Juliette Gréco, “la musa del existencialismo”.¹¹ Pero las cosas, naturalmente, nunca son tan evidentes.

El primer día de ese año la autora de *El segundo sexo* había publicado en una editorial británica un ensayo hasta hoy prácticamente secreto, que tituló *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome* (poco tiempo después, una pérdida editorial de Buenos Aires lo tradujo como Brigitte Bardot y el personaje de Lolita).¹² Si bien De Beauvoir reconoce en ese libro que la mujer de formas opulentas, como Marilyn Monroe, apreciada por “sus rotundos atractivos físicos”, sigue teniendo poder sobre los hombres, Brigitte Bardot inventa una figura nueva, una especie de ninfa ambigua, una Eva que conjuga “la fruta verde” y “la mujer fatal”: “la niña-mujer” que, por la diferencia de edad, instala una distancia que aviva el deseo. Como era de esperarse, “las madres indignadas” y “los moralistas de todos los países” procuraron bloquear sus películas. “Para estas gentes de altos principios no es cosa nueva identificar la carne con el pecado y soñar con hacer una hoguera con las obras de arte”, dice De Beauvoir. Sin embargo, esa postura moralista no es suficiente para explicar la animosidad que despierta Brigitte Bardot. Lo que explica el fenómeno “BB”, según De Beauvoir, es cierto mito que Roger Vadim ha tratado de rejuvenecer: “Él inventó una versión resueltamente moderna del ‘eterno femenino’, arribando de esta manera a un nuevo tipo de erotismo. Esta es la novedad que seduce a algunas personas y choca a otras”. Un erotismo que consiste en actuar según sus deseos y siguiendo nada más que sus inclinaciones: “Come cuando tiene hambre y hace el amor con la misma sencillez exenta de ceremoniosidad. El deseo y el placer parecen atraerla más que las reglas y las convenciones”. Eso es lo perturbador. “Ella es floreciente y saludable, apaciblemente sensual. Resulta imposible ver en ella el toque satánico, y esta es la razón de que parezca aún más diabólica a las mujeres que se sienten humilladas y amenazadas por su belleza” (1965, s/n).

No deja de ser curioso que Caetano Veloso pensara algo bastante parecido: “Brigitte Bardot era uma presença feminina muito mais constante em minha mente do que a de Marilyn”, escribió en *Verdade Tropical* (2017, p. 204). O sea que Solberg se encuentra con De Beauvoir cuando ella acababa de escribir que “BB merece ahora ser considerada un producto de exportación no menos importante que los automóviles Renault” (1965: s/n). Es ahí donde una conexión con Carmen Miranda cobra sentido. Porque en la película más conocida de Helena Solberg, *Carmen Miranda: bananas is my business* (1995), una pieza clave del *Cinema da Retomada* de mediados de los noventa, se despliega una mirada autobiográfica en torno a la consagración de Carmen Miranda en el panteón de estrellas de la principal industria cinematográfica mundial; es decir, una mirada feminista que no es para nada

11 Quiero destacar que es Solberg quien propone la nominalización (“musa del existencialismo”) al usual apodo de la actriz como “musa de los existencialistas”.

12 Agradezco a David Oubiña por haberme presentado este libro.

condescendiente ni mucho menos lapidaria, semejante a la crítica de Simone de Beauvoir sobre Brigitte Bardot. “Carmen é nossa boneca” constituye la fórmula de un pacto en la industria cinematográfica mediatizada, según demuestra Solberg, que funciona, dentro y fuera del cine, como sinécdote para caracterizar a las mujeres (más bien: a ciertas mujeres adscriptas a ciertos cánones de belleza) desde la infancia hasta la joven adultez: en pocas palabras, la mujer elogiada por ser la más perfecta encarnación de la feminidad. Centrado en una de las actrices mejor pagas del *show business* americano, que brilló en Hollywood e instaló la imagen estereotipada de un Brasil sexualmente expuesto, hipercolorido y frutal, la película de Solberg tensa la oscilación entre la atracción despampanante provocada por Carmen Miranda y la tragedia de ser vista como una muñeca o como un maniquí. Entonces: la frase “Carmen é nossa boneca” sintetiza un ideograma de larguísima tradición, que la película consigue desnaturalizar. Y esa desnaturalización es plausible porque Carmen Miranda es disputada por la mirada masculina, la mirada extranjera, la mirada feminista y la mirada tropicalista.

En el film de Solberg, un fan confiesa desde el sillón del living: “lo que me gustaba de Carmen Miranda era su imagen en la pantalla. Era una forma de escapar de la fría e insípida Inglaterra, de los días oscuros de la guerra. Ella era el paraíso”. De repente, el televisor que tiene enfrente explota y del humo emerge la mismísima Carmen Miranda personificando la fantasía del espectador embelesado al compás de una canción que repite: “I, Yi, Yi, Yi, Yi, I like you very much / I, Yi, Yi, Yi, Yi, I think you’re grand / Why, why, why is it that when I feel your touch / My heart starts to beat, to beat the band”. Fascinado, el hombre afirma que ella “era todo lo que una mujer debería ser”. Pero como no encontró una esposa que pudiera ser como Carmen Miranda, aunque haya intentado transformarla a su imagen y semejanza, bautizó a su hija con el nombre de la estrella y selló el pacto con un tatuaje de su rostro en el brazo izquierdo.

Así como la felicidad, en la película de Agnès Varda, constituye una experiencia marcada por el género (aunque felizmente no estuviera remarcada por un afán pedagógico o moralizador), en sociedades reinadas por pantallas y por vidrieras la belleza implica una doble operación inherente al régimen del espectáculo: la cosificación y el endiosamiento, la cara fetichista y la contracara narcisista del placer visual. Como se sabe, este es uno de los tópicos más revisitados por la teoría y por la práctica cinematográfica feminista.¹³

En efecto, María Luisa Bemberg rodó su primera película en la Exposición Femimundo, graficada como “todo lo que interesa a la mujer: modas, belleza, peinados y artículos para el hogar”. *El mundo de la mujer* documenta el ceñimiento al orden de la reproducción, de la crianza y de la seducción a partir de un montaje que combina el cuento

13 Remito al ensayo fundamental de esta corriente: Mulvey (1975).

“La Cenicienta” proveniente del disco de Walt Disney, un puñado de frases publicitarias, una revista con el horóscopo y una guía para saber “cuál es la mujer ideal para cada hombre” y “cómo debe hacer para conquistarlo y conservar el amor”, que se van enredando con los gemidos de un orgasmo femenino amplificado sobre los psicodélicos acordes de “Sgt. Peper’s Lonely Hearts Club Band” (*The Beatles*, 1967). Su segundo cortometraje, *Juguetes*, expone el reparto sexual de los valores que promueven los objetos destinados al consumo infantil: mientras que para los niños se estimula la audacia, la fuerza, la competitividad y la inteligencia, los juguetes destinados a las niñas apelan a la ternura, la sumisión, las tareas domésticas y la humildad. En esta línea, la muñeca como elemento clave de la educación sentimental y el maniquí como arquetipo de feminidad reciben, hasta hoy, múltiples y diversas miradas cuestionadoras: desde el mediodocumental de Albertina Carri (*Barbie también puede estar triste*, 2002) al fabuloso cortometraje que Lucrecia Martel hizo por encargo de una colección de ropa de la firma italiana Miu Miu (*Muta*, 2011), que para esa oportunidad también había convocado a Agnès Varda.

En una secuencia de *The emerging woman*, sobre una caja de música se lee el poema de Sylvia Plath “The Applicant”, incluido en *Ariel*: una entrevista satírica en torno al matrimonio y las rutinas estereotipadas según divisiones de género que hacen de la mujer “a living doll, everywhere you look”. Bonecas, muñecas, maniqués, fotos de modelos en revistas de moda, pero también el imaginario de los cuentos de hadas alimenta películas y relatos que muchas cineastas, artistas y escritoras han venido problematizando desde los inicios del cine –empezando por el film vanguardista *La sonriente Madame Beudet* (1923) de Germaine Dulac– al ironizar o al burlar estereotipos (infantilización, galantería, sentimentalismo, refinamiento) o al evocarlos desde una perspectiva que altera el sentido de la realidad a través de la poesía, como en el comienzo de *Palavra (en)cantada* (2009) de Solberg, cuando María Bethânia recita “Eros e Psique” de Fernando Pessoa, sobre los laberintos identitarios de un infante y una princesa adormecida, una bella durmiente.

CAJAS DE MÚSICA

Ya en su primer documental, Solberg captura imágenes de una chica joven en la playa (un escenario privilegiado para la circulación de cuerpos y de miradas), y así anuda el problema político de la subordinación de las mujeres con la preocupación por la belleza física mediante la disyunción entre esas imágenes y los testimonios en voz *over* de setenta mujeres, de entre diecinueve y veintisiete años. Mientras las entrevistadas opinan sobre la virginidad, el ca-

samiento, la maternidad, el sexo, la religión católica, el trabajo dentro y fuera de la casa, el estudio, la independencia económica, la cámara se acerca al cuerpo de Glória Solberg pasándose el bronceador, chequeándose en un espejito, hojeando una revista y relojeando a los demás. En tanto, los hombres se bañan, juegan a la paleta, practican surf (básicamente, se divierten). Pero, claro, el film no concluye en la denuncia de los valores burgueses que afectan, primordialmente, a las mujeres burguesas, sino que incorpora una secuencia de fotografías en blanco y negro de la Marcha da Família com Deus pela Liberdade, un movimiento que apoyó el golpe militar. Se trata de una crítica implacable al desempeño de esas mujeres que, como las entrevistadas, salieron a la calle para manifestarse políticamente solo en favor de sus intereses de clase.¹⁴

En sintonía con la mirada de Simone de Beauvoir cuando describe esos labios “muy dignos de ser besados” de Brigitte Bardot (al igual que esa mirada se revela en la apreciación de los distintos *physique du rol* existencialistas, cuando Helena Solberg describe en su crónica periodística a una Simone de Beauvoir pacata en contraposición a la sensualidad de la musa existencialista), en el film sobre Carmen Miranda hay una crítica de la objetualización sexual, pero también una reivindicación del placer visual desde una perspectiva que pone en tensión la mirada desapegada o desafectada que la corriente formalista del cine feminista anglosajón defendía como única vía de escape de la mirada heterosexual.

Precisamente, en la letra de *Tropicália*, otra canción-manifiesto de Caetano Veloso, la repetición de la última sílaba del apellido de Carmen “Miranda” no solo evoca el dadaísmo sino la mezcla de su nombre con el de Dadá, la compañera del cangaceiro Corisco en *Deus e o Diabo na Terra do sol* (Glauber Rocha, 1964): “Viva a banda, da, da, da. Carmem Miranda, da, da, da. Viva a banda, da, da, da. Carmen Miranda, da, da, da, da”. Dice Caetano:

O aspecto travesti da sua imagem sem dúvida também importava muito para o tropicalismo, uma vez que tanto o submundo urbano noturno quanto as trocas clandestinas de sexo, por um lado, e, por outro, tanto a homossexualidade enquanto dimensão existencial quanto a bissexualidade na forma de mito do andrógino eram temas tropicalistas (não fosse este um movimento típico da segunda metade dos anos 60). Mas a Carmen Miranda que surgia dessas 78 rotações excitava nossa imaginação e suscitava nossa admiração num nível que se situa além dessas temáticas todas e as atravessa: o da formação da música brasileira como uma tradição rica e esteticamente potente. (2017, p. 280)

Por sugerencia de Aurora Miranda, hermana menor de la actriz, *Bananas is my business* abre con unas secuencias rodadas por el actor transformista Erick Barreto recreando la muerte de Carmen Miranda en la soledad de su

14 En el caso de Bemberg, la continuidad entre la vida familiar y la política nacional aparece con fuerza en *Miss Mary* (1986), un film que, si bien no es estrictamente autobiográfico, procesa su propia experiencia personal desde un enfoque muy crítico respecto de la clase dominante y sus métodos opresivos y fraudulentos, tal como señala Ana Forcinito: “El film narra una historia en la familia Martínez-Bordagain, desde 1938 hasta 1945, a partir de la llegada de una nueva institutriz inglesa, Miss Mary. Las primeras tomas se remontan a 1930, cuando Hipólito Yrigoyen es derrocado por el General Uriburu. Las dos imágenes de la escena inicial del film nos dan la pauta interpretativa de la Argentina de los años treinta, que se abren con el golpe de Uriburu: una institutriz reza en inglés con unos niños mientras sus padres salen a festejar el golpe de Estado. A través de estas dos imágenes narrativas, el film nos pone en contacto con la tradición golpista, represora y anglófila de la aristocracia argentina, al representar los años treinta con sus dictaduras y fraudes electorales celebrados por la clase dominante. Las secuencias finales remiten al triunfo de Juan Domingo Perón en 1945, es decir, que el final está apuntando a la presencia popular en las calles que acompañaron la liberación de Perón” (2020, p. 65-66).

dormitorio atiborrado de frascos de perfume. De modo que el documental no busca simplemente dar vuelta el mito de la bomba brasileña limitándose a mostrar la otra cara del éxito del modelo *for export*. La operación es mucho más aguda, ya que esa performance transformista pone en escena las contaminaciones entre documental y ficción, los bordes porosos entre lo masculino y lo femenino, las zonas de contacto y de abismo entre el actor y el personaje, los roces entre la copia y el original. Una apuesta que Lucrecia Martel había realizado en *La otra* (1989), un cortometraje sobre transformistas, a través del *playback* de la canción “Se dice de mí” inmortalizada por Tita Merello en *Mercado de abasto* (Lucas Demare, 1955) y de fragmentos de *Sweet Charity* (1969) de Bob Fosse, *Vida de Paloma San Basilio*, *Caliente, caliente* de Raffaella Carrá y el *Himno al amor* de Estela Raval. Las canciones que maniobran fibras sensibles, hondamente arraigadas en la cultura popular, introducen un contrapunto con la imagen estable y realista del cuerpo. Se vuelven capaces de abrir una dimensión desdoblada y desnaturalizada. Como en *Mansão do Amor* (2019) de Renata Pinheiro, donde el personaje interpretado por Tavinho Teixeira dice: “Somos transformistas. Lo que hacemos es una metamorfosis”, trayendo a las grandes cancionistas de la radio que lo inspiran (Emilinha Borba, Isaurinha Garcia, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso y Nubia Lafayete). En todas estas escenas rodadas en las inmediaciones del tocador, la música reescribe el cuerpo y el espejo de la feminidad se hace añicos. Como Martel, como Pinheiro, Solberg hace visible el mundo del transformismo y esboza, a la vez, nuevas coordenadas de reconocimiento.

En la última película de Bemberg también aflora una apuesta a la figuración de cierta fealdad fotogénica, una antibelleza del cuerpo como superficie de circulación del deseo, pero no solo de un deseo que domina, segrega o sofoca al sujeto deseado. La elección de una actriz con enanismo sintoniza con la propuesta de un cine que instala un orden de aparición del cuerpo desviado de la jerarquía de valores estéticos establecidos por una óptica burguesa costumbrista; una voluntad de “conocer una belleza que pasa primero por lo feo”, en palabras de Caetano Veloso (en Guimarães y de Oliveira, 2021, p. 73). Así, frente a un cine (y una posición predominante de la crítica feminista) que mantiene anudados el deseo erótico, el placer visual y la mirada masculina, la música puede poner en crisis ese régimen de visibilidad compacto y cerrado. Como sucede en *La Felicidad*, hasta la atmósfera más floreciente y el sol más rutilante pueden oscurecerse a través de una música que nos haga oír el colmo de la armonía.

Por cierto, en una de las primeras películas de Agnès Varda, *Cleo de 5 a 7* (1962), donde Corinne Marchand interpreta a una cantante joven y vanidosa que espera el resultado de un examen médico, la música provoca un quiebre categórico. En la primera parte, la mujer está atrapada en su imagen: “Mientras soy bella, estoy diez veces más viva que las otras”, reflexiona frente al espejo. Pero en determinado momento deja de ser mera receptora de

miradas indiscretas consiguiendo salir a la calle con una actitud renovada. Entre esas dos facetas hay un móvil musical: la canción “Sans toi”, con letra de Varda y música de Michel Legrand (discípulo de Nadia Boulanger, la maestra de infinidad de músicos: de Piazzolla a Barenboim, de Gershwin a Gismonti). Cuando Cleo canta esa canción, algo en su vida se desgarrar: el embellecimiento deja de ser una obsesión personal, una persecución egocéntrica, un reto a la enfermedad, a la vejez y a la muerte. La belleza, en cambio, se dispersa en el paisaje urbano. Las vidrieras, los cristales de los anteojos, las ventanas de los autos se vuelven pantallas de acceso a otro modo de ver el mundo a su alrededor por impulso de la canción.

De eso no se habla también interroga los códigos cristalizados del placer visual apelando a la música de otra Carmen legendaria: una de las más dramáticas en la historia del teatro lírico, quien proclama un alegato de mujer libre y desprejuiciada en el Aria para mezzosoprano del primer acto de la ópera de Georges Bizet (1875), tal como aparece en la obra de Cecil B. DeMille (basada en la novela corta *Carmen* de Prosper Mérimée) y en la versión parodiada por Charlie Chaplin (ambas de 1915), que también se escucha en un tramo breve del film sobre Carmen Miranda. El personaje protagónico rodado por una enana baila esa habanera actuando de Carmen mientras se contempla en el espejo de su habitación. Esa imagen distorsionada tiene una fuerza desestabilizadora: Bemberg da a ver lo intolerable, lo que no se quiere nombrar, ese cuerpo que no cabe en palabras, construyendo un campo de inteligibilidad que permite reconocer una pose de mujer deseante y, al mismo tiempo, la perturbación de la pasión escopofílica que la anima: un histrionismo descentrado de los patrones de belleza, donde empieza a tomar forma la identificación de la mujer enana con la posibilidad de experimentar una pasión amorosa motorizada por el efecto liberador de la música.

Si el cliché tiende a encuadrar, a acomodar signos del pasado, a inmovilizar el pensamiento y a preservar un orden, la Carmen transformista de Solberg y la Carmen enana de Bemberg se apartan de la ratificación de un esquema: remueven desde el mismo cliché musical lo que este puede tener de desestabilizante. De modo que el cine amplifica la potencia de la música para subvertir las representaciones binarias del género. La performance transformista de Carmen Miranda y la performance enana de Carmen de Bizet remiten a cierto derroche de feminidad, una exposición del cuerpo con signos tradicionalmente marcados por lo femenino (o lo feminizado). Una distancia crítica instaurada por la parodia como una mascarada o un simulacro. Algo que Sylvia Molloy denomina “la política de la pose”: “Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (2017, p. 2). Y en ese sentido se puede establecer, de nuevo, una conexión con el cine de Martel: en *La niña santa* (2004), mientras suena el mismo pasaje de la ópera de Bizet, acontece un giro decisivo en la historia.¹⁵

15 Sobre esta secuencia, véase Kratje (2019).

María Luisa Bemberg y un film feminista

«QUÉ SOMOS, QUÉ SENTIMOS, QUÉ QUEREMOS»

“Juguete”, su último cortometraje, es antes que nada un testimonio que, a partir de 70 entrevistas realizadas entre chicas y chicos de 9 y 10 años, indaga en las pautas de conducta impuestas por la educación convencional y en sus resultados

“LOS JUGUETES y los cuentos no son inocentes. Son los primeros condicionadores de la conducta. Pensemos un poco en Blanca Nieves, en Caperucita Roja, en la Bella Dormadora: todas figuras pasivas, timorosas, inseguras, incapaces de tomar una iniciativa, esperando que el príncipe valiente y avaro las despierte a la vida. Por último, en cambio, es un “juguete” que deja espacio en su mundo para maliciar su paradero. Basta Anzi, el Gato con Botas, el Príncipe Valiente se identifican inmediatamente con la audacia, la rebeldía, la simpatía.”

A partir de ese concepto, María Luisa Bemberg elaboró el libreto de su último cortometraje, que ella misma no vacila en definir como feminista. Un término que inevitablemente produce rechazo, irritación por su suena, desordenado.

“Eso es porque los hombres se ríen de la palabra —es su respuesta—, se han asociado a la mujer soltera y sola. (Más dado le ha hecho al feminismo asociarlo con los movimientos muy radicales o sumos, una peluca extravagante). Y las mujeres, por tener a parcer solitarias y poco atractivas, tampoco la aceptan.”

María Luisa Bemberg no correponde su nada al estereotipo clásico de la feminista: a pesar de sus tres años, nadie le daría más de cuarenta años. Físicamente frágil, con ojos claros, con sus brazos pálidos y en su living azul todo blanco, parece, antes que nada, una mujer extraordinariamente elegante. Hay feministas, piensa uno, pero surge no decirlo, porque la palabra la irrita: “¿Qué quiere decir feminista? Toma las mujeres así feminista.” Habla con el entusiasmo de una adolescente y, a veces, con el candor de una siempre aplicada. Pero el uso la ve con su equipo de filmación o la muestra hablar ante los auditores más reacios posibles, percibe, en el fondo, la hembra de una militante.

No todas las mujeres son feministas, María Luisa. ¿Cómo les define usted el movimiento?”

—Es una lucha contra el machismo, contra el principio de superioridad de un sexo sobre otro, contra el condicionamiento que hace que las mujeres se hayan dejado manipular, no aprendan a valorar con su propio criterio. Si hablo de las mujeres de mi generación, durante toda la vida hemos dependido de un hombre. No estoy contra ellos: lo contra es el varón, la autoridad, la pasividad para las chicas. Los hombres creativos, los que despiertan una buena relación con un hombre. De todas maneras, creo que este es un movimiento que surge, por muy buena voluntad que tengan, no lo pueden entender. Es totalmente imposible convencer a un varón mayor de cuarenta años.

—Y a los menores? ¿Crecen viendo una lucha para los jóvenes?”

—La diferencia generacional es sumamente la relación entre hombres y mujeres de las modificadas y la comprensión es mayor. La banda de sonido del corte incluye más de 70 entrevistas que hicimos a chicas y chicos de 9 y 10 años. Por supuesto, todos los varones surten con algunas profesiones, y también piensan casarse. Las chicas piensan casarse y en muchos casos siguen sus carreras tan mal remuneradas que son la de maestra y enfermeras y muchas ni prefieren. Analistas, pero no aritmetas. Desde chiquitas se reparten los roles, y el varón no se identifica nunca con la crianza de los hijos. Las chicas ya tienen el “arroz en el plato” metido en la cabeza.

Eso es el tema de “Juguete”, un cortometraje de 12 minutos filmado en la Exposición del Juguete que se realizó en el Rural. Entrevistamos Fela Mossi (Anansi), Jorge Ventura (Gato), Juan Carlos Serrano (jefe de producción), Miguel Pérez (compaginación), Alberto Bengura (música), y Fernando Zamborini (edición).

“A los chicos se los educó de manera específica, con muy diferentes pautas de conducta—gritativos y los juguetes reflejan esa discriminación: cocinitas, muñecas, secadoras, equipo de natación, todo el mundo descansa para las chicas. Los chicos creativos, los que despiertan una buena relación con un hombre. De todas maneras, creo que este es un movimiento que surge, por muy buena voluntad que tengan, no lo pueden entender. Es totalmente imposible convencer a un varón mayor de cuarenta años.”

—Yo creo que el condicionamiento es cultural. Vale la pena intentar un estímulo en las mujeres, a su creatividad y su ambición. No restringirlas desde chiquitas. La autonomía implica respeto. Pero para ser autónomas tienen que trabajar, y para trabajar estar capacitadas: necesitan el mismo estímulo que los varones.

—Sin embargo, para los millares de mujeres que trabajan, para las profesionales, solteras, y se levanta día a día, el problema de la vida doméstica, el tiempo que invierten en el cuidado de la casa y de los chicos.

—Hay millares de mujeres que trabajan, pero todas comienzan la angustia terrible de las que quieren cumplir con su profesión y también con su casa, y no tienen a hacer todo. No cumplen con el “arroz con leche” y con las enlatadas. Los hombres tienen que ayudarlas. Y cono también pueden aprenderlo desde chicas. Todos seríamos mejores seres humanos si las chicas aprenderían mejor reparadas. En todo caso, yo estoy tratando de costar algo. No sé si bien o mal.

Bien o mal, el cine de María Luisa Bemberg, discutido y elegido, ha apuntado, desde sus comienzos, en ese sentido.

Su primer libro fue, en 1970, “Crítica de una señora”, dirigido por Raúl de la Torre. “Mi propósito fue demostrar un tipo de educación, la que yo recibí, pero de la Torre modificó el tema hacia la denuncia social. A pesar de las grandes divergencias que tuvimos, le estoy muy agradecida, porque fue el primero que me dio confianza en mí misma.”

La necesaria para escribir el libreto de “Trilogía de control”, dirigido por Fernando Ayala, y dirigir el corte “El mundo de la mujer”, que representó a la Argentina en el despliegue de mujeres cineastas realizado en Ámster en 1975. Una de las asistentes fue Agnes Varón, cuya última película, “Una casa, la otra no”, se mantuvo en cartelera desde hace semanas en París.

LA NACION, 30 de octubre de 1977

Recorte de diario (s/f).

Colección Familia Bemberg, Museo del Cine de Buenos Aires



La cámara, un herramienta reflexiva en la “lucha contra el machismo”

doméstica, el tiempo que invierten en el cuidado de la casa y de los chicos.

—Hay millares de mujeres que trabajan, pero todas comienzan la angustia terrible de las que quieren cumplir con su profesión y también con su casa, y no tienen a hacer todo. No cumplen con el “arroz con leche” y con las enlatadas. Los hombres tienen que ayudarlas. Y cono también pueden aprenderlo desde chicas. Todos seríamos mejores seres humanos si las chicas aprenderían mejor reparadas. En todo caso, yo estoy tratando de costar algo. No sé si bien o mal.

Bien o mal, el cine de María Luisa Bemberg, discutido y elegido, ha apuntado, desde sus comienzos, en ese sentido.

Su primer libro fue, en 1970, “Crítica de una señora”, dirigido por Raúl de la Torre. “Mi propósito fue demostrar un tipo de educación, la que yo recibí, pero de la Torre modificó el tema hacia la denuncia social. A pesar de las grandes divergencias que tuvimos, le estoy muy agradecida, porque fue el primero que me dio confianza en mí misma.”

La necesaria para escribir el libreto de “Trilogía de control”, dirigido por Fernando Ayala, y dirigir el corte “El mundo de la mujer”, que representó a la Argentina en el despliegue de mujeres cineastas realizado en Ámster en 1975. Una de las asistentes fue Agnes Varón, cuya última película, “Una casa, la otra no”, se mantuvo en cartelera desde hace semanas en París.

LA NACION, 30 de octubre de 1977

S. P. I.

Haga de su piso una obra de arte PLASTIFIQUE!

Los pisos plastificados por nuestra empresa muestran toda la belleza natural de la madera: el marco adecuado para la elegancia de su hogar. Llame a CELOPLAST PLASTIFICADORA S.A. y embellezca su hogar decorándolo con pisos plastificados: brillantes o naturales.

CELOPLAST
PLASTIFICADORA SAICA

SAN MARTIN 1141 - BUENOS AIRES
TEL.: 31-0996 y 32-3898

dossier temático | artículo

Agnès Varda y María Luisa Bemberg se cruzaron en un simposio de mujeres cineastas en 1975. Tres años después, Bemberg estrena su documental sobre los juguetes infantiles, mientras *Una canta, la otra no* (1977) de Agnès Varda seguía en las carteleras de París. En ese contexto, Bemberg afirmó en un reportaje:

Yo creo que el cine deliberadamente feminista es flojo, aburrido, como el cine didáctico. La película de Varda describe la amistad de una mujer muy burguesa y otra más bien hipy, una especie de saltimbanqui. No es muy realista: muestra a una Francia abierta a la prédica de una mujer joven y contestataria, un mundo en el que no hay enfermedad ni conflicto. [Acto seguido, declaró:] El cine que yo hago no es “especialmente” feminista, pero como yo lo soy, eso sale, de algún modo. Las mujeres tenemos que decir de una vez qué somos, qué sentimos, qué queremos. Esta es mi manera de hacerlo. (1977, s/n)

Una historia feminista del cine latinoamericano es un proyecto por escribirse. Necesitamos ensayar una perspectiva crítica que no se restrinja a develar supuestas distorsiones de las imágenes, tal como se plasma en las críticas que recibió Varda por mostrar a mujeres que no fueran lo suficientemente ejemplares para la lucha feminista (como las protagonistas de *La Felicidad* o de *Cleo de 5 a 7*), o por mostrar a mujeres que por parecer demasiado ejemplares no resultaran “realistas” (como la acusación que le endilga Bemberg a *Una canta, la otra no*). Me parece que el mayor riesgo de esas posturas basadas en un orden de sanciones no solo reduce un sistema complejo de representaciones a un conjunto de fórmulas atomizadas o a una expresión idiosincrática. Esas simplificaciones pueden redundar en un pensamiento esencialista y en un ahistoricismo: una visión estática de la historia, incapaz de vislumbrar las mutaciones de las categorías y de los juicios teóricos, las inestabilidades de los esquemas dicotómicos, las contradicciones históricas, ideológicas y formales en cada proceso de representación. Si la narrativa clásica, muy combatida por los discursos de la teoría fílmica feminista, tiende a propagar una lógica bélica en la que un protagonista se enfrenta a un enemigo, impidiendo percibir lo que no se articula según el esquema del conflicto, la ola de denuncias sobre la manera en que el cine reproduce estereotipos o imágenes “positivas” o “negativas” suele asentarse, aun involuntariamente, en una perspectiva que además de moralista es individualista, ya que toma como punto de referencia una concepción de la historia como obra de personajes individuales o de figuras excepcionales, sin desmontar esas narrativas bélicas o incluso maternalistas, oportunistas y mesiánicas.

De Agnès Varda a Caetano Veloso, de Helena Solberg a Simone de Beauvoir, de María Luisa Bemberg a Renata Pinheiro y a Lucrecia Martel: es evidente que los canales de intercambio más o menos evidentes o subterráneos de la historia del cine implican “una revisión mutua del presente en el pasado y del futuro en el presente, más que

meros vínculos personales” (Macón, 2021, p. 198). Un archivo de insistencias y de afinidades a través del tiempo: el pasado tocado por el presente tocado por el pasado en el presente. La música, justamente, puede poner en jaque las jerarquías visuales que ordenan los cuerpos y las representaciones del género, al hacer que la memoria afectiva del cine destelle en continuidades e intermitencias poético-políticas.¹⁶

Una historia feminista del cine implicaría cuestionar las divisiones acordadas entre períodos, países, estilos, autores, movimientos artísticos; desordenar las etiquetas que separan el cine documental, el de ficción y el experimental; abandonar las prescripciones acerca de cómo deben organizarse las imágenes, los sonidos y los textos, sea con arreglo a fines comerciales o políticos; interrogar las divisiones tajantes entre las corrientes ilusionista y formalista, así como la escisión entre marcos teóricos y películas. De modo que podamos escuchar los roces conceptuales, los anacronismos de la imagen, los contrapuntos con el sonido, las discontinuidades ideológicas y las afinidades representacionales. Quizá, una historia feminista del cine pueda hacerse mirando las películas como si fuesen una partitura que, en cada ensayo, en cada nueva ejecución, pone a rodar un repertorio sensible tal vez inesperado, capaz de renovar nuestras formas de comprendernos como comunidad.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (orgs.). *Catálogo Retrospectiva Helena Solberg*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.
- ANDRADE, Fabio. “Helena Solberg on A *Entrevista* (1966) and *Meio-Dia* (1970)”. Disponible en: <https://www.cinelimite.com/interviews/helena-solberg-on-a-entrevista-1966-and-meio-dia-1970>. Fecha de acceso: 10 de mayo de 2023.
- ARAÚJO, Mateus; SOUTO, Mariana. “Um 1968 mirar? Notas sobre *Meio-dia*, de Helena Solberg”. *Revista Eco-Pós*, n. 21, n. 1, 2018, p. 263-276. Disponible en: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i1.18505>. Fecha de acceso: 10 de mayo de 2023.
- DE BEAUVOIR, Simone. *Brigitte Bardot y el personaje de Lolita*. Buenos Aires: Ediciones del Tiempo, 1965.

16 Ahora bien, la fuerza disruptiva de las operaciones la descontextualización pueden correr el peligro de convertirse en puro gesto, en un lugar común, tal como advierte Oubiña: “Implicaba reconocer lineamientos verticales y diacrónicos dentro de la historia del cine (trazando itinerarios singulares que podían intersectarse de manera irregular y heterogénea), allí donde la clasificación siempre había optado por cortes horizontales y sincrónicos agrupando a los films de manera homogénea por épocas, por nacionalidades, por escuelas, por géneros. Pero llevado al extremo, ese mismo argumento puede resultar falaz porque se vuelve plano y carente de matices. Aplicado de manera dogmática solo alcanza a leer las continuidades de un estilo y no las diferencias, los saltos, los golpes de timón” (2022, p. 93).

- DE GRANDIS, Rita (comp.). María Luisa Bemberg entre lo político y lo personal. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. v. 27, n. 1, 2002.
- DOMÍNGUEZ, Nora. "Diálogos del género o cómo no caerse del mapa. Una vuelta". En OBERTI, Alejandra; BACCI, Claudia (eds.). *Testimonios, género y afectos. América Latina desde los territorios y las memorias al presente*. Villa María: Eduvim, 2022, p. 33-60.
- ELIAS DA SILVA, Cleonice. "O cinema feminista e político de Helena Solberg". *Imagofagia*, 18, 2019, p. 424-439. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/186>. Fecha de acceso: 10 de mayo de 2023.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Azougue, 2016.
- FONTANA, Clara. *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía, 1993.
- FORCINITO, Ana. "Miradas y vocês que nos trascienden". En: KRATJE, Julia; VISCONTI, Marcela (comps.). *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2020, p. 59-78.
- GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. *Helena Ignez, atriz experimental*. São Paulo: Sesc, 2021.
- HOLANDA, Karla. "Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina". En: HOLANDA, Karla; CAVALCANTI TEDESCO, Marina (orgs.). *Feminino e plural. Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, p. 43-58.
- _____, Karla. "O outro lado da lua no cinema brasileiro". En: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Río de Janeiro: Numa, 2019, p. 137-157.
- JOHNSTON, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema", Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 1973, p. 24-31.
- KING, John; WHITAKER, Sheila; BOSCH, Rosa (comps.). *An Argentine Passion. María Luisa Bemberg and her Films*. Londres y Nueva York: Verso, 2000.
- KRATJE, Julia. *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2019.
- _____, Julia; VISCONTI, Marcela (comps.). *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2020.
- LÉGER, Nathalie. *Sobre Barbara Loden*. Buenos Aires: Chai Editora, 2021.
- MACÓN, Cecilia. *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora Editora, 2021.
- MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2021.
- MOLLOY, Sylvia. "La política de la pose". *Cuadernos Lírico, Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, v. 16, 2017, p. 1-8.
- MULVEY, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen*, v. 16, n. 3, 1975, p. 6-18.

OUBIÑA, David. *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*. Buenos Aires: Prometeo, 2022.

TAVARES, Mariana. "Helena Solberg: Militância feminista e política nas Américas". En: HOLANDA, Karla; CAVALCANTI TEDESCO, Marina (orgs.). *Feminino e plural. Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, p. 89-100.

_____, Mariana. *Helena Solberg do cinema novo ao documentário contemporâneo*. San Pablo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. "Cineastas brasileñas que filmaron la revolución: Helena Solberg y Lucia Murat", *Cine Documental*, 17, 2018, p. 24-41.

_____, Marina Cavalcanti. "The Women's Film Project: an international collective in the career of Helena Solberg", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 61, 2022. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/currentissue/MarinaCavalcantiTedesco/index.html>.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

XAVIER, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

O OBSCENO CONTRA E PELA DEMOCRACIA

KIT GAY, GOLDEN SHOWER, E OUTRAS IMAGENS

ROBERTA VEIGA¹

FÁBIO PENIDO²

RESUMO Dois escândalos midiáticos de impacto para a frágil democracia brasileira, o Kit Gay e o Golden Shower, são retomados no sentido de refletir sobre os diferentes modos como Jair Bolsonaro e sua equipe se apropriaram de imagens obscenas para naturalizar sua ficção política. Na narrativa da extrema-direita, o obsceno é um instrumento de reestabelecimento da ordem conservadora que, através de dispositivos audiovisuais, instiga o pânico moral e a guerra cultural como pilar ideológico. Diante dos mesmos escândalos, um olhar dissidente à proliferação de imagens bolsonaristas pode deslocar essa noção de seu léxico moralizador para diversas formas de alteridade e subjetivação política, como o uso da pós-pornografia e da dimensão abjeta dos corpos pelas experimentações performáticas e cinematográficas LGBTQIA+.

PALAVRAS-CHAVE Obsceno; bolsonarismo; pânico moral; guerra cultural; apropriações.

ABSTRACT This paper looks back at two media scandals that have had a impact on Brazil's contemporary political imagination, the Kit Gay and the Golden Shower, to reflect upon the different ways in which Jair Bolsonaro and his communication team make use of obscene discourse and images. On the context of the extreme right wing, the obscene is a tool for reestablishment of the conservative order, which, through audiovisual dispositifs, incites moral panic and the cultural war as a ideological pilar. In the face of the same scandals, a gaze dissenting from the proliferating bolsonarist images can dislocate the obscene from its moralizing lexic towards diverse forms of alterity and political subjetivation, such as the use of post-pornography and the abject dimension of the body in the performative and cinematographic experimentations of the LGBTQIA+.

KEYWORDS Obscene; Bolsonaroism, Moral panic; Culture wars; Appropriations.

1 Professora Doutora do Departamento de Comunicação Social e do PPGCOM da UFMG, coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG-Cnpq).

2 Mestre em Comunicação Social pela UFMG, pesquisador junto ao Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG-Cnpq).

Os dois objetos que mobilizam este artigo tomaram forma a partir de dois escândalos midiáticos, a circulação do vídeo do Golden Shower no carnaval de 2019, e outro que, sob o nome de Kit Gay, se manifestou em diferentes momentos da década de 2010, através de vários formatos visuais. Ambos, mais que propagados, foram articulados e, em certa medida, engendrados por um personagem (e seus marketeiros mais íntimos) que do início da década em diante veria o crescimento de sua força política até sua vitória nas eleições presidenciais de 2018.

Em algumas décadas, o capitão da reserva militar Jair Bolsonaro passou de participações pouco expressivas em cargos políticos oficiais, a um dos deputados federais mais votados do país e, logo, a presidente da república. Sua ascensão correspondeu à emergência do bolsonarismo como um movimento político que, embora não contemple todos que votaram em Bolsonaro nas disputas presidenciais de 2018 (Nunes, 2022), é fruto da articulação que esse personagem empreendeu entre valores e discursos conservadores, sobretudo morais e culturais, e políticas de extrema direita. Além da capitalização de Bolsonaro em temas e afetos próprios ao ecossistema político brasileiro, como expressões anticorrupção e antidemocráticas, a partir dos anos de 2010, o então deputado federal começou a ganhar espaço através do uso das suas próprias redes sociais digitais e de aparições midiáticas em programas televisivos de jornalismo e humor.

Uma visão abrangente do bolsonarismo precisa operar em mais de uma escala temporal e levar em consideração ao menos quatro níveis distintos de análise: as diferentes matrizes discursivas que convergiram em sua formação; as gramáticas comuns que garantiram a comunicação e compatibilidade mútua dessas matrizes; as condições afetivas ou estados de ânimo coletivos que davam a essas matrizes algo com que se conectar; e a infraestrutura organizacional – abarcando igrejas, programas de rádio e televisão, influenciadores do YouTube, grupos de WhatsApp, robôs do Twitter etc. – da qual elas dependem. (Nunes, 2022, p. 20)

Reconhecendo as limitações que o escopo de um artigo impõe para a complexidade do fenômeno bolsonarismo, destacamos que o foco do presente texto estará na análise de dois episódios de incitação aos ânimos coletivos através de imagens e textos que dialogam com os discursos e gramáticas morais e políticas desse movimento. Episódios esses que se desenvolvem, sobretudo, por meio das mídias virtuais e suas ferramentas de comunicação.

A vitória de Jair Bolsonaro participou de um marco na história da democracia brasileira em sua relação com a produção imagética, das novas mídias, das redes sociais e das plataformas como YouTube, WhatsApp e Telegram, abrindo caminhos para formas inéditas de engajamento do eleitorado brasileiro com seus representantes políticos.

As estratégias imagéticas e os dispositivos de comunicação que, no bolsonarismo, elegeram seu protagonista, contribuíram para um saldo nos últimos quatro anos (2018-2022) de erosão do que poderíamos chamar de democracia brasileira, seja no que concerne às instituições e institucionalidades seja no que vincula as formas cidadãs de expressão à educação e à cultura. Trata-se de compreender as dinâmicas de uma parte expressiva de um eleitorado³ fortemente participativo no primeiro e segundo turno, principalmente após o atentado contra Bolsonaro, que constrange seu corpo físico à cama do hospital. A facada e o risco de morte de Bolsonaro têm como consequência a entrada em cena ainda mais forte de uma campanha digital que busca lidar com a ausência física de seu principal personagem, diluindo a diferença entre os colaboradores profissionalmente associados à disputa eleitoral e os cidadãos eleitores voluntários (Cesarino, 2019).

O eleitorado propriamente bolsonarista se encontra imerso em uma atmosfera de guerra cultural, conflito permanente contra o suposto *establishment* da cultura e política de esquerda. Nessa perspectiva, que será o foco do presente artigo, a sociedade brasileira passou por um processo de desvirtuação por culpa das gestões presidenciais de esquerda que tomaram o poder a partir das vitórias do Partido dos Trabalhadores (PT). A guinada à esquerda, entendida como uma decadência, se deu e se dá principalmente pela via cultural, através da qual promove sua forma de hegemonia política. Cabe então ao campo da direita lutar contra esse dito *status quo* e se contrapor a ele através de um ideal de nação essencialista, ufanista e conservador, identificando no processo os seus inimigos (Rocha, 2021).

Por meio da montagem de imagens, textos e recursos audiovisuais sensacionalistas, muitas vezes alçados a espetáculos midiáticos apelativos – como o episódio carnavalesco do Golden Shower, e a ficção mirabolante do Kit Gay – identificamos a intenção bem-sucedida de produzir um circuito gradual de afetos de medo, alarmismo e paranoia em reação a possíveis comportamentos ditos “desviantes” para a cena conservadora. Fato e lógica que, em sua fatura, denominamos “pânico moral” (Cohen, 2002; Landini, 2018). Procedente do campo da sociologia, essa expressão conceitual permite reconhecer a ética de condução dos afetos como ferramenta politicamente gerida que configura o bolsonarismo como mais um fenômeno de uma “era da gestão por meio de crises” (Nunes, 2022).

Interessa como essas crises, geradas e geridas pela extrema direita conservadora, se apropriam⁴ de formas do obscuro – característica da produção midiática desse período dos anos de 2010 – como instrumento de mobilização política nos novos espaços digitais.

3 Reiteramos aqui a prevenção quanto a generalizar todo o eleitorado de Bolsonaro com o bolsonarismo, movimento político que necessita de uma unificação de discurso e de ação que não é maior que a diversidade de cidadãos e perfis sociais que votaram no candidato nas eleições de 2018. Tal cuidado considera a grande popularidade de Bolsonaro em 2018, e sua conquista de mais da metade dos votos dos brasileiros.

4 Ressaltamos a relevância do termo apropriações no contexto das teorias da comunicação para perspectivar os diferentes usos aos quais uma mesma materialidade pode estar suscetível.

Obscenus, do latim, se refere àquilo que é sujo e, na sua relação com *obscurus*, deveria estar velado e oculto, por ser capaz de perturbar a sensibilidade.⁵ Embora o que venha a ser identificado por obsceno possa ser de um conteúdo muito variável, geralmente uma imagética ou vocabulário sexual explícito, trata-se de uma manifestação que produz efeitos polêmicos, capazes de transgredir o código moral e o senso de pudor de indivíduos e sociedades em diferentes momentos históricos (Moraes, 2003).

Linda Williams (2004), pesquisadora americana dedicada às relações entre gênero, sexualidade, feminismo na teoria do cinema, e ao debate sobre a pornografia, usa a noção de obsceno para nomear os atos sexuais explícitos que carregam o estigma da interdição, do impronunciável e que, portanto, devem ser mantidos fora de visibilidade. A autora cunha a expressão *on/scenities* para pensar não só a proliferação das pornografias contemporâneas – forma audiovisual usualmente associada ao obsceno pelo discurso conservador –, mas também para examinar a reiterada representação e discussão que advém da exposição do sexual, em sua polêmica diversidade, na esfera pública. Se o prefixo *ob* no inglês identifica aquilo que está fora, *on* se refere aquilo que está dentro, em cena. A sugestão é que na sociedade contemporânea já não há mais obscenity que não tenha se tornado uma *on/scenity*. Não por acaso, o exemplo paradigmático de Williams é um escândalo envolvendo o senador republicano dos EUA, Jesse Helms, que por vezes se apropriou de um “efeito obsceno” (Moraes, 2003) na retórica conservadora de sua vida política, exibindo fotografias explícitas para escandalizar eleitores e colegas de partido.

On/scenity é o termo mais conflituoso com o qual podemos destacar a tensão entre o que é dizível e o que não é dizível que anima tantos dos discursos contemporâneos sobre a sexualidade. [...] *On/scenity* traduz a negociação que produz cada vez maior consciência dos assuntos outrora obscenos e que hoje nos observam de trás de qualquer arbusto. (Williams, 2004, p. 4)

Menos que uma definição capaz de constranger os conteúdos ou formas de obscenidade, optamos por uma abordagem atenta a um modo de fabricação do obsceno e de manipulação de seus efeitos. No contexto do bolsonarismo, o obsceno é instrumentalizado para a produção constante do pânico moral, já reincidente em seu ecossistema digital. A estratégia é fazer da entrada em cena do obsceno ocasião oportuna para manifestações de indignação moral, para elaboração de múltiplas teorias conspiratórias contra a “evidente” [porque comprovada pela trama (obs)cena] hegemonia político-cultural das gestões de esquerda. Todavia, a grande questão é que o obsceno também se apresentou à sociedade brasileira nos últimos anos carregado de potências – artísticas e cinematográficas – muito diversas daquelas que o movimento de extrema-direita viu como oportunidade política.

5 OBSCENO. Michaelis Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://x.gd/GwBip>. Acesso: 16 de maio de 2022.

Trata-se, então, de indagar como aquilo que é reconhecido e categorizado como obsceno – junto a diversas outras denominações derogatórias – adquire, por um lado, capacidade de espetacularizar as bases da democracia brasileira e, por outro, em sua natureza polêmica, apontar caminhos diversos de relação da sociedade brasileira com a sexualidade, o gênero, a arte, a inclusão social na educação e os usos do espaço público para manifestações culturais.

Daí a necessidade de – frente à popularidade do Golden Shower e do Kit Gay no imaginário político dos anos recentes – analisar não só o *modus operandi* dessa lógica obscena nas imagens agenciadas pelo bolsonarismo, mas também buscar análises dissidentes a essa cadeia hermenêutica de extrema-direita, visando assim restaurar a dimensão provocadora e dialógica desses episódios para a boa saúde da democracia brasileira, e não só como aquilo que deve ser rejeitado e expelido da sociedade, mas entendido como parte dela. A própria natureza do que é obsceno, ou seja, daquilo que deveria permanecer velado por ferir o pudor, há de ser debatida em uma sociedade que visa preservar os valores de respeito à alteridade, às diversas formas de expressão artística e política.

De modo mais objetivo, a intenção é compreender como o obsceno participa, por um lado, como modo de captura dos afetos coletivos pelo espetáculo bolsonarista em sua lógica de guerra cultural e pânico moral e, por um lado avesso, como ferramenta de subjetivação política, mobilizado em performances, atos estéticos-políticos e cinematográficos das militâncias LGBTQIA+ (os *outros* da extrema-direita), marcadas como antagonistas.

O primeiro passo é analisar episódios do Kit Gay sob a ótica bolsonarista, para mapear o uso do obsceno que incide nessa teoria conspiratória. Durante tal percurso é possível averiguar como diferentes objetos são apropriados para dentro da lógica e da linguagem do bolsonarismo, mas como eles não precisam – e, em verdade, não poderiam – permanecer contidos nesse dispositivo. Em seguida, o escândalo do Golden Shower, projetado pela comunicação de Bolsonaro, é apresentado, tanto no que concerne a suas similaridades e diferenças quanto ao Kit Gay, mas também para ensejar a segunda parte do artigo, na qual a análise se volta às formas de subjetivação política que a performance carnavalesca conclama e que a direita antidemocrática busca apagar.

Nessa segunda parte, buscamos um outro vocabulário para caracterizar o Golden Shower sem recorrer a retórica moralista do bolsonarismo. Encontrando sua filiação mais próxima nos experimentos latino-americanos da pós-pornografia audiovisual (SARMET, 2015) e nos usos políticos da abjeção corporal (KRISTEVA, 1988), o Golden Shower é apontado como uma alternativa radical de apropriação do obsceno. Para finalizar, dando a ver uma

encarnação eloquente dos inimigos do bolsonarismo não só a performance, mas também o cinema, demonstram a potência política que o obsceno carrega para contestar a política de extrema-direita.

KIT GAY OU A FICÇÃO POLÍTICA DO ESCÂNDALO NA RECUSA À DIFERENÇA

Para a maioria das pessoas que acompanharam os episódios controversos das eleições de 2018, a primeira imagem que a expressão Kit Gay suscita é um curto vídeo que viralizou pré-primeiro turno. Um homem anônimo mira sua câmera para o chão, nos mostrando uma mamadeira erótica que tem em suas mãos. Quando o narrador retira a tampa desse objeto – segundo ele, disponível nas creches públicas – podemos ver o formato do bico semelhante a um pênis e dois testículos. Os responsáveis são rapidamente nomeados, Haddad, Lula, PT estão em um conluio que, para combater a homofobia, tem levado esses materiais para as crianças. Votar em Bolsonaro, portanto, é a ação para que nossos filhos continuem sendo “homens e mulheres”.

Uma incursão nas querelas do Kit Gay, que nas eleições de 2018 já completavam quase uma década (Maracci, 2019), indica que as condições para a emergência de um vídeo como esse, e sua sustentação dentro da ecologia de imagens e discursos do bolsonarismo, já vinham sendo construídas a um tempo considerável.⁶ Fora dessa esfera, o vídeo foi rapidamente desmentido pela grande mídia e feito objeto de memes pela sua peculiaridade dentro das recorrentes controvérsias e difamações do período eleitoral.

Nos primeiros anos de Bolsonaro no YouTube, o Kit Gay foi tema de diversos vídeos, como *Ministro da Justiça a favor do Kit Gay*, *Kit Gay II – Farra com dinheiro público*, *Kit Gay II – Dilma Assina Decreto*, *Kit Gay II – Homossexualidade nas escolas públicas*, *Kit Gay para Escolas Públicas*, *Haddad e o Kit Gay* e tantos outros. Essas peças audiovisuais são edições de uma diversidade de materiais que podemos separar em diferentes, porém interligadas, séries de embate com as políticas de esquerda e contra a diversidade sexual e de gênero.

A partir da análise de uma amostra cronológica dos primeiros 22 vídeos do canal de Bolsonaro que lidam com o Kit Gay, seus objetos e personagens, mapeamos três séries. A primeira consiste de embates diretos com textos institucionais e didáticos pertencentes a dois dos programas governamentais mais atacados por Bolsonaro em seus anos de deputado federal, o Escola sem Homofobia e o Plano Nacional de Promoção da Cidadania e Direitos Huma-

6 A conspiração é uma versão brasileira da igualmente conspiratória “ideologia de gênero”.

nos de LGBTs. É a partir dos conflitos entre as bancadas conservadoras e evangélicas e os deputados progressistas, e a representação civil presente na Câmara dos Deputados em Brasília, que o Kit Gay ganha substância como uma ferramenta de oposição às propostas de inclusão social contidas nesses dois projetos.

O Escola sem Homofobia em si é parte de um programa de políticas públicas adotadas no decorrer do governo Lula em várias frentes institucionais com a finalidade de combater as violências de gênero, e a opressão às formas de orientação sexual não binária, que assombram a sociedade brasileira: o Brasil sem Homofobia entra na agenda governamental a partir do ano de 2004. Mais especificamente, o “Kit” educacional é somente um dos três eixos dentro das propostas do projeto Escola, que também visavam a formação de professores e demais profissionais da educação e o levantamento de dados sobre a violência contra alunos/as LGBTQIA+ (Oliveira Jr., 2016). Já o Plano Nacional de Promoção da Cidadania e Direitos Humanos de LGBTs, por vezes apelidado de Kit Gay II no léxico bolsonarista, é uma proposta elaborada em colaboração do governo federal com a sociedade civil de implementação de uma série de diretrizes que aspiravam a inclusão social das populações LGBTQIA+ no campo da saúde, do trabalho, da educação e da cultura.

A segunda série de materiais audiovisuais contra a diversidade das vivências corpóreas e as escolhas afetivas-sexuais promove boicotes aos vídeos educacionais produzidos no contexto do Escola sem Homofobia pela produtora de vídeo ECOS, no Kit-Anti-homofobia. Os materiais produzidos pela ECOS foram os Boleshs (Boletins Escola sem Homofobia), um caderno de atividades, os vídeos didáticos, cartazes, carta de apresentação. Todos seriam implementados nas escolas públicas do Ensino Médio a partir do segundo semestre de 2011 (Oliveira Jr., 2016).

Por fim, a terceira série congrega o uso de imagens e textos (vídeos encontrados na Internet, exposições artísticas, performances e peças teatrais, livros infantis e tirinhas sobre sexualidade) que não possuem qualquer conexão factual com os dois projetos institucionais ou com os materiais didáticos que tramitaram no Congresso brasileiro. Apesar disso os objetos são associados ora ao Kit-Anti-homofobia do Escola sem Homofobia ora ao Plano Nacional.

Em todos os 22 vídeos contemplados nessas três categorias, há um uso do obsceno para produzir os choques que fundamentam a retórica sensacionalista do escândalo mediático que a montagem e agência dos vídeos, imagens e textos promovem. O fim último dessa ficção narrativa de Bolsonaro – construída pelos discursos pontuais a cada vídeo veiculado e retomada num crescente ao longo do tempo – é difundir a percepção de que os LGBTQIA+ são um grupo que, por seu comportamento sexual, põe os valores tradicionais da sociedade brasileira em risco.

Para a produção de um pânico moral, um dos primeiros passos é fabricar uma imagem estereotipada e negativa de um grupo social, para que em seguida os afetos derivados dessa rotulação social possam ser mobilizados politicamente (Landini, 2018). Um acompanhamento anual das querelas do Kit Gay dá a ver os muitos momentos em que sustentar o pânico em torno de um suposto material didático apologético à homossexualidade mostrou-se uma estratégia bem-sucedida nas disputas de políticos conservadores (Maracci, 2019). Mas seria impossível remontar aqui essa narrativa na íntegra, retomando os 22 vídeos e tantos outros materiais do Kit Gay. Optamos então pela análise de uma peça audiovisual, a *Parada Gay consta de Programa do PT* (2015), por ser exemplar das estratégias do bolsonarismo.

O vídeo a ser analisado demonstra a natureza de livre associação dessa ficção conspiratória, mas não dá conta da quantidade de objetos que são apresentados nessa trajetória de mais de uma década de conteúdos digitais e postagens nas outras redes do político, como seu Facebook e Twitter, sem mencionar as imprescindíveis plataformas como WhatsApp e Telegram. Por esses anos, Bolsonaro nunca cessou de reapresentar objetos já vistos e trazer novidades escandalosas para seu público-eleitor, mas sempre subsumindo esses elementos ao tema central de uma ideologia perversa, subterrânea que está constantemente no limite de tomar as escolas públicas do Brasil. Em uma forma narrativa cíclica, redundante, tudo sempre retorna ao ponto de partida, de designação de inimigos e demanda de transformação urgente do *status quo* corrompido.

Como em muitos outros, o vídeo tem início em uma sessão plenária na Câmara dos Deputados no dia 11/06/15. Com três minutos na tribuna, Bolsonaro saúda o presidente da sessão e inicia seu discurso sobre a Parada Gay. Ele cumprimenta seus aliados conservadores e evangélicos e se identifica com uma suposta maioria da câmara que estaria indignada com a Parada e, mais ainda, com o suposto financiamento dessa pelo PT.

Após a saudação que já distingue os aliados e um inimigo comum, Bolsonaro se propõe a explicar para seus espectadores qual é a relação que o PT cultiva com a Parada Gay de São Paulo, segundo ele um “plano de governo”. Como primeira evidência, ele eleva na altura da câmera uma versão adulterada do Plano Nacional de Promoção de Cidadania e Direitos Humanos de LGBTs. Um corte apresenta a imagem digitalizada da capa com o detalhe de um balão pontiagudo, dos gritos e falas exaltadas da linguagem de tirinhas e histórias em quadrinhos, onde se lê “Querem, na escola, transformar seu filho de 6 a 8 anos em homossexual!”. O balão não integra a versão oficial do documento, que conta com mais de 40 páginas, e o que está em cena é somente um panfleto. O Plano é apresentado como uma produção do governo federal, e Dilma Rousseff é responsabilizada, chamada de “imoral”, “mentirosa” e “uma mulher que não se preocupa com a família”.

Enquanto lança ataques contra a ex-presidenta, Bolsonaro abaixa o primeiro panfleto e faz a pergunta: “O que que uma criança de talvez sete, oito anos faz numa Parada Gay aqui?”, e exhibe para seus espectadores uma colagem. Há uma foto de uma criança maquiada, com cabelo colorido, segurando pompons amarelos e verdes, rodeada de adultos anônimos dos quais só podemos ver o corpo da cintura para baixo. No lado esquerdo da imagem, a logo da 19ª Parada LGBT de São Paulo está verticalmente inserida, com discrepância de definição e nenhum cuidado na suavização do corte que separa as duas imagens.

Bolsonaro pede mais explicações aos petistas, “dilmistas”, enquanto lê o que seriam trechos do Plano Nacional elevando o tom de voz que já beira o grito. Em sua bravata, ele levanta um terceiro e último material. Uma nova colagem onde diversas imagens estão reunidas sem que seja possível inicialmente discernir, pela qualidade do vídeo, do que se trata. É possível identificar vagas figuras humanas nuas que, pela expressividade de suas poses, remetem a performances artísticas sexuais. Abaixo das fotografias se destaca a frase “Você é a favor disso?”. Bolsonaro diz que essas imagens vazam pelo WhatsApp, que todos recebem essas fotos e que a “garotada” também tem acesso a elas por culpa dos irresponsáveis do PT que estão querendo “impor na sociedade” essa cultura.

O segmento final da fala reincidentemente questiona a “moral” que o PT tem para interferir na educação que as crianças recebem de seus pais. A distinção se dá entre uma forma de educação correta, produzida pela “família”, por pais biológicos, e uma educação pela “cultura” que é aquilo que Bolsonaro supostamente está denunciando no decorrer do vídeo. O presidente da sessão concede mais alguns segundos para que ele conte uma história, aparentemente reportada por um de seus eleitores, sobre o constrangimento que uma criança cisgênero sentiu ao compartilhar o banheiro com uma criança transexual em uma escola pública.

Em suma, o que está por trás da performance audiovisual de Bolsonaro? A adulteração de um documento oficial, boicotando a apresentação dos programas de inclusão social aos espectadores da TV Câmara; a tradução das diretrizes do Plano Nacional para seu vocabulário conspiracionista; a ostentação de imagens factualmente desconectadas, como a fotografia da criança de origem desconhecida, e de imagens que descobrimos ser de uma performance do coletivo Coiote na Marcha das Vadias em 2013, em Copacabana (RJ). Por fim, a aposta na força do testemunho pessoal de um cidadão “de bem” – procedimento “povo fala”, tradicionalmente explorado em campanhas políticas – para potencializar seu desempenho. Ao cabo, o que sustenta o argumento, a visibilidade, e a adesão a esse episódio em sua fatura é já estar *a priori* vaticinado como obsceno.

O que se observa é uma ordem discursiva impor o terror através de uma visão moralista sobre materiais que são, sem maiores informações, ambíguos e suscetíveis a diversas interpretações. A Internet se torna um campo propício para a apropriação de diversas imagens e conteúdos que, capturados pelo bolsonarismo, oportunizam que uma narrativa escandalizada instigue o pânico moral, apontando evidências, nomeando inimigos e vítimas em um estado generalizado de decadência moral, cultural e política do Brasil, criado pela esquerda, sobretudo, pelo PT. Em um cenário político onde a expressão *fake news* ganhou fôlego pela abundância de produção de notícias falsas e escândalos difamatórios sem factualidade, a noção de apropriação é pertinente por ressaltar a característica ambivalente com que os objetos midiáticos podem ser manipulados através das redes. Apropriar-se de algo sugere que pode haver diversos significados e modos de uso em disputa, negociados entre espectadores-produtores digitais (García Canclini, 2008; Schmitz, 2015).

Construir uma *fake news* não necessariamente implica a disseminação de uma mentira que não possua qualquer respaldo com a realidade. Para a produção de um material falso, imagens factuais podem ser usadas e textos oficiais podem ser descontextualizados, mais do que adulterados. No vídeo de Bolsonaro, a falsa notícia se produz por um oportunismo da imagem, em que a edição agrega para si uma série de momentos evidentemente chocantes para variados perfis de espectadores de seu canal e de toda a Internet, independente de uma filiação política ao bolsonarismo.



Figura 1 – Imagens mostradas por Bolsonaro

As fotografias da performance do coletivo Coiote⁷ usadas no vídeo de Bolsonaro são por si só chocantes. Seriam mais ainda se realmente fossem pertencentes a um programa governamental voltado para educação, conscientização e combate a homofobia nas escolas brasileiras. O procedimento bolsonarista é justamente descontextualizar essas imagens, ligadas a uma atividade artística de implicação conscientemente radical e provocadora – que não corresponde, enfim, aos modos de expressão e objetivos dos movimentos LGBTQIA+ como um todo –, associando-as a um programa de inclusão social e equidade que visa contemplar uma ampla gama da sociedade brasileira, constituída por diferentes valores e sensibilidades. Essa atitude, que beira a uma livre associação paranoica, traduz o senso de autoridade com que Bolsonaro e bolsonaristas irão se apropriar de imagens e textos com o único compromisso de fomentar suas teorias conspiratórias.

7 A performance consistiu na quebra em espaço público de diversas imagens religiosas ligadas ao catolicismo e o subsequente uso dos ídolos quebrados para penetração vaginal e anal no corpo das performers. Fotografias de trechos dessa performance foram usados por Bolsonaro no vídeo Parada Gay consta de Programa do PT (2015) e associadas ao Kit-Anti-Homofobia sem qualquer respaldo factual.

Durante a campanha [de 2018], a eficácia flutuante do “*kit gay*” foi especialmente reveladora desse aspecto: qualquer um podia cortar, colar, montar (gravar um vídeo, um áudio) e compartilhar sua própria versão caseira desse signo do inimigo Nas redes bolsonaristas, o “*kit gay*” circulou como puro significante (no sentido de Saussure), a ponto de perder qualquer conexão com um referente concreto. Ninguém nunca viu o “*kit gay*” original. (Cesarino, 2019, p. 102)

Os eleitores sentem-se empoderados nas suas demonstrações de indignação e capazes de moldar a verdade dos objetos do mundo ao seu prazer a um só tempo vigilante, porque inquisitorial, e espetacular, porque produtor de ocasiões públicas melodramáticas que inflamam os afetos contra o inimigo comum que, nessa lógica, não é apenas a esquerda brasileira, mas a condução democrática do debate público. Assim, Bolsonarismo e bolsonaristas conduzem juntos a cruzada de purificação moral que está no cerne do projeto político da extrema-direita brasileira a partir de suas apropriações do obsceno.

No decorrer dos vídeos no canal de Bolsonaro, são reincidentes qualificações – feitas pelo próprio Bolsonaro em voz, mas também reproduzidas por seus espectadores em comentários e compartilhamentos – como “imoralidade”, “promove o homossexualismo e a promiscuidade”, “filmetes pornográfico-infantil”, “desconstrução da heteronormatividade”, “uma porta escancarada para a pedofilia”, “vergonha”, “bacanal”, “estímulo ao homossexualismo infantil e a pedofilia”, “falta de respeito pela família”, “apoia a pedofilia”, “bolsa gay” e “primeiro emprego gay”. Tais frases embaralham os sentidos entre diferentes instâncias: do obsceno e das práticas sexuais legalizadas e ilegais, e da instituição de uma minoria entendida como anormal e privilegiada – essa última, confusão entre direitos e privilégios, central no bolsonarismo (Nunes, 2022). Dentro de todos esses jargões, há uma oposição, ora explicitada ora subentendida, entre um *nós*, “cidadãos de bem”, defensores da “família” e dos “valores cristãos” e um *eles* difuso, que vai desde praticantes de atividade sexuais criminalizadas até os idealizadores de programas de inclusão social e militantes LGBTQIA+, todos antagonizados e descritos como equivalentes.

O espaço entre o *eu* e o *outro* frequentemente se configura na política também como o espaço entre um *nós* e um *eles*. Tal distância implica uma dimensão relacional a ser preenchida pelos processos comunicacionais. Nesse espaço que separa o indivíduo ou grupo de sua alteridade é que se configura a ética das relações sociais, dos modos de aproximação, de respeito e compreensão ao outro, sem reduzi-lo a uma expressão caricata, derogatória, violenta daquilo que ele é (Martino, 2016). Dentro do bolsonarismo, investir o outro com os signos do obsceno é representá-lo como corrompido, indesejável e amiúde desigual quanto a seu acesso à vida pública e aos seus direitos como cidadão.

Tal investimento antidemocrático (para não dizer fascista) é estratégico porque, ao afetar a sensibilidade de seus espectadores através do choque, Bolsonaro busca aliená-los do real debate que programas como o Brasil sem Homofobia e textos como o Plano Nacional devolvem para a sociedade brasileira e seus representantes no congresso. Ao invés de uma clara apresentação do projeto, o bolsonarismo constrói antagonistas absolutos, com os quais nenhum diálogo pode ser travado. Tal princípio de construção do *outro* dentro desse discurso impede a articulação ou contato com a diferença, fazendo dos parlamentares progressistas, das militâncias LGBTQIA+, dos materiais educacionais e diversos outros objetos que nada têm a ver com esse contexto inimigos e não adversários, monstros e não indivíduos ou movimentos humanizados.

Essa forma de relação, que visa impossibilitar o enraizamento de uma prática de respeito à diferença, de responsabilidade com o outro, faz ver o modo que palavras caras ao conservadorismo social, como “família e “nação”, são mobilizadas para gerar um pertencimento que, ao mesmo tempo, também segrega. Em seu anti-igualitarismo, o “nós” do conservadorismo de extrema-direita representa a instância legítima de expressão, enquanto os variados sujeitos que integram o “eles” não podem verdadeiramente se apropriar de um lugar de enunciação e visibilidade que compartilha das mesmas liberdades – aos olhos do Estado, das instituições religiosas ortodoxas, das formações familiares tradicionais, etc. O diferente, o outro sobre o qual se fala, é representado como um inimigo político daqueles que buscam ditar os valores que devem imperar sobre todos e tudo em uma sociedade.

GOLDEN SHOWER OU OS PODERES DE UM OUTRO ABJETO

Identificado, num primeiro momento, como uma série de *fake news* que se apropria de diferentes imagens e textos, para adular e distorcer contextos e finalidades, o Kit Gay não esgota as apropriações que o obscuro levou pelo bolsonarismo. A próxima análise contempla um escândalo que carrega dimensões transgressoras, muito maiores do que qualquer objeto do Kit-Anti-Homofobia e do Plano Nacional, no que diz respeito aos valores do conservadorismo social brasileiro e seu senso de pudor.

No BloCu de 2019, um bloco de carnaval LGBTQIA+ de São Paulo capital, um curto e confuso vídeo viralizou através do Twitter oficial de um Bolsonaro eleito há poucos mais de três meses. Em cima de uma marquise de

ônibus ou ponto de táxi, no decorrer da procissão do bloco, duas pessoas estão dançando funk enquanto os foliões passam logo embaixo. Uma delas se abaixa e coloca seus longos cabelos em posição para receber a urina que jorra do pênis da outra. O vídeo acaba sem que a performance tenha terminado. A transgressão material que o ato carrega o qualifica como um evento atípico dentro da experiência carnavalesca atual, ainda que seus sentidos profundos estejam atrelados à história do carnaval e suas funções provocadoras da ordem de uma sociedade.

Na postagem do vídeo, Bolsonaro escreveu: “Não me sinto confortável em mostrar, mas temos que expor a verdade para a população ter conhecimento e sempre tomar suas prioridades. É isso que tem virado muitos blocos de rua no carnaval brasileiro. Comentem e tirem suas conclusões”. O argumento é coextensivo à condenação moral da cultura nacional identificada com as gestões petistas anteriores à sua eleição. O carnaval é apresentado sob um processo de decadência e a cena sob a ideia do mal-estar e, ainda assim, do dever do político em informar seus eleitores sobre o estado das coisas, iluminando os objetos que deseja futuramente ocultar.

Em seguida, respondendo ao seu próprio conteúdo, ele pergunta “O que é golden shower?”. A pergunta redobra a aposta de Bolsonaro em uma via discursiva provocadora de constrangimento ao diretamente lançar mão de um vocabulário ligado a imaginários fetichistas. Essa pergunta que demonstra a ignorância daquele que questiona sobre as práticas em questão e, também, a sua faceta “tiozão do zap”, apegado aos velhos costumes e atravessado pelo novo ecossistema de informações da Internet.

Utilizando a ferramenta de pesquisa avançada do Twitter, estabelecemos um recorte temporal nas primeiras semanas da polêmica, de primeiro a trinta de março, observando que a popularidade do Golden Shower se deu por uma variedade de apropriações desse material qualificado como obsceno. As palavras de pesquisa “golden” e “shower”⁸ e a *hashtag* #goldenshower⁹ levam a uma parcela dos usuários do Twitter que, alinhados ao bolsonarismo, apoiam o gesto do então presidente. Mas, em maior quantidade, há um sem fim de memes que fazem alusão à prática sexual em questão, notícias de portais do jornalismo profissional avaliando a recepção da postagem pela população e por aliados e inimigos políticos e, por fim, usuários da rede indignados com os *tweets* e ligando o assunto a outras *hashtags*, como #ImpeachmentBolsonaro. São muitos os modos de apropriações do obsceno que se distanciam do caráter programático com que Bolsonaro desenvolve seu escândalo. Mas na linguagem do bolsonarismo, aqueles que o criticam pela sua atitude acabam por ser os defensores do politicamente correto e, a um só tempo, os cúmplices da imagem grotesca do *establishment* da esquerda (Nunes, 2022).

8 Disponível em: <https://x.gd/Vem31>.

9 Disponível em: <https://x.gd/ZGy4a>.

No entanto, o Golden Shower, para além de objeto de condenação moral e meme, aponta para uma outra face possível das apropriações do obsceno, carregada de força política e capaz de provocar questões morais e culturais caras à democracia brasileira. Enquanto o Kit Gay nos apresentou a uma colagem conspiratória de textos, filmagens e fotografias descontextualizadas, cujos principais objetivos eram alienar e capturar os afetos dos espectadores, o Golden Shower se refere a um evento, precisamente: a uma imagem. É notável como o ato, manifesto em um vídeo tão breve, é pouco discutido no Twitter como aquilo que suas verdadeiras autoras, Jeffé e Paulx¹⁰, desejavam que fosse, um material de *performance* ligado ao carnaval e aos movimentos do bloco LGBTQIA+. Dias após o ocorrido, as *performers* publicaram o “Manifesto Golden Shower” (2012)¹¹ expondo programaticamente suas intenções:

Era uma performance, ato de cunho artístico, planejado, com intuito de comunicar uma mensagem de artistas. Nossa performance, portanto, é ato político. Um ato contra o conservadorismo e contra a colonização dos nossos corpos e nossas práticas sexuais. [...] Nós somos a Ediy, uma produtora pornográfica que trabalha a partir de corpos e desejos desviantes. O pornoshow é uma prática de performance, dança e pornô contra a pornografia tradicional, que coloniza e encolhe nossa sexualidade. Nossos corpos e desejos dissidentes rompem com os papéis de gênero machistas e misóginos que enxergam os corpos feminilizados como buracos. Nós estamos ao lado da imoralidade de vidas ditas como irrelevantes e matáveis. Somos os corpos não docilizados da escatologia social. Nossos desejos não dialogam com o sistema sexo-produtivo do cis-heterossexismo, masculino e branco. Em tempo: não somos homens, somos bixas.

Não há dúvida de que construir um olhar dissidente do bolsonarismo quanto a esse vídeo é um passo para reestabelecer o objetivo dialógico das manifestações estéticas polemizantes que tomam forma em espaços públicos. Além disso, é começar a perceber a potência de uma provocação que mira precisamente o conservadorismo social próprio ao bolsonarismo em sua natureza anti-igualitária, em seu pudor com as manifestações de corpos sexuados e sua visão elitizada e nostálgica do carnaval brasileiro.

10 As performers integram a produtora Ediy porn de pornografia audiovisual.

11 disponível em: <https://x.gd/7nqDB>.



Figura 2 – Postagem do Golden Shower no Twitter de Bolsonaro

Como as próprias *performers* reivindicam em seu manifesto, o Golden Shower estabelece relações com a pós-pornografia latino-americana e as performances corporais que se utilizam da abjeção como ferramenta estética e política. Uma interpretação que passa pelas coordenadas oferecidas por Jeffe e Paulx, após o ocorrido e a viralização do vídeo, é optar por um caminho não hegemônico que a grande mídia e o público não conseguiram trazer à tona como uma alternativa à transformação em meme, ao coro de pânico moral, ou à indignação contra o então presidente que também reforçava a estigmatização do vídeo em si.

A prática do “banho dourado” se dá pelo prazer advindo de uma situação na qual um corpo urina sobre o outro, e remete ao imaginário sadomasoquista das fantasias excrementais, no qual um fluido corporal dessexualizado é reintroduzido nas atividades eróticas potencializado em seu caráter subversivo. A urina se conecta a uma imaginação que a enxerga como prazerosa e não só como um mecanismo natural, utilitário e funcional para o organismo. Por ser, a princípio, aquilo que precisa ser expelido do corpo e por concentrar uma série de substâncias indesejáveis, ela carrega o estigma da sujeira: sua cor e cheiro são signos do nojo, do que fede e contamina. Remete a um estado animalesco, dos esgotos para onde os nossos fluidos escorrem, da ausência de controle do corpo e, sobretudo, promove uma deshierarquização do corpo. Desse modo, a apropriação da urina como prazer pode ser lida como uma produção de efeitos estéticos ligados ao excesso, uma desmedida que rompe regras do pudor, da higiene e da naturalização das práticas sexuais.

A busca política da pós-pornografia é de desvinculação das disposições ideológicas de partes do repertório da pornografia comercial com o racismo, sexismo, heterossexismo e a colonialidade. O campo da pós-pornografia emerge no contexto latino-americano como uma articulação estética das políticas *queer* e feministas do século XX, e através de uma apropriação crítica dos códigos da pornografia tradicional (Sarmet, 2015). Além de não se apresentar propriamente como um gênero de códigos estabelecidos, a pós-pornografia subverte a produção audiovisual homogênea, de modo que é pertinente pensá-la em sua condição especificamente latino-americana e em seus fecundos vínculos com a arte de seus países, povos e seus compromissos políticos – como o fim da colonização e demais formas de opressão.

É fácil perceber que o Golden Shower atribui à urina um lugar elevado, como fluido que limpa e restaura, tal qual o banho. Essa reinvenção encontra ecos na leitura de Bakhtin sobre a sabedoria e cultura popular da Idade Média proveniente dos escritos de Rabelais. Não só a orientação para baixo, como também do avesso e de trás para a frente, é própria de todas as formas da “alegria popu-

lar e do realismo grotesco” (Bakhtin, 1993, p. 325). A performance, afinal, encontra palco no carnaval¹² (contexto fulcral para emergência da estética grotesca e popular de Rabelais), que opera como interrupção da ordem instituída, da política como polícia, e amiúde como espaço de críticas e provocações aos limites vigentes nessa ordem.

Embora a palavra obsceno possa dar conta da materialidade da performance de Jeffe e Paulx, o Golden Shower também traz à tona os usos estéticos e políticos da abjeção. Se essa palavra, no senso comum, indica aquilo que o sujeito expelle de si mesmo em um movimento de repulsão – e por isso a urina é uma imagem tão intuitivamente abjeta – o Golden Shower coloca no centro de sua proposta essa materialidade repulsiva que, outrora designada a se desligar do sujeito, retorna a ele como objeto de sua devoção. Uma apreciação erótica pela urina é abjeta, pois o sujeito desejante, que persegue algo que falta, encontra sua realização naquilo que há de mais fisiologicamente “baixo” dentro de si, rompendo com uma norma social, em que higiene e moralidade se confundem, para gerar seu próprio prazer.

Surgimento massivo e abrupto de uma estranheza que, se outrora me foi familiar em uma vida remota e esquecida, agora me molesta como radicalmente separada, repugnante. Não eu. Não isso. Porém, tampouco nada. Um “algo” que não reconheço como coisa. Um peso de não-sentido que não tem nada de insignificante e me esmaga. Á beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se a reconheço, me aniquila. O abjeto e a abjeção são aqui meus limites. Esboços da minha cultura. (Kristeva, 1988, p. 8-9)

É no desvio de um pacto, aqui representado pela higiene social, que o abjeto fulmina sua potência dilacerante. Convocando ao centro da atenção aquilo que por conveção e contrato havia sido marginalizado, a lida com o abjeto transgride os limites do sujeito soberano, em domínio de si, e lembra a sociedade da importância de seus interditos para a consolidação de um sistema simbólico, psicológico e político (Seligmann-Silva, 2008). É por essas três vias que a abjeção “... perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras.” (Kristeva, 1988, p. 11).

Por outro lado, a palavra também ocupa um lugar conceitual no pensamento de Judith Butler (2016), em que abjetas são as vidas que habitam zonas marginais, sujeitas a “formas cotidianas de reiterar a ausência de inteligibilidade social e cultural” (Gruman; Rodrigues, 2021, p. 68). Nesse sentido, o abjeto diz menos a respeito de um sujeito específico e suas pulsões, e mais sobre um arranjo social que como “corpo político” segrega suas partes segundo um sistema simbólico em que se fabricam estratos, marginalidades, compreensões e incompreensões. Percebe-se como

12 Lembramos aqui da antiga prática carnavalesca brasileira chamada de “entrudo”, em que diversos líquidos eram jogados nos passantes dos blocos de rua. Por vezes esses líquidos eram aromatizados e por vezes eram substâncias como a própria urina. Disponível em: <https://x.gd/BlaL0>.

diferentes perspectivas estão em jogo nos diferentes usos conceituais do termo. Se as vidas abjetas, para Butler (2016), estão sujeitas a formas de violência justamente por seu posicionamento na comunidade política, o abjeto em Kristeva (1988) é pensado como uma violência voltada ao sujeito psicológico soberano, na medida em que lhe lembra de um “fora” que tanto o conforma quanto o ameaça.

Há uma proximidade conceitual entre o obsceno e a abjeção nessas duas chaves de leitura, embora nem toda obscenidade seja necessariamente abjeta, monstruosa. Os objetivos políticos de uma performance como o Golden Shower estão em colocar corpos marginalizados no centro de cenas que perturbam a sociedade brasileira através de uma volta daquilo que ela almeja expelir. Algoz propriamente do bolsonarismo, que tem como uma de suas principais agendas a sistemática eliminação das formas de inclusão e militância social das populações marginalizadas e maiorias desprivilegiadas do Brasil.

Imagens como do Golden Shower se apresentam como um acesso imediato à realidade dos corpos em cena, seus prazeres e dores. Esse acesso instaura nos espectadores as sensações de choque, nojo, gozo e temor ao diluir a distância entre representação e realidade. Há uma intencional violência voltada contra a sensibilidade daqueles que sentem aversão aos atos. Mas é também possível aí encontrar o objetivo de mobilizar desejos dissidentes nos espectadores, e que esses desejos se projetem como um ato de insubordinação política.

À GUIA DE CONCLUSÃO OU UMA FILMOGRAFIA BRASILEIRA OBSCENA

A estratégia de *uma hipervisibilidade que incomoda*¹³ – tanto no Kit Gay quanto, sobretudo, no Golden Shower – não é exclusiva desses episódios e, mais notavelmente, pode ser vista em performances anteriores às apropriações audiovisuais bolsonaristas como aquelas articuladas pelo coletivo pornoterrorista¹⁴ Coiote, na Marcha das Vadias em 2013 e na Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2014. A primeira traz dois corpos de gênero não identificado depredando imagens sacras, como estátuas de santo e crucifixos, e as utilizando para penetração anal. Apresentada em Copacabana, a performance dividiu ocasião com a Marcha da Juventude Católica e a visita do Papa Francisco ao Rio de Janeiro. A segunda ocorreu no espaço aberto da universidade pública e envolveu a penetração da bandeira do Brasil na vagina de uma mulher, a posterior costura dos lábios da vagina, e o rompimento dos pontos para saída da mesma bandeira.¹⁵

13 Frase usada no filme *X-Manas* (2015), de Clarissa Ribeiro.

14 A expressão é título do livro *Pornoterrorismo*, de Diana J. Torres, uma artista ligada aos movimentos queer e feministas da Espanha e que compartilha códigos visuais e textuais com as performances do Golden Shower, do coletivo Coiote e dos filmes discutidos adiante.

15 Notável o contraponto entre essas cenas do coletivo Coiote e a tentativa de golpe bolsonarista do dia 8 de janeiro de 2023 em Brasília. A performance do coletivo Coiote profana os signos do poder colonial brasileiro (religião e nação) como um “alegre funeral” bakhtiniano. Os bolsonaristas destroem as sedes do poder democrático brasileiro a partir de uma índole meramente destrutiva, por uma incapacidade de imaginar um futuro que não a fantasia militar cristã malsucedida.

Os eventos, como era de se esperar, escandalizaram a população brasileira e a mídia conservadora. Inclusive, fotografias dessa performance do coletivo Coiote na Marcha das Vadias podem ser vistas no próprio vídeo de Bolsonaro analisado nesse artigo (ver figura 1). A identificação dos atos com as gestões petistas e a suposta “ideologia de gênero” não partiram apenas do ex-presidente, mas também, o jornalista político Reinaldo Azevedo, da revista *Veja*, escreveu uma coluna inteira dedicada à performance na UFF¹⁶, responsabilizando o governo de esquerda.

É certo que as manifestações constituem cenas polêmicas e, portanto, que dividam (e devam mesmo dividir) opiniões. Não é nossa tarefa aqui enobrecer as performances obscenas, mas apontar para o ponto cego quando não há um arrazoado midiático (um outro agenciamento de imagens) que abra a compreensão social para a complexidade dessas relações entre os desejos identitários não normativas e as formas simbólicas, e que seja capaz de minimizar a guerra cultural e fazer visível a diversidade. É a cegueira para as diferenças sexuais e de gênero (entre tantas outras que extrapolam os episódios homofóbicos aqui retratados) que leva as produções artísticas e imagéticas a buscarem formas de subversão aos símbolos sagrados, institucionais e nacionais, que definem um *modus operandi* social colonialista: cisgênero, heteronormativo, racista e classista.

Poderíamos pensar, como contraponto, na comoção nacional das alas progressistas diante da *Onda Queermuseu*¹⁷, indignadas com as tentativas de censura a liberdade de expressão fomentadas tanto por cidadãos conservadores e representantes políticos oportunistas. Não parece haver o mesmo apreço por formas de manifestação que transcendem os limites da arte incorporada nos museus e demais espaços institucionais, minando as categorizações, testando os limites da legalidade e as alianças com setores progressistas da sociedade, amiúde também ofendidos pelas expressões abjetas.

Ao mesmo tempo, o Golden Shower e o coletivo Coiote são as duas formas de expressão que mais se aproximam de uma estratégia, apontada por Rodrigo Nunes (2022), como possível superação do discurso bolsonarista através de seu próprio artilharia: a operação artística de superidentificação psicológica com esse *outro* que está sendo denunciado pelos moralistas. Ao aderir ao que há de mais supostamente perverso ou temeroso no imaginário conservador da extrema direita, essas performances acabam por apresentar os inimigos do bolsonarismo sob sua forma radicalizada, abjeta, monstruosa e, portanto, tanto mais próxima da lógica de guerra que se estabelece no embate atual. Mas isso se dá de modo que aquelas características que são usadas para atacar o inimigo absoluto são agora assumidas voluntariamente por ele como forças.

16 Disponível em: <https://x.gd/4EZcU>.

17 Série de manifestações religiosas-conservadoras contra exposições artísticas, peças teatrais e performances que tomaram diversas cidades do Brasil no segundo semestre de 2017.

Essa estratégia também aparece em uma gama de filmes brasileiros recentes, como *X-Manas* (2015)¹⁸ (que parafraseia diversas vezes o manifesto do coletivo Coiote)¹⁹, de Clarissa Ribeiro, *Infeciosxs y Tombadxs* (2015)²⁰, de Pauletxy Lindacelva, e *Waleska Molotov* (2017)²¹, de Amanda Seraphico. Não é raro que as obras sejam contextualizadas em ficções distópicas²², em que o futuro se apresenta como variações de capitalismo tomados por mecanismos visuais, de gestão do corpo, monitoramento das ruas e supressão das manifestações artísticas e políticas. A tese que esse cinema compartilha é de um risco de captura pelo visível que desativa a força de insubordinação que as personagens e seus feitos sustentam.

Tais personagens amiúde se apresentam sob uma forma superidentificada com os inimigos fabricados na guerra cultural da extrema-direita, sobretudo no corpo *queer* e na figura do artista de esquerda. Diante de múltiplos cenários de agravamento intenso do capitalismo, o organismo, tanto quanto a rua, se transforma em lócus de experimentação política. Os filmes apresentam ruas tomadas por *shoppings*, altos prédios de arquitetura corporativa, monumentos coloniais e capitalistas, prédios do poder institucional e hegemônico. As imagens do policiamento também se fazem presentes, sobretudo na forma de helicópteros que vasculham a noite, lanternas incisivas e violentas, câmeras que varrem os ambientes como mecanismos de vigilância. E os representantes do poder, quando entram em cena, são moralistas, milicianos, justiceiros e ditadores caricatos.

Mas nas margens desses centros urbanos hipertecnológicos, as lésbicas, bichas, feiticeiras, artistas e monstras promovem festas, encontros secretos, atos de pornoterrorismo. De dia, elas explodem *shoppings*, prédios, monumentos de Brasília, a estátua da liberdade, e outros símbolos do poder. Quando desfilam pela noite, elas comem grama, convulsionam no chão, sensualizam, deboçam; friccionam e estimulam seus braços como zonas erógenas; gozam sangrando e pingando gotas de velas quentes em seus próprios corpos; usam dildos para penetração anal e urinam durante o sexo oral. São distribuições do prazer pelo corpo que compartilham gramáticas sadomasoquistas e pós-pornográficas que reiteradamente ficcionalizam ações diretas e revolucionárias. São encenações que fazem da repulsa, do nojo, do lixo e da destruição as forças de subjetivação política desses corpos. A hipervisibilidade emerge como ferramenta por não se conformar aos modos de visibilidade capitalistas, de condicionamento e regulação dos desejos. Mas o risco da captura está sempre à espreita, e talvez por isso essas personagens pareçam preferir a noite como palco de suas intervenções. A noite é a ocasião da festa, da liberação do desejo e do levante.

Essas cenas pertencem a filmes produzidos por coletivos *queer* como a Anarca Filmes²³, Chorumex²⁴, Cine Translebixa²⁵ que, antes mesmos de serem exibidos nos circuitos de festivais de cinema nacionais e internacio-

18 Disponível em: <https://x.gd/Pn0YK>. Acesso em: 23 de novembro de 2022.

19 Disponível em: <https://x.gd/TkfFN>. Acesso em: 24 de novembro de 2022.

20 Disponível em: <https://x.gd/embyz>. Acesso em: 23 de novembro de 2022.

21 Disponível em: <https://x.gd/kTYYT>. Acesso em: 23 de novembro de 2022.

22 A distopia brasileira foi tema de uma mostra cinematográfica, Brasil Distópico (2017). Catálogo disponível em: <https://x.gd/T0mz9>.

23 Disponível em: <https://x.gd/UjKly>. Acesso: 1º de novembro de 2022.

24 Disponível em: <https://x.gd/u7Wlu>. Acesso: 1º novembro de 2022.

25 Disponível em: <https://x.gd/CNSHC>. Acesso: 1º de novembro de 2022.

nais, eram projetados em festas LGBTQIA+ e pelas redes digitais em modos de produção, distribuição e exibição alternativos (BOGADO, 2021). Os filmes criam vínculos com seus espectadores que não sugerem o desejo de constituição de uma hegemonia política conciliadora, mas uma recusa radical do presente em todas as suas formas previamente codificadas.

O corpo monstruoso, *queer*, pós-pornográfico é um corpo que diante do presente se utiliza de uma força delirante da ficção. Podemos vislumbrar as personagens da performance do coletivo Coiote na Marcha das Vadias habitando uma das tantas distopias desses filmes, sendo igualmente hostilizadas e perseguidas por suas ações, mas assumindo um risco e aposta na clandestinidade como caminho de transformação. Suas emergências ao visível operam sequestros radicais da ocasião, hipervisibilidades agressivas. Logo em seguida, elas voltam ao escuro, aguardando o momento do próximo ataque.

O que tal proximidade entre performances e filmes sugere é a constituição de um regime da imagem que se utiliza do obscuro como ferramenta de transformação de seus espectadores, se eles assim desejarem. Entre usos e apropriações do obscuro; entre a captura dos afetos coletivos e a subjetivação política por meio da ficcionalização do corpo e da rua; há uma disputa ativa e presente. Duas chaves de leitura da realidade opostas e que apontam para dois futuros radicalmente distintos.



Figura 3 – Último plano de *Infecciosxs y tombadas* (2015)

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. Brasília; Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BOGADO, Maria. "Matou o cinema e foi à festa: Translebixa, Anarca Filmes, Chorumex e algumas outras". Revista Cinética, 30 abr. 2021. Disponível em: <https://x.gd/HJfnV>. Acesso em: 11 mai. 2023.
- CESARINO, Letícia. "Como vencer uma eleição sem sair de casa: a ascensão do populismo digital no Brasil". internet&sociedade, São Paulo, v. 1, n. 1, fev. 2020, p. 91-120.
- KRISTEVA, Julia. Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. Catálogos: Buenos Aires, 1988.
- LANDINI, Tatiana Savoia. "Pedofilia em museus: Quando o antigo conceito de pânico moral se faz presente". DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, set.-dez. 2018, p. 512-532.
- MARACCI, João Gabriel. Reflexões sobre verdade e política: mapeando controvérsias do Kit Gay. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e Institucional, UFRGS, 2019.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. "Epistemologia da alteridade: entre o erklären (explicar) e o verstehen (compreender) de outrem". Líbero: São Paulo, v. 19, n. 37-A, jul.-dez. 2016, p. 101-108.
- MORAES, Eliane Robert. "O efeito obsceno". Cadernos Pagu: São Paulo, n. 20, 2003, p. 121- 130.
- NUNES, Rodrigo. Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu, 2009.
- OLIVEIRA JR. Isaias Batista de. "Kit de combate a homofobia do MEC: a polemização em torno dos recursos audiovisuais". Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n. 70, dez. 2016, p. 319-334.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Guerra cultural e retórico do ódio: crônicas de um brasil pós-político. Goiânia: Caminhos, 2021.
- RODRIGUES, Carla; GRUMAN, Paula. "Do abjeto ao não-enlutável: o problema da inteligibilidade no pensamento de Butler". Anuário Antropológico, Brasília. v. 46, n. 3, 2021, p. 67-84.
- SARMET, Érica. "SIN PORNO NO HAY POSPORNO": Corpo, Excesso e Ambivalência na América Latina. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, UFF, 2015.
- SCHMITZ, Daniela Maria. "Consumo, sentidos, usos e apropriações nas pesquisas de recepção: nem tão sinônimos, nem tão distantes". Intexto. Porto Alegre. n. 34, set.-dez. 2015, p. 255-275.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "As matrizes do abjeto: o homem-macaco. Estações de um tema". In. MARIA DIAS, Ângela; GLENADEL, Paula (orgs.). Valores do abjeto. Niterói: EdUFF, 2008.
- WILLIAMS, Linda. Hardcore: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible". California: University of California Press, 1989.
- _____, Linda. Porn Studies. Durham and London: Duke University Press, 2004.

O INC E A EMBRAFILME SOB OS OLHARES DA COMUNIDADE DE INFORMAÇÕES

TÂNIA VICENTE¹

RESUMO Durante a Ditadura Militar de 1964, os governos que se sucederam criaram estruturas estatais de segurança e informação ou as reforçaram, visando ao controle dos antagonismos existentes, seja no âmbito da política, da economia ou da educação e cultura, e entre esse último estava o cinema. A Embrafilme (1969-1990) e o Instituto Nacional do Cinema (1966-1975) foram alvo de vigilância, seus diretores espionados, cineastas acusados de subversão e filmes foram interditados. O presente artigo trata da vigilância, durante o período de 1967 a 1973, que tinha como um dos objetivos o controle, também, das produções cinematográficas contra-hegemônicas, que se colocavam na oposição aos ideais de Golpe de 1964, compreendendo que a análise das fontes textuais produzidas pelo Serviço Nacional de Informações - SNI e outros órgãos da chamada comunidade de informações traz uma nova dimensão do poder da Ditadura sobre a atividade cinematográfica, um poder abrangente, com capilaridade e, por vezes, invisível.

PALAVRAS-CHAVE Cinema brasileiro; cinema e ditadura; cinema e Estado; Embrafilme; Instituto Nacional do Cinema.

ABSTRACT During the military dictatorship of 1964, the governments that succeeded each other in power created state security and information structures or reinforced old ones, aimed at controlling existing antagonisms, whether in politics, economics or education and culture, and among the latter was cinema. Embrafilme (1969-1990) and the Instituto Nacional do Cinema (1966-1975) were targeted for surveillance, their directors were spied upon, filmmakers were accused of subversion, and films were banned. The present article will deal with the surveillance, during the period from 1967 to 1973, which had as one of its objectives the control, also, of counter-hegemonic film productions, which stood in opposition to the ideals of the 1964 coup, understanding that the analysis of the textual sources produced by the Serviço Nacional de Informações - SNI and other organs of the so-called "comunidade de informações" brings a new dimension of the dictatorship's power over the cinematographic activity, a comprehensive power, with capillarity and, sometimes, invisible.

KEYWORDS Brazilian cinema; cinema and dictatorship; cinema and State; Embrafilme; Instituto Nacional do Cinema.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) da FGV CPDOC e integrante do Grupo de Pesquisa do CNPq Laboratório de Estudos da Cultura Visual (LECV).

INTRODUÇÃO

Este artigo trata da vigilância exercida sobre o Instituto Nacional do Cinema (INC) e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) pelos órgãos de segurança e informações da Ditadura Militar de 1964, no período de 1967 a 1973. Aborda um tema pouco explorado que é a atuação da comunidade de informações, “uma rede de informações federais estruturada para coletar e difundir entre si informações relevantes à Segurança Nacional” (ISHAQ, 2012, p. 109), na burocracia estatal do cinema. Importante para demarcar o papel dos órgãos de informação do Estado na atividade cinematográfica e, mostrar a extensão da “guerra” anticomunista e anticorrupção, justificativas usadas como licença para que o aparato de espionagem se infiltrasse e atuasse nas próprias instituições estatais, criadas pelos governos militares, dirigidas por pessoas escolhidas e aceitas pela Presidência da República, muitas vezes indicadas por militares de alto escalão. E, a partir dessas ações, contribuir para entender os embates e as consequências para a atividade cinematográfica.

Em relação à vigilância nos INC e Embrafilme, o período abarcado por este artigo mostra um momento inicial, aparentemente, brando, segue com os processos da Comissão Geral de Investigações (CGI) contra a administração do INC, aponta para um acirramento da vigilância no biênio 70/71, culmina com a nomeação de pessoas vinculadas com a direita e com própria comunidade de informações. Na ausência de um nome melhor, empregamos o termo “período cinzento”, durante o qual seguem-se gestões que vão ocupar uma função de defesa dos valores da ditadura, mais do que auferir algum avanço real na política cinematográfica de Estado.²

O INC, uma autarquia da administração indireta, foi criado em 1966³ para ser o órgão responsável pela “produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, seu fomento cultural e sua promoção no exterior”. Foi extinto em no final de 1975 e suas funções de fomento passaram, definitivamente, para a Embrafilme.

A Embrafilme foi criada no início de 1969 como empresa de economia mista para tratar da distribuição e promoção do filme nacional no exterior, incluindo “a realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade”. Portanto, até 1973, ano em ocorreu uma reformulação administrativa da empresa, com vistas a assumir o protagonismo do cinema via Estado, INC e Embrafilme concorrem em funções e se confundem na atuação no campo.⁴

2 Em 1973 ocorre uma reestruturação da Embrafilme após a realização o I Congresso Nacional da Indústria Cinematográfica de 1972, legitimando o grupo de cineastas do Cinema Novo na apresentação de soluções como foi o caso do Projeto do Cinema Brasileiro.

3 Decreto-lei n. 43 de 18 de novembro de 1966. Ele surge em substituição ao Ince - Instituto Nacional de Cinema Educacional, que existia desde 1936.

4 As competências normativas do INC passam em 1976 para o Conselho Nacional do Cinema.

INC e Embrafilme fazem parte da administração indireta, como órgãos descentralizados, autônomos e sujeitos ao controle do Estado (decreto-lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967). Seus acervos, sob custódia da Cinemateca Brasileira, sofreram com o incêndio de 2021. Ou seja, grande parte do acervo dos órgãos extintos do audiovisual brasileiro e das coleções de filmes é hoje “o rescaldo” de diversos acidentes e abandono, ao longo dos últimos 70 anos.

Durante a Ditadura, a Embrafilme e o INC foram responsáveis pelo fomento ao cinema. A importância de ambos é inegável, principalmente porque a criação de um órgão que tratasse do cinema brasileiro, garantindo um mercado interno equitativo, e agisse em favor da expressão cinematográfica nacional foi desejo de diferentes gerações de cineastas, que se desdobraram em congressos e tentativas de diálogo com o poder.

De outra forma, consideramos também que, surgido no ambiente autoritário do Estado, um projeto para o cinema, certamente, imporia limites claros ao longo dos anos. Se a Embrafilme, inicialmente, vinha cumprir uma pretensão de industrialização para o cinema (CESÁRIO, 2009) e permitir maior controle estatal sobre as produções, que pesavam na construção de imagens do país veiculadas interna e externamente (CARVALHO; SILVEIRA, 2016, p. 75), para os militares os filmes deveriam reproduzir uma “nação” democrática, em pleno desenvolvimento e principalmente homenagear os heróis, eventos e símbolos nacionais. Como grande parte do financiamento era estatal, os embates entre os grupos de interesse foram constantes.

As fontes analisadas fazem parte do projeto Memórias Reveladas, custodiados pelo Arquivo Nacional, disponíveis nas bases de dados do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Os registros são encontrados em dossiês produzidos e acumulados no decorrer das atividades dos órgãos ligados à estrutura de segurança e informações do governo militar de 1964. Trabalhamos com os acervos do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA); Comissão Geral de Inquérito Policial-Militar (CGIPM); Comissão Geral de Investigações (CGI); Divisão de Inteligência do Departamento da Polícia Federal (DI/DPF); Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça (DSI/MJ); Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores (DSI/MRE); Serviço Nacional de Informações (SNI). Analisamos documentos produzidos pelo Centro de Informações do Exército (CIE) e da DSI do Ministério da Educação e Cultura (MEC), localizados em dossiês de fundos arquivísticos diversos.

O artigo faz parte de pesquisa de doutorado sobre o cinema vigiado pelo Estado, na qual trabalhamos com mais de 500 dossiês desde 2020, registros que indicam a presença do SNI em todas as esferas do cinema. São informa-

ções produzidas em contexto autoritário, radicalizado em 1968 com o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), onde os direitos políticos e de defesa, ou estavam suspensos ou em processo contínuo e crescente de suspensão.

A ASSESSORIA DE INFORMAÇÕES DO INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA

O SNI passa por um redesenho em seu organograma entre 1967 e 1970, ampliando agências, incluindo divisões e assessorias de segurança e informações nos estamentos civis, comportando uma rede estruturada de espionagem e compartilhamento de informações que se espalhou pelo território nacional e no exterior, recorrendo às representações diplomáticas.

É possível afirmar que, em 1967, a comunidade de informações é formalmente implantada mediante um conjunto de decretos⁵ e que esse redesenho faz parte de um recrudescimento autoritário, marcado por uma série de eventos, como o fechamento do Congresso já instrumentalizado⁶; a promulgação da Lei de Segurança Nacional pelo Decreto-Lei nº 314/1967; o AI-5 em dezembro de 1968; a censura prévia pelo Decreto-Lei nº 1077/1970, bem como a expansão de atos de repressão contra estudantes, professores e políticos, militantes ou não. Também em 1967 um novo decreto sobre informações sigilosas passa a permitir a classificação de documentos ultrassecretos, fortalecendo a opacidade do Estado.⁷

As DSIs são criadas pelo Decreto 60.940, de 1967, ligadas ao Conselho de Segurança Nacional (CSN) e, em 1970, passam à subordinação do SNI (ISHAQ, 2012, p.132) e tinham como objetivo básico fornecer dados e informações, necessárias à segurança nacional, ao Plano Nacional de Informações do SNI, e aos planos particulares de informações dos ministérios dos quais estariam subordinadas. Já as Assessorias de Segurança e Informações, ASIs, (ou Assessorias Especiais de Segurança e Informações AESIs), estariam alocadas em órgãos especiais, como universidades, rádios públicas, secretarias.

Em uma lista do MEC⁸ constam assessorias, as AESIs, plantadas em todas as universidades federais brasileiras (e em algumas estaduais como a USP), a maioria nas reitorias e nos gabinetes dos reitores. Havia AESIs no Serviço de Rádio e Difusão Educativa, na Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa, nas regionais do MEC localizadas no Rio Grande do Sul, São Paulo, Mato Grosso, Distrito Federal, Goiás, Guanabara, além da regional nordeste que

5 Decreto 60.182, de 3 fevereiro de 1967, que regulamenta o SNI; decreto 60.940 de julho de 1967, criando as divisões de segurança e informações, as DSIs; decreto 66.732 de 06 de junho de 1970, para a aprovação do Plano Nacional de Informações, de onde surge o Sistema Nacional de Informações (SISNI); decreto 68.448 de 31 de março de 1971, da criação da Escola Nacional de Informações.

6 O Ato Complementar nº 23 fecha o Congresso Nacional em 1966, mas esse é reaberto em 1967 para aprovar a nova Constituição e formalizar a escolha do marechal Costa e Silva para a Presidência da República.

7 Decreto nº 60.417 de 11 de março de 1967.

8 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Divisão de Segurança e Informações. Ofício no 2519 AEPC – DSI/MEC/73. Assunto: Relações de Assessorias. Data: 25 de junho de 1973.

funcionava no Recife. A vigilância estava nas secretarias do MEC e dentro de outros departamentos. A lista mostra que há uma cobertura abrangente em todas as instâncias ligadas à Educação e Cultura: são 45 assessorias sediadas nos órgãos, autarquias e setores do MEC.

Observa-se dentro do INC, a existência de uma AESI que possibilitou o fornecimento de relatos detalhados sobre os cineastas, seus filmes e sobre as atividades administrativas internas, incluindo a conduta dos dirigentes e seus subordinados. Compartilhados na comunidade de informações, esses relatos instrumentalizaram o poder militar para as ações repressivas.

Tal estrutura permitiu uma vigilância constante e da qual muitas vezes derivavam interdições, proibições e obstáculos à prática cinematográfica em diversos níveis. Produziu um fluxo de informações entre as assessorias, divisões, agências e centros de informações, que embasou, por exemplo, a abertura de processo contra um dos diretores do INC, e contra o próprio INC; decidiu a saída de diretores, deixou uma avalanche de acusações sobre o caráter subversivo dessas gestões; subsidiou a escolha de nomes em detrimento de outros e, ainda, por diversas vezes amparou a decisão pela participação de filmes e cineastas em festivais internacionais.

Esse controle podia agir em paralelo à própria censura, praticada pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas, a SCDP, subordinada ao Ministério da Justiça (ou DCDP, transformado em Departamento em 1973).

O cinema *via* Estado se consolidava nas mãos de administradores escolhidos pelos generais presidentes que decidiam sob a pressão de grupos: ou do cinema capitaneado pelo Cinema Novo, ou da política, levada por militares de tendências diversas que se valiam da proximidade com o poder ou das relações de amizade. Esse foi o caso de Flávio Tambellini⁹, Durval Gomes Garcia e Ricardo Cravo Albin na primeira fase de implantação do INC e da Embrafilme, na qual as disputas que ocorrem nos gabinetes são anunciadas e debatidas na imprensa.

Logo após o escândalo diplomático de Berlim¹⁰, Ricardo Cravo Albin é demitido e em reação ao que era chamado de infiltração comunista no cinema (título constante dos dossiês) ocorre o período que podemos considerar como “cinzento” ou de “intervenção” do INC e da Embrafilme, que passaram a ser administrados por nomes em conformidade ao SNI. O Brigadeiro Armando Tróia assumiu o INC em 1971. Logo depois, o embaixador José Osvaldo Meira Penna¹¹ assumiria a Embrafilme.

9 Tambellini não assume a direção do INC, mas tem um papel preponderante na sua criação.

10 Na XX edição do Festival de Berlin em 1970 a comitiva oficial brasileira sai em defesa do filme OK, do alemão Michael Verhoeven, retirado da competição pelo cineasta norte-americano de direita George Stevens, presidente do júri.

11 MINISTÉRIO DO TRABALHO E PREVIDÊNCIA SOCIAL. Divisão de Segurança e Informações. Ofício circular OF/DSI/Circular/008/68. Data: 20 de dezembro de 1968. Disponível no SIAN sob o código br_dfanbsb_z4_agr_ofu_0108_d0001de0001. Outros dados foram obtidos no Relatório Temático da Comissão Nacional da Verdade.

H. G. R. N. F. V. 110, P. 44/209

CONFIDENCIAL


 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
 DIVISÃO DE SEGURANÇA E INFORMAÇÕES

OF Nº 2515 AEPG
DST/MEC/73

Do Diretor da Divisão de Segurança e Informações em **25 JUN 1973**
Ao Sr. Diretor da DST do Ministério das Relações Exteriores
Assunto: Relação de Assessorias

RM

Senhor Diretor

Remetemos a V.Sa., em anexo, relação das Assessorias de Segurança e Informações da Comunidade Setorial do Ministério da Educação e Cultura.

Entendemos, que o apoio recíproco entre os elementos integrantes das Comunidades Setoriais muito poderá contribuir para o incremento de, nossas atividades específicas.

Aproveitamos o ensejo para renovar a V.Sa. nossos protestos de consideração e apreço.



YSS/gpb

CONFIDENCIAL

H. G. R. N. F. V. 110, P. 44/209
- 4 -

AVEROIS CELLULAR - Instituto Nacional do Cinema
 Trabalho: Rua Mayrink Veiga, 28 3º andar - Fone 223-8473
 Endereço: Rua Ferdinando Laborial, 191 -
RIO DE JANEIRO

WALDIR DE LIMA CASTRO - Serviço de Rádio Difusão Educativa
 Trabalho: Praça da República, 414 - Fone 228-4707
 Residência: Rua Ferreira Pontes, 76 apto 303 - Andaraí-Fone 258-4974
RIO DE JANEIRO

RONALDO DE AZEVEDO NORDI - Fundação Centro Brasileira de TV Educativa
 Trabalho: Av. Gomes Faria, 474 - Fone 232-1373 - 265-5112 Rf 318
 Residência: Av. Portugal, 986 apto 22 - Fone 246-3985
RIO DE JANEIRO

PARANÁ

JOSÉ HENRIQUE MARINHO BELLO - Fundação Universidade do Maranhão
 Trabalho: Rua 13 de maio, 500 - Fone 2710 e 1243
 Residência: Av. João Pessoa - Conj. Bom Clima, 45
SÃO LUIZ

MATO GROSSO

MÁRIO LEITE VIDAL FILHO - Universidade Federal de Mato Grosso
 Trabalho: Cidade Universitária - Ob. do Reitor, Fone 2017
 Residência: Rua Cel. Pedro Celestino, 269
CIUIBÁ

MINAS GERAIS

ROBERTO MARCUS FALEIRO DE FARIA - Universidade Federal de Minas Gerais
 Trabalho: Reitoria da UFMG - Fone 24-8164
 Residência: Av. Bernardo Monteiro, 918 Fone 22-3835
BELO HORIZONTE

HILTON MOURÃO MALMEIROS - Universidade Federal de Ouro Preto
 Trabalho: Praça Triângulo, 4149
 Residência: Rua Rio Branco, 99
OURO PRETO

HERBERT MOREIRA MORAES - Universidade Federal de Juiz de Fora
 Trabalho: Reitoria - Rua Benjamin Constant, 790
 Residência: Rua João Penido Filho, 7
JUIZ DE FORA

CELSO CORRÊA DOS SANTOS - Universidade Federal de Uberlândia
 Trabalho: Av. João Pinheiro, 595 - Fone 4-9929-47355
 Residência: Rua Alexandre Marques, 41 - Fone 4-2150
UBERLÂNDIA

Alguns meses antes do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira de 1972, Armando Tróia determinou a presença de todos os diretores regionais do INC para uma reunião: o I Encontro Geral de Delegados e Representantes Estaduais do INC (2 e 3 de agosto no Rio de Janeiro), para um “cobrir a linha”, ou seja, fazer o que, no jargão militar, significa padronizar a forma de agir diante das novas “diretrizes administrativas da Autarquia” ou diante dos “objetivos permanentes e às metas imediatas da Autarquia” (Filme Cultura, 1972, p.3). Tróia não participou, declarando motivo de saúde e seu secretário, Carlos Guimarães Mattos Júnior, presidiu o encontro. No

final do primeiro dia, após os diversos representantes da administração do INC falarem, foi a vez do Brigadeiro Averróis Cellular que “discorreu sobre os fundamentos básicos de segurança e informação”(Iden).¹²

Essa reunião é um indicativo da forma como o tema da segurança e informações era tratado no interior dos órgãos do cinema. Só o fato de haver um setor específico que vigiava o cotidiano da administração ou os próprios funcionários por muitas vezes indicados por membros do governo, cargos ocupados por militares de patente superior, como brigadeiros e coronéis da reserva, já causa espanto. O que dizer da vigilância contra aqueles cineastas, tradicionalmente vistos pela direita como “elementos subversivos”?

O nome do Brigadeiro Cellular consta de lista da DSI do MEC, conhecida como DSIEC, com 57 nomes de chefes das assessorias especiais de segurança e informação da comunidade setorial do MEC, encaminhada pelo diretor dessa Divisão a DSI do MRE como chefe da AESI do INC.¹³ O ofício se refere a nomes e endereços de lotação do trabalho e residência dos assessores por entender que o “apoio recíproco entre os elementos integrantes das comunidades setoriais muito poderá contribuir para o incremento de nossas atividades específicas”. Para quem tinha alguma dúvida sobre o tamanho e organização do sistema de informações em relação a essas áreas da educação e da cultura, as listas levantadas no AN esclarecem bastante. Abaixo o que consta: nome do diretor da AESI do INC, endereço do trabalho e residência: “Averrois Cellular - Instituto Nacional do Cinema /Trabalho: Rua Mayrink Veiga, 28, 3º andar – fone 2238471/Endereço: Rua Francisco Laborial 191 - Rio de Janeiro”.

AS PRIMEIRAS AÇÕES DE VIGILÂNCIA NO INC - A GESTÃO DURVAL GOMES GARCIA

Indicado pelo novo Ministro da Educação Tarso Dutra¹⁴, Durval Gomes Garcia¹⁵ ocupou a presidência do INC em 1967, durante a primeira troca de presidentes na ditadura, de Castelo Branco para Costa e Silva. Na Embrafilme Durval, também, seria seu primeiro diretor-geral a partir de setembro de 1969.

O INC começa a funcionar já sob os olhares atentos do SNI. O próprio Serviço era quem reivindicava a participação de um representante do CSN no Conselho Deliberativo da nova entidade, como estava previsto no anteprojeto de criação do INC, mas retirado no texto final. Reclamava, que, em contraposição, os representantes dos sindicatos

12 INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA. I Encontro Geral de Delegados e Representantes Estaduais do INC. Revista *Filme Cultura*, ano IV, n. 21, jul.-ago. 1972, p. 3.

13 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Divisão de Segurança e Informações. Ofício no 2519 AEPC –DSI/MEC/73. Assunto: Relações de Assessorias. Data: 25 jun. 1973.

14 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Comissão Geral de Investigação. Processo 291/69/CGI. Depoimento do Diretor de Administração da Embrafilme Jorge Geraldo Siqueira de Moraes. Disponível no SIAN sob o código BR_DFANBSB_1M_0_0_3003_d0007de0036.

15 O INC foi criado em 1966, s  começou efetivamente a operar em 1967.

de classe possuíam vaga no Conselho Consultivo. O SNI denuncia que elementos da Ação Popular (AP)¹⁶ comemoravam a criação do Instituto, muito devido a essa exclusão do CSN nas decisões do INC e, também, pela absorção do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) e de toda verba pública a ele destinada e que ficaria concentrada na nova autarquia. O SNI culpa os “antigos colaboradores” de Tambellini, que estariam comprometidos com os movimentos de esquerda: Ely Azeredo, Rogério Duprat e Moniz Vianna. Segue acusando o esvaziamento do laboratório do INCE, a contratação de serviços, que antes eram executados por esta instituição, o uso inapropriado de verbas e a premiação para curtas-metragistas universitários.¹⁷

Voltando a Durval, observamos na imprensa o debate em torno da escolha de seu nome para presidir o INC. Glauber Rocha, Cacá Diegues, Luiz Carlos Barreto, Arnaldo Jabor e Paulo Cezar Saraceni foram ouvidos pelo JB em 23 de março de 1967, na matéria “Durval é desconhecido pela gente do cinema” (*sic*). No dia seguinte, sai como resposta, no mesmo JB, no estilo “chapa branca”, o artigo “Diretor do INC é antigo no cinema”, onde ele é apresentado como alguém de sólida carreira cinematográfica: filho de empresário do setor de exibição, 37 anos, produtor de “séries filmadas” da empresa norte-americana Desilu Productions de Lucille Ball (1911-1989) e na Columbia Broadcasting System. Se não era um neófito no cinema, não figurava entre a geração de cineastas daquele momento.

Durval prioriza na sua agenda a comercialização do filme voltado ao mercado internacional, seguindo os objetivos presentes no decreto de criação do INC: a promoção dos filmes no exterior, seleção de filmes para festivais internacionais e orientação da representação brasileira, criação de normas de coprodução com outros países.

Por outro lado, com Costa e Silva na presidência e Médici no SNI, o Governo se coloca no controle das vozes dissonantes ao ideário do golpe que ecoavam aqui e no exterior, no bojo do AI-5 e da normalização das DSIs e ASIs. Por isso, com Durval Garcia à frente, inicia-se a atuação dos órgãos de informações, coincidentemente com o maior afluxo de cineastas identificados como esquerdistas na entidade e o decorrente sucesso dos cinemanovistas no exterior.

Embora tenha sido indicado por um militar identificado como de linha dura, Durval Garcia foi vigiado e acabou respondendo a dois processos, o CGI no 00291/69 e o SCGI/GB no 066/69¹⁸, que geraram quase 70 volumes. Feita pelo empresário Amador Aguiar do setor financeiro, dono do Banco Brasileiro de Desconto SA (Bradesco) que “procurou pessoalmente um determinado Oficial Superior da FA”(sic)¹⁹, a denúncia foi registrada no CISA, que, por intermédio de um informante, investigou o fato.

16 Movimento político de esquerda criado em 1962.

17 PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Serviço Nacional de Informações. Informação no 64/SNI/ARJ/1967. Data: 13 jan. 1967. Assunto: Instituto Nacional do Cinema. Difusão: Chefe/SNI. Disponível no SIAN sob o código BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_CCC_83009431_d0001de0001. O documento foi originado na agência do SNI no Rio de Janeiro e destinado à Agência Central do SNI em Brasília.

18 As diversas representações estaduais e regionais da Comissão formavam um complexo sistema. Neste caso a Comissão Geral encaminha algumas questões à Subcomissão da Guanabara.

19 MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA. Gabinete do Ministro. Núcleo do Serviço de Investigações de Segurança da Aeronáutica. Informe no 74. Assunto: Corrupção. Origem: Informante. Difusão: SNI/AC e CGIPM. Data: 02 de maio de 1969. BR_DFANBSB_VAZ_0_0_29388_d0001de0001.

Esse documento inicial do CISA²⁰ acusava o presidente do INC de diversas irregularidades, entre as quais se destaca a tentativa de extorsão supostamente praticada por um dos diretores do INC ao Bradesco. Amador Aguiar, cujo apoio à ditadura é hoje reconhecido, principalmente naquele específico à Operação Bandeirantes, conforme apurado pela Comissão da Verdade, foi uma grande liderança empresarial. Quatro anos depois, em 25 de janeiro de 1974, os processos foram arquivados, “tendo em vista o parecer verbal do Relator”²¹. O parecer isenta Durval das irregularidades no INC, em “práticas caracterizadas por corrupção, enriquecimento ilícito relacionados com atividades subversivas”. E, nenhuma relação de Durval Garcia com a subversão foi provada.

Carlos Fico, ao se referir aos processos da Comissão Geral de Investigação, afirma que “...entre a avalanche de denúncias que chegavam e a efetiva comprovação, pela CGI, de enriquecimento ilícito restava grande campo de investigação onde podia vicejar a intriga e o abuso de poder...” (FICO, 2001, p. 158). Outro nome conhecido na historiografia da ditadura, Alfredo Buzaid, Ministro da Justiça, foi presidente da CGI de 1960 a 1974, ou seja, durante quase toda a instrução do processo contra Durval.²²

Durval foi acusado de corrupção, autofavorecimento, empreguismo e irregularidades diversas. A denúncia mais grave foi feita por Amador Aguiar, do Banco Brasileiro de Descontos S.A., acatada no CISA (ou NSISA), tendo sido o documento inicial assinado pelo “incendiário” Brigadeiro Burnier. O longo processo de 5 anos (1969-1974), cuja instrução demandou um levantamento detalhado de suas articulações no INC, inquirindo seus pares na administração, acabou com sua carreira na política cinematográfica. Sua honestidade foi questionada perante aqueles que o tinham em confiança. Mas o personagem, que na história ficou conhecido como o idealizador da Embrafilme, passa outra impressão em depoimento:

[...] na verdade, na época, o cinema era talvez a única área de comunicação que não era perseguida [...] Eu nunca recebi no meu gabinete um militar. Nunca ninguém que me dissesse: o fulano não pode, o beltrano também não pode, esse filme não deve. É claro que havia uma censura severa. Mas essa não era a minha parte. Até produzir o filme era comigo. Depois de produzido, se o filme ia para frente, era problema da censura. E era aí que os militares agiam: na censura. (TERNES, 2012, p. 211)

A proximidade dos diretores do INC, da Embrafilme e dos membros dos conselhos de cinema com a elite militar provocava uma falsa sensação de proteção e liberdade para agir. Ao contrário, percebe-se nos registros que havia limites, e esses eram demarcados pela ditadura através da vigilância constante, como método para sinalizar

20 MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA. Gabinete do Ministro. Núcleo do Serviço de Investigações de Segurança da Aeronáutica. Informe no 74. Assunto: Corrupção no Instituto Nacional do Cinema (INC). Origem: Informante. Classificação: A-2. Difusão: SNI/AC e CGIPM. Data: 17 de junho de 1969. BR_DFANBSB_VAZ_0_0_29388_d0001de0001. NSISA é a nomenclatura anterior a 1970 do CISA, ou N-SISA, como registrada por Carlos Fico.

21 ARQUIVO NACIONAL. Parecer dividido em 3 dossiês, localizados pelos códigos BR_DFANBSB_1M_0_0_3003_d0033de0036; BR_DFANBSB_1M_0_0_3003_d0034de0036; BR_DFANBSB_1M_0_0_3003_d0035de0036.

22 Há duas edições da CGI, uma em 1964, que dura poucos meses, e outra em 1968, que vai até 1976. Esta segunda versão da CGI está inserida no contexto do AI-5, decretado quatro dias antes (FICO, 2001, p.151).

ao general-presidente e a seus ministros os arroubos e as ameaças cometidas por seus comandados ou administradores. Os documentos que acusavam membros da gestão do cinema vinham de diversos órgãos da comunidade de informações, indicando uma coordenação para apoio e disseminação entre eles. O caso Durval é um bom exemplo desse funcionamento em rede, que envolveu a CGI do então estado da Guanabara, a CGI/PM (Policial-Militar), o CISA e as agências do SNI.

Buscar uma comprovação sobre o motivo da saída de Durval da direção do INC e logo depois da Embrafilme, seria ficar no universo da história factual e deixar de lado o mais importante, a proposta de revisitar um contexto de disputas travadas na lógica do segredo e do silêncio.

O processo contra Durval é uma passagem subterrânea do cinema brasileiro que precisa ser explicitada. Implica conluios, intrigas, perseguições, mas também mostra uma das faces da repressão ao cinema referente ao controle e ao poder do Estado em punir. Mostra como a ditadura criou mecanismos legais que a conferiam um domínio prodigioso em todos os âmbitos da administração federal. Refere-se a um tema relevante frente aos acontecimentos da longa ditadura brasileira, a perseguição aos “corruptos” como propaganda da capacidade dos militares em limpar o país, legitimando a ditadura. E está ligada à criação, em 1968, da CGI, que teve o papel de “promover investigações sumárias para o confisco de bens de todos quantos tenham enriquecido ilicitamente no exercício de cargo ou função pública”²³.

23 Decreto no 359, de 17 de dezembro de 1968.

Rodrigo Patto Sá Motta afirma que, já no início do governo Castelo Branco, “difundi-se que seria preciso derrotar não apenas a esquerda e o comunismo, o problema principal, mas também um segundo alvo, a corrupção” (MOTTA, 2021, p. 204). A imprensa favorável ao golpe inicia então uma campanha, principalmente nos jornais *O Globo* e *Estado de São Paulo*, em favor do combate à corrupção, oferecendo, ao mesmo tempo, um alerta à ditadura de que este seria um ponto essencial de aprovação e, por conseguinte, de aproximação com a sociedade (MOTTA, 2021).

A CGI de 1968 é uma reedição da primeira, prevista pelo AI-1, de 9 de abril 1964, onde o governo marca sua posição com investigações sumárias, fundamentando as punições, suspendendo o direito dos suspeitos à legítima defesa (MOTTA, 2021) e que durou até outubro de 1964, menos de um ano. A chamada “luta contra a corrupção” para segmentos do Governo permaneceu, nesse momento de 1964, inconclusa, sobretudo para aqueles da linha dura que consideraram o “saneamento insuficiente por culpa das instituições liberais ainda vigentes no judiciário que, em muitos casos, libertaram pessoas presas sem culpa formada ou sem provas” (MOTTA, 2021, p. 209) e por culpa de Castelo

Branco, criticado pela sua “suposta timidez nas punições” e com “acusações de que estaria traindo a ‘revolução’”.²⁴

A atuação da CGI era baseada em um método chamado por Fico de “ação catalítica”, visando coibir a corrupção através do medo que a simples abertura de inquérito causava. Os objetivos dessa ação “expressam bem o projeto de uma ‘utopia autoritária’ dos militares no poder: munidos do instrumental repressivo adequado, ansiavam por eliminar todas as mazelas sociais, através de intervenções rápidas, cirúrgicas, no doente corpo social do brasileiro.” (FICO, 2001, p. 158).

Como se não bastasse a espionagem sistemática e as acusações contra o INC, a ação da CGI radicaliza essa perseguição às instituições do cinema, que fatalmente cairiam na mira dos órgãos de segurança e informações como espaços não só de subversão, mas também de corrupção.

Em foto melancólica, publicada no O Globo, de 28 de agosto de 1970, encontra-se Durval, sendo homenageado por seus “colegas daquela empresa de economia mista, do Instituto Nacional de Cinema, cineastas e amigos”.²⁵ Ele acabara de deixar a Embrafilme.

Com o AI-5, o recrudescimento autoritário coincide com o período logo após a criação do INC, mas no período seguinte o INC e a Embrafilme passam de forma contínua a ser alvos dos órgãos de informações, com Ricardo Cravo Albin na direção de ambas as instituições.²⁶

A VIGILÂNCIA SOBRE RICARDO CRAVO ALBIN

O Instituto Nacional do Cinema teve cinco diretores durante todo período de existência, dos anos de 1966 a 1975²⁷. O terceiro, Ricardo Cravo Albin, substituindo Durval Gomes Garcia, assumiu a Presidência do INC em 1969. Na Embrafilme em 1970, ele foi seu segundo executivo. Mantinha, ainda, o cargo de diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS), assumido no Governo de Negrão de Lima na Guanabara.

O sucesso dos projetos de registro da memória da música brasileira, levados por Cravo Albin²⁸ junto ao MIS, o tornou bastante prestigiado no círculo cultural. Isso não impediu de ter seu mandato no INC e na Embrafilme abortado após um ano e meio, no bojo de um escândalo diplomático, quando liderou a comitiva do cinema no Festival

24 *O Globo* de dezembro de 1968 estampava a frase: Costa e Silva: poder da revolução só assusta os que não têm mãos limpas. E ameaçava aqueles que “até aqui, ficaram impunes por fôrça (sic) de uma processualística inadequada”, ou seja, ficou claro que os que escaparam da primeira CGI fatalmente não escapariam desta. A ordem era punir. *O Globo*. Costa e Silva: poder da revolução só assusta os que não têm mãos limpas. Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1968.

25 *O Globo*. Homenagem a Durval. 28 de agosto de 1970, página 5.

26 Entraria no INC em 1969 e na Embrafilme em 1970, com diferença de meses.

27 Flávio Tambellini (1966-1967), Durval Gomes Garcia (1967-1969), Ricardo Cravo Albin (1970-1972), Armando Tróia (1972) e Alcindo Teixeira de Mello (1972-1975).

28 Na Embrafilme, Cravo Albin patrocinou a instalação do curso universitário de cinema da UFF. No período inicial, a Embrafilme não possuía ainda um grupo de servidores próprios nem infraestrutura suficiente para funcionar de forma autônoma ao INC. Com a entrada de Cravo Albin, a Embrafilme recebe uma sede própria e o INC passa a exercer um papel coadjuvante em relação ao mercado e à produção.

de Berlim em 1971. O SNI cuidou de compartilhar informações pormenorizadas do escândalo e reiterar acusações a Cravo Albin de ter sido conivente com comunistas.

Cravo Albin foi nomeado ao cargo pelo Ministro Jarbas Passarinho, que confessou, em conversa pouco protocolar ao jovem Ricardo, ter sido um estudante de esquerda na universidade e prometeu apoio econômico para colocar o cinema brasileiro no mercado, mas não garantiu liberdades ideológicas, já que esta questão estava sob a tutela de seus “amigos militares”. Teve a indicação de cineastas como Davi Neves, que atuava no Conselho de Cinema do MIS, de Luiz Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos. Contribuiu também para sua escolha Glauber Rocha, que se encontrava fora do Brasil, além dos demais cineastas do Cinema Novo, como Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade (COSTA, 2018).

Cravo Albin era próximo ao grupo do Cinema Novo, movimento que se mostrou capaz de alavancar as produções brasileiras no mercado externo, e foi responsável por obras que faziam resistência à ditadura, que interpretavam realidade brasileira de forma autônoma, mas amargava, no início dos anos 1970, “uma profunda crise, colocado à margem e estilizado como tradição artística” e “tendo que lidar com problemas como a censura, a indefinição econômica, a ascensão de uma indústria despolitizada de entretenimento e a melancolia diante do autoritarismo ditatorial” (CARDENUTO, 2020, p. 77-78).

Importante lembrar que a aprovação do seu nome ocorre ao mesmo tempo em que os olhos difusos da ditadura, organizada em rede e com grande capilaridade, se voltavam para a cultura, considerada um perigoso espaço para a subversão.

Suas decisões, como a de colocar o filme *Como era gostoso meu francês*²⁹, de Nelson Pereira, um cineasta já reconhecido em Cannes, para concorrer à seleção de filmes que iriam representar o Brasil no Festival de Berlim, em substituição ao filme *O Palácio dos Anjos* de Khouri, escolhido pelo seu antecessor, Durval Garcia, entre outras, causava revolta dos órgãos de informação.

Logo após a sua nomeação, ele foi insistentemente acusado de ser conivente com a subversão que invadia o espaço do INC e da Embrafilme, através de informações que circulavam pela “comunidade de informações”. Um dossiê do SNI com 30 páginas, de 1970³⁰, segue apontando uma infiltração do Movimento Comunista Internacional (MCI), em todas as instituições de cinema, da Guanabara, do Rio de Janeiro e São Paulo, incluindo os centros universitários de

29 *Como era gostoso meu francês*. Produção de 1971 em 35mm, COR, 79min. O filme teve 8 minutos cortados pela censura.

30 PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Serviço Nacional de Informações. Informação no 912/70. Data: 04 de dezembro de 1970. Assunto: Cinema nacional. Referências: a) PB 663/70, da ACE/SNI, b) Informação no 557/70, da ARJ/ SNI. Difusão: AC/ SNI. Disponível no SIAN sob o código BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_CCC_70008776_d0001de0001.

pesquisa e cinematecas. Cravo Albin é apontado como aquele que visava “favorecer agentes de esquerda infiltrados nas atividades desse setor” e de ser vaidoso.

Outro documento do CISA³¹, descreve a trajetória ou “descaminhos” de Cravo Albin no INC e na Embrafilme, registrando atos reprováveis, acusando pessoas de subversão ou de aproximação com ideias de esquerda. Imprime opiniões e juízos de valores, com poucas provas e, aparentemente, sem gravidade, mas cuja importância deve ser medida pela reiteração. Carlos Fico observa que esta é a “principal técnica de inculpação”, onde um mero “indício desabonador da vida pretérita de alguém”, registrada nas fichas biográficas, bastava para marcar permanentemente a reputação do “nominado”. O ato contínuo de acusar também alimentava o sistema, lançando gravidade aos poucos indícios de “desvio moral” e subversão do sujeito vigiado e reafirmando a necessidade de manter os atos de vigilância (FICO, 2001, p.101).

Mesmo sem os efeitos imediatos desejados pela comunidade de informações, tais tentativas devem ser analisadas no conjunto da produção documental ao longo de décadas em que o SNI acumulou relatórios e fichas nos seus arquivos. Apresentamos a seguir alguns exemplos.

O Informe de no 40 da DSI do Ministério da Justiça³² denuncia que o INC “encontra-se inteiramente dominado pela esquerda, que vem utilizando sua influência sobre o presidente da autarquia...”, que ele, Ricardo Cravo Albin é um “inocente útil, ligado por amizade a diversos esquerdistas”, ou que “nunca entendeu de cinema”. O acusa de usar seu cargo e amizades para fazer autopromoção. Em outro trecho há uma lista de questões negativas de sua gestão, com críticas estendidas a David Neves e Jacques Deheinzelin (diretor comercial da Embrafilme). O aumento do número de dias de reserva para o filme nacional nos cinemas, por exemplo, é considerado “um absurdo e que poderá provocar o caos na exibição”. O ingresso padronizado, objeto de conflitos na gestão de Durval Garcia e cancelado em 1971, segundo este informe, perturbará a fiscalização.

Seguem outras análises em uma clara demonstração de que quem escreve domina o assunto, mostrando familiaridade e riqueza de detalhes acerca da política do cinema, um claro indício da atuação de uma assessoria de segurança e informações nas dependências do INC.

O documento acusa a equipe do INC de atuar sem a regular nomeação, pois não passaram pelo crivo do SNI; os mais atacados são Jacques Deheinzelin, David Neves, mas também Sérgio Junqueira, secretário administrativo do INC, e o pessoal do cinema – cineastas, atores, montadores e intelectuais que passam a frequentá-lo: Thomas

31 MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA. Gabinete do Ministro. Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica. Informe no 31. Data 22 de janeiro de 1971. Assunto: Instituto Nacional do Cinema. Origem: Informante. Classif: C-3. Difusão: SNI/AC. Disponível no SIAN sob o código BR_DFANBSB_VAZ_0_0_29383_d0001de0001.

32 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Divisão de Segurança e Informações. Informe 40/DSI/MJ. Data: 19 de agosto de 1970. Assunto: A ESQUERDA DOMINA O INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA. Classificação: A2. Difusão: SNI/AC. Disponível no SIAN sob o código BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_AAA_70032212_d0001de0001.

Farkas, Maurice Capovilla, Roberto Santos, Sérgio Muniz, Paulo Emílio Salles, Gomes, Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade, Francisco Luiz de Almeida Salles, Glauber Rocha, Cosme Alves Neto, José Carlos Avellar, José Wolf, José Carlos Monteiro, Ronald Monteiro, Jorge Kuraien, Joaquim Pedro, Ruy Guerra, Neville de Almeida, Leon Hirszman, Zelito Vianna, Walter Lima, Gustavo Dahl, Rosa Maria Penna, Eduardo Escorel.

No final da primeira parte do documento observamos o seguinte alerta:

NOTA: Esta DSI chama atenção para o fato de que na próxima 2ª feira, dia 24 de agosto de 1970, às 15:00 horas, haverá em Brasília a Assembleia Geral da Embrafilme, para tratar da substituição de alguns Diretores (Comercial e Administrativo) que não se unem a política esquerdista. Comparecerá um representante do MEC (que poderá ser o próprio – RICARDO CRAVO ALBIN) com 70% de ações na votação.(sic)

Na segunda parte, o informante se ocupa do XX Festival de Berlim, com o título “Participação da delegação brasileira no escândalo político no Festival de Berlim”. Na ocasião, ocorreu a participação do filme *Ok*, de Michael Verhoeven, de 1970, em que a narrativa faz referência à guerra do Vietnã de forma crítica, com cenas de violência praticadas por soldados estadunidenses contra mulheres vietnamitas. Visto como ofensivo pela presidência do júri, que era estadunidense, o filme foi excluído e a premiação cancelada. Duas questões parecem incomodar o Governo brasileiro: a defesa imediata que a delegação brasileira fez ao diretor do filme, negando-se a dar entrevistas e engrossando o coro dos atos de repúdio à censura ao filme; e a repercussão que essa posição brasileira poderia ter no âmbito internacional, principalmente frente ao governo norte-americano, que flagrou um posicionamento de esquerda vindo da representação oficial.

O período tratado das gestões do INC foi caracterizado por um Estado que vigiava a sua própria sombra. O governo militar aparelhava-se para perseguir não só os grupos políticos incompatíveis com os “ideais da revolução”, mas também a toda a máquina burocrática, dentro de uma política que Fico (2001) chamou de dimensão saneadora e Patto Sá Motta trata no âmbito de “recrudescimento autoritário” do pós AI-5, apontando que a “reabertura da temporada de cassações, expurgos e prisões em larga escala propiciou um novo ciclo repressivo” e a abertura de “espaço para retomada da campanha contra a corrupção”. (MOTTA, 2021, p. 211).

Ou como define Knack,

As prisões arbitrárias, as torturas contra inimigos do governo, a censura da imprensa, bem como aquela praticada contra filmes, livros e outras formas de entretenimento e cultura, e a pregação anticorrupção que gerou punições baseadas em investigações secretas e atos institucionais são faces diferentes de um mesmo fenômeno histórico, o da construção social e manutenção de um regime autoritário. (KNACK, 2014, p. 160)

O informante tinha a clara intenção de atingir todos arrolados no informe.³³ Se não há como saber, exatamente, quem redigia tais informes, se era um informante “pago”, “contratado” para o “serviço”, “plantado” na instituição, o certo é que o “sujeito” da vigilância, estabelecia uma conexão lógica dos fatos observados e narrados, com base na ideologia anticomunista de extrema direita militar do Estado ditatorial brasileiro. Os documentos apresentam um discurso padrão, contendo ideias, formato e vocabulário familiar aos demais documentos elaborados pelo SNI.

Em 11 de dezembro de 1970, o CIE³⁴ acusa o recebimento do relatório sobre “*Escalada da esquerda no Cinema: INC e Embrafilmes*” (sic). Está em questão, no documento, um detalhamento dos acontecimentos posteriores à nomeação de Ricardo Cravo Albin para a nova empresa, a Embrafilme.

Em carta de abril de 1970, dirigida a Glauber Rocha, Cravo Albin já suspeitava da presença do SNI nas dependências do INC.³⁵

A luta contra o cinema brasileiro é tal que os inimigos tem oíças e olhos em todos os lugares. Atrás de cada cortina aqui se esconde um Iago shakespeariano, prontinho pra delatar e apunhalar. Em que fria vocês me meteram seus filhos da puta! Bem que eu não queria aceitar este cargo que me pesa um milhão de toneladas. (BENTES, 1997 p. 362)

O que segue na carta é um projeto de Ricardo Cravo Albin de abrir reserva de mercado para o filme nacional. Sobre o qual ele afirma “Vão tentar me derrubar, conte com isso” . (BENTES, 1997 p. 362).

Outros diretores do INC são vigiados. O nome do Almirante Boris Markenson é citado por sua inexperiência na área do cinema, estreante na função de diretor administrativo da estatal, não conseguia distinguir quem era de esquerda ou direita entre os cineastas. Neste momento inicial de criação da Embrafilme, ele aparece nos informes, ora como um joguete nas mãos dos subversivos, ora envolvido pelo deslumbre com o mundo do cinema repleto de

33 Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Saraceni, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, integrantes do “núcleo duro” do Cinema Novo, são apontados como “protegidos” pela direção dessas entidades e seus filmes eram considerados instrumentos de propaganda negativa da ditadura.

34 MINISTÉRIO DO EXÉRCITO. Gabinete do Ministro. Centro de Informações do Exército. Informe nº 949/70. Data: 11 de dezembro de 1970. Assunto: Escalada da esquerda no cinema: INC e Embrafilmes (sic). Origem: informante. Difusão: SNI/AC – DSI/MEC. Código de acesso ao SIAN: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_AAA_70024076_d0001de0002.

35 Em 1969 Cravo Albin estava na direção do INC, e só foi para a direção da Embrafilme em 1970, substituindo Durval Gomes Garcia.

famosos, jantares, viagens etc. Ele é citado por Tunico Amancio (2000) ao apontar a presença dos militares nos quadros de direção e nas funções administrativas nos primeiros anos do INC/Embrafilme. É massiva a ocupação de cargos por militares, afilhados, aparentados e amigos e, obviamente, esses nomes estariam fora do rastreamento mais severo por parte dos informantes, mas não foi o que aconteceu. O Almirante também foi alvo de acusações que o ligavam aos ditos acordos entre Cravo Albin e os “cineastas esquerdistas”.

DE 1971 A 1974 – O PERÍODO CINZENTO PARA AS INSTITUIÇÕES FEDERAIS DO CINEMA

O Embaixador José Osvaldo Meira Penna tomou posse na Embrafilme em 13 de setembro de 1971, substituindo Cravo Albin. Intelectual reconhecidamente de direita, possuía currículo relacionado à área cultural de Estado. De 1956 a 1959 foi Chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores e, entre 1971 e 1973, foi presidente da Comissão de Assuntos Internacionais do MEC, diretor-geral da Embrafilme e assessor do Ministério da Educação e Cultura. O que não consta da sua ficha pública é ter sido Presidente da Comissão de Investigação Sumária do Ministério de Educação e Cultura (Cismec)³⁶, uma das agências da repressão que atuou na expulsão de professores e alunos, principalmente nas universidades, no mesmo período. Sua passagem meteórica é raramente registrada, entretanto, não foi menos representativa. Tentou estabelecer a censura prévia no cinema ao sugerir a filtragem de roteiros por uma comissão na Embrafilme e deixou um rastro de críticas e ressentimentos contra a Embrafilme.

Meses depois é nomeado no seu lugar, como um mandato tampão, Armando Tróia, acumulando a presidência do INC. Como mencionamos, ele vinha da DSIEC, como era conhecida a DSI do MEC. Trouxe com ele aqueles que seriam seus próximos substitutos, o jovem Carlos Guimarães Mattos Jr.³⁷ (para o INC de 1972 a 1974) e Walter Graciosa (para a Embrafilme em 1972), antigo “assessor” do Ministro Jarbas Passarinho no Ministério do Trabalho.³⁸ Ou seja, de 1971 e 1974 pode ser considerado o período pouco discutido na historiografia do cinema por ter como características aspectos permeados pelo sigilo, só possível de vir à tona através dos documentos dos órgãos de segurança e informações e das matérias da imprensa que sofreram a censura prévia a partir do AI-5 até 1978.

O que se observou é que esse período “cinzento” rompeu com as nomeações de civis indicados fora da esfera do poder do SNI, dos militares, ou seja, entre Ricardo Cravo Albin e Roberto Farias, os que passaram pelas instituições

36 “No processo de expurgo dos docentes, a Cismec foi agente fundamental. Criada logo depois do AI-5, em janeiro de 1969, a Cismec, assim como órgãos congêneres em outros ministérios, teve a função de reunir dados sobre professores e funcionários considerados subversivos.” (MOTTA, 2014 p.274).

37 Nota-se que ele é filho do Brigadeiro da reserva Carlos Guimarães de Mattos que, em 1971, passa também a diretor da DSI do Ministério da Justiça, onde Tróia, a partir de 25 de maio do mesmo ano, toma posse como chefe da Assessoria Especial. Tróia como diretor-geral da Embrafilme e presidente do INC, exercia paralelamente outros cargos na área de Informações do SNI.

38 “GRACIOSA promete dar maior apoio a produtos de cinema”. *Jornal do Brasil*, 28 de setembro de 1972. 1o Caderno.

estatais do cinema faziam parte do grupo seletivo muito próximo do SNI, próximo do Ministro Jarbas Passarinho e ocuparam cargos na área de informações, como foi o caso do Brigadeiro Armando Tróia e do Embaixador Meira Penna. Como consequência da pouca experiência com o mercado e com a gestão do cinema, ocorrem os primeiros gargalos na análise de projetos. Em 3 anos apenas 83 filmes foram financiados. Por não cumprirem a cota de filmes nacionais, ou por falta de condições das instalações, cinemas são fechados à maneira da caserna, sem diálogo.³⁹ Indicados por Manuel Diegues, então chefe do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério das Relações Exteriores, os nomes de Luiz Carlos Barreto para a Embrafilme e Wladimir de Carvalho, para o INCE, são vetados pelos órgãos de informações.⁴⁰

Outra mudança ocorrida foi na equipe editorial da Revista Filme Cultura editada pelo INC. Com a entrada de Tróia, o grupo de Ricardo Cravo Albin, apoiado pelos cineastas “nacionalistas” encabeçado pelo crítico José Carlos Monteiro é afastado da Revista. Retornam Ely Azeredo e Carlos Fonseca, afinados com o “cinema conservador” carioca. Com isso, a matéria de capa sobre o filme *São Bernardo*, de Leon Hirszman, foi interdita e no número 20, subsequente, a nova direção lançou *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra (FREIRE; FRÓES, 2020).

Em 1971 o *Jornal Venceremos* da Aliança Libertadora Nacional (ALN) organização de esquerda revolucionária, publicava a seguinte notícia sob o título de “Cultura e Milicos”:

O coronel Jarbas, ministro da Educação, nomeou um novo diretor para o Instituto Nacional do Cinema. Trata-se do brigadeiro da aeronáutica ARMANDO Tróia, que antes exercia as funções de chefe da Assessoria Especial da Divisão de Segurança do Ministério da Justiça. Nada como um homem culto e entendido em cinema. (sic)

A ironia cabia perfeitamente no comentário sobre a decisão do Ministro Jarbas Passarinho, juntando um militar que, de longa data, estava a serviço dos setores de segurança e informações na área da cultura. Desde o golpe, Armando Tróia trabalhava na Segunda Seção do Estado Maior das Forças Armadas. Na virada da década de 1960/1970, concomitantemente ao seu trabalho em outros órgãos, ele estava lotado na DSI do Ministério do Trabalho e Previdência Social (de 3 de dezembro de 1968 e, ao menos, até 1969), sendo substituído pelo general da reserva Aluizio de Andrade Falcão; na DSI do Ministério da Educação e Cultura, a DSIEC, (de novembro de 1969 a setembro 1970), substituindo o General Waldemar Raul Turola (13 de junho de 1967 a novembro de 1969) e na DSI do Ministério da Justiça, em 24 de julho de 1971 ele é nomeado chefe da Assessoria Especial).

39 Uma série de artigos de janeiro a agosto de 1972 no *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã* acompanham o fechamento dos cinemas.

40 Já no Governo Geisel, com a vinda do Ministro Nei Braga no MEC, Graciosa assumiu a direção do INC a partir da demissão de Carlos Mattos em 1973. No momento, havia interesse do Ministro em fundir o INC e Embrafilme em uma nova empresa que se chamaria CINEBRÁS, cujo projeto iniciou-se antes com Jarbas Passarinho ainda na pasta.

Armando Tróia, chefiava a DSI do MEC durante o escândalo do XX Festival de Berlim, no qual praticamente toda a comitiva de Ricardo Cravo Albin se envolveu. O assunto Berlinale chegou ao SNI com o intuito de influenciar o governo sobre a troca de direção. A assunção de Tróia para o INC, primeiramente, e de Meira Penna para a Embrafilme, com quem fazia, igualmente, uma “dobradinha” na Cismec, é um resultado direto da atuação da comunidade de informações contra o que eles denominavam de invasão da esquerda no campo psicossocial de forma geral, e especificamente no cinema. À saída de Ricardo Cravo Albin antecederam frequentes, numerosos e detalhados relatórios e informes.

Tróia era um “quadro” bem instruído, na área da espionagem. Já em 1964, ainda como Tenente-Coronel, fora enviado para fazer o *Senior Foreign Officers Intelligence Course* nos EUA e, além das diversas chefias nos setores da segurança e informações, já estava enfrentando na DSIEC, a “subversão” nas universidades. É provável que, por sua experiência, neste que foi o período mais agudo da repressão aos movimentos estudantis, ele tenha sido acionado para “limpar” o INC e a Embrafilme da influência dos cineastas esquerdistas.

CONCLUSÃO

As DSIs e ASIs (ou AESIs), implantadas e regulamentadas no governo Costa e Silva, estão em pleno funcionamento no governo Médici. Formada por divisões e assessorias espalhadas pelo território nacional, distribuídas nos ministérios civis e outras instituições, tal estrutura, como vimos, foi parte da comunidade de informações, da chamada Comunidade Setorial de Informações (CSI) (ISHAQ, 2012, p.109) e formavam um arcabouço federal legalizado de vigilância, dando amparo e base para as ações repressivas. O “sistema CGI”, verdadeiro tribunal de exceção, por outro lado, alcançava o funcionalismo público, agindo mediante espionagem e investigações sumárias, provocando cassações de mandatos, demissões e confisco de bens, tendo como justificativa acabar com a corrupção. A pesquisa pretendeu mostrar como tais estruturas de Estado atingiram o cinema nacional e como as atividades de fomento foram enquadradas como objeto de vigilância pelo governo na ditadura, por uma questão de estratégia de controle.

Entendemos que não só a censura obstruía o produto cinematográfico, também havia entraves na raiz da burocracia estatal, onde o setor do cinema encontrava-se sob a “vigilância” do SNI. Durante a ditadura, a comunidade de informações manteve o governo ciente sobre o que ocorria nas instituições federais do cinema. Tal capacidade

representou uma violência contínua contra a cultura, impôs o silêncio sobre a repressão e agia tutelando a sociedade no que se refere ao controle sobre a produção cinematográfica.

O SNI, no momento de criação do INC, já reivindicava uma vaga para que conselheiros, indicados por eles, tomassem para si os destinos do cinema⁴¹. Reivindicava, objetivamente, um vínculo desta atividade com as concepções da Doutrina de Segurança Nacional⁴², a base ideológica do sistema de informações em vias de legitimação por decretos e portarias, cuja ampliação e oficialização seria instrumento para consolidação de uma nova ordem de controle, almejada pelos militares para o Estado brasileiro.

Dois gestores do INC/Embrafilme, Durval Gomes Garcia e Ricardo Cravo Albin tiveram seus mandatos abreviados como resultado de reiteradas acusações. Durval foi réu em processo na CGI, sem direito a recurso ou advogado. Mesmo inocentado no final, o intento de minar sua administração foi obtido. Já Cravo Albin, visto como aliado dos cineastas de esquerda, sofreu desde o início de sua gestão uma insistente campanha dos órgãos de segurança e informações. A tática de criar suspeição vigorou nas DSIs e ASIs, que funcionavam, já incorporadas nos organogramas das instituições federais.

A nomeação do Brigadeiro Armando Tróia, por sua vez, não significou somente a presença de um oficial superior administrando o cinema. Sua trajetória estava vinculada às seções de segurança e informações militares e no momento de sua chegada ao INC e à Embrafilme ele mantinha vínculos com os órgãos ligados à estrutura do SNI. Foi colocado ali representando a comunidade de informações, a fim de garantir controle da “subversão” detectada no interior desses órgãos e com vistas a uma “operação limpeza”, afastando funcionários, colaboradores e cineastas do chamado cinema de esquerda. O Embaixador Meira Penna na Embrafilme complementaria a estratégia de controle.

Consideramos que o processo de expansão e formalização dos órgãos de segurança e informações, a partir de 1967, permitiu uma maior sofisticação da vigilância, em alcance e estrutura, que prosseguirá até a redemocratização.

Os registros do SNI trazem contribuições a discursos já formatados pela história do cinema, considerando novas perspectivas. A quantidade e qualidade das informações levantadas apontam para a complexidade do período, para o importante avanço da direita na cultura e no cinema, vetando obras, controlando o acesso ao financiamento e aos festivais. Com a ideia de guerra revolucionária e de que o “inimigo mora ao lado”, o SNI marcou presença no campo, desaprova nomes atuantes do cinema em favor de outros afinados com os ideais do golpe de 1964.

41 Marcando o INC como um campo de disputas, o Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo já havia publicado, no Estadão, em 20 de outubro de 1966, uma nota se posicionando favorável à criação do INC, mas também reivindicando cadeiras no Conselho Deliberativo, além de reclamar das taxas cobradas pelo governo.

42 Embora a Doutrina só ganhe status de lei com a publicação do Decreto-lei no. 314/68, ela disciplinava todo arcabouço ideológico da direita militar nos cursos formativos, como os da ESG e outros.

Não é exagero afirmar que houve um período em que ele foi tomado por aqueles que pretendiam tornar a área cinematográfica de Estado um instrumento de promoção de ideias conservadoras, eliminando projetos considerados inadequados ou atentatórios à moral e aos bons costumes.

A acusação de subversão também atingiu cineastas do Cinema Novo, identificados pelos projetos do nacional-popular. Cardenuto, ao “investigar os pressupostos ideológicos assumidos à época por artistas em resistência à ditadura e à modernização conservadora” (CARDENUTO, 2020, p. 31), nos delega algumas chaves de leitura para a difícil relação que se estabeleceu entre o Estado brasileiro autoritário e o cinema. Por isso, o presente artigo está localizado neste, igualmente difícil, campo do cinema de esquerda, definido pelo mesmo autor, como aquele formado por cineastas que buscaram, “elaborar um projeto estético e dramático em resistência aos militares no poder e de denúncias às contradições sociais encontradas nos anos 1970”. (CARDENUTO, 2020, p. 24).

Também por isso, a questão da divulgação de uma imagem positiva do Brasil é tão cara ao governo militar, motivando as perseguições ao cinema contra-hegemônico. Enquanto as denúncias de prisões, assassinatos e tortura são levadas, de uma forma ou de outra, por cineastas e seus filmes, e cada vez que as tentativas de controle são frustradas, os informes, relatórios e outros documentos marcam pessoas, carimbam eventos, perseguem autoridades ligadas ao cinema, proíbem filmes.

A análise do acervo produzido pela ditadura, na repressão aos movimentos contestatórios e ao cinema político, nos permite estabelecer novas relações do cinema estatal com órgãos e demais estruturas de segurança e informações. Permite novos pontos de vista para os estudos do cinema e da ditadura militar de 1964 e ajuda a entender a forma de agir dos órgãos de informações nas instituições do cinema, contra o que eles consideravam os pilares do perigo que minavam a sociedade: o comunismo, a corrupção e a liberação dos costumes.

REFERÊNCIAS

- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Niterói: EDUFF, 2000.
- _____, Tunico. "Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme". *Revista ALCEU*, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, p. 173-184.
- BENTES, Ivana. Glauber Rocha. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- BORGES; Nilson. "A Doutrina de Segurança Nacional e os Governos Militares". In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila (orgs.). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 4.
- BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra – paixão escancarada*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- CARDENUTO, Reinaldo. *Por um cinema popular – Leon Hirszman, política e resistência*. São Paulo: Ateliê, 2020.
- CARVALHO, Francione Oliveira; SILVEIRA, Rafael. "Embrafilme x Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80". *Aurora*, São Paulo, v.8, n. 24, out. 2015 jan.2016, p. 73-93. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/download/24616/19502>. Acesso em: 20 de março de 2023.
- CESÁRIO, Lia Bahia. Uma análise do campo cinematográfico brasileiro sob a perspectiva industrial. Dissertação de Mestrado em Análise da Imagem e do Som, UFF, 2009.
- COSTA, Cecília. Ricardo Cravo Albin: uma vida em imagem e som. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018.
- FICO, Carlos. *Como eles agiam – os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FREIRE, R. de L.; FRÓES, N. "Carlos Fonseca e o cinema conservador carioca". *Revista Eco-Pós*, [s. l.], v. 23, n. 1, 2020, p. 460-483.
- INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA. "I Encontro Geral de Delegados e Representantes Estaduais do INC". *Revista Filme Cultura*, número 21, ano IV, jul.-ago. 1972, p. 3.
- ISHAQ, Vivien. *A escrita da repressão e da subversão: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.
- KNACK, Diego. *O combate à corrupção durante a ditadura militar por meio da Comissão Geral de Investigações (1968-1978)*. Tese de Doutorado em História, UFRJ, 2019.
- MALAFAIA, Wolney. *Imagem do Brasil – O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Tese de Doutorado em História, FGV, 2012.
- MOREIRA ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- _____, Rodrigo Patto Sá. *Passados Presentes - o golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro, Zahar, 2021.
- TERNES, Andressa Saraiva. Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro. Dissertação de Mestrado em Relações Internacionais, UFRGS, 2012.

DO MODERNO AO PÓS-MODERNO:

TRAJETÓRIA DE RUPTURAS E CONTINUIDADES NO CINEMA BRASILEIRO

RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS¹

RESUMO O artigo analisa a passagem para um breve momento considerado como pós-moderno na cinematografia brasileira, em que o discurso hegemônico cinemanovista em meados dos anos de 1980 perde seu fôlego, dando espaço para produções de uma estética maneirista, desvinculada da centralidade do autor. O cinema nacional é, desta forma, entendido como documento inerente ao tempo em que é produzido, tendo como metodologia desenvolvida para essa abordagem a análise do discurso acerca dos períodos cinematográficos na história do audiovisual brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE Cinema brasileiro; pós-modernidade; rupturas; continuidades; história.

ABSTRACT The article analyzes the brief moment considered as postmodern in Brazilian cinematography, in which the hegemonic cinemanovista discourse in the mid-1980s ran out of steam, giving way to productions with a mannerist aesthetic, disconnected from the centrality of the author. National cinema is, therefore, understood as a document inherent to the time in which it is produced. The methodology developed for this approach is based on discourse analysis about cinematographic periods in the history of Brazilian audiovisual.

KEYWORDS Brazilian cinema; cinema and dictatorship; cinema and State; Embrafilme; Instituto Nacional do Cinema.

¹ Doutorando em cinema e audiovisual PPGCine – UFF, professor SME-RJ.

INTRODUÇÃO

O artigo propõe a análise de um breve momento na cinematografia brasileira, em que o discurso hegemônico cinemanovista de meados dos anos de 1980 perde seu fôlego, dando espaço para produções de uma estética maneirista, rotuladas de pós-modernas. O cinema nacional deste período é analisado em suas particularidades e entendido como documentos inerentes ao tempo em que é produzido. De forma a se romper com o raciocínio linear que cria dicotomias: cinema pré-dramático *versus* cinema dramático; cinema clássico *versus* cinema moderno. Ou seja, que não se desenvolve mais como um progresso linear, mas se vislumbra como um discurso o tempo todo incompleto, precário e contingente, no qual as identidades são constituídas a partir de ordens discursivas disputando sentidos. Uma relação que se estabelece no conceito de hegemonia apresentada pelo autor Ernesto Laclau (*apud* Mendonça, 2007) na tentativa da constituição de uma relação de ordem. “Um discurso hegemônico é essencialmente um discurso sistematizador, aglutinador. É, enfim, um discurso de unidade: unidade de diferenças” (Mendonça, 2007, p. 250).

A noção de hegemonia política se dá em um ponto nodal que fixa parcialmente os sentidos de um sistema incompleto e fraturado, que sofre a todo o momento o impacto de diversos outros discursos concorrentes. Um procedimento que através da hibridização, negocia com as tradições e lutas políticas uma suposta estabilidade, que não existe. Uma fotografia de instantes que não são mais os mesmos, perdida em fraturas e ressignificações, até que seja possível se produzir uma nova imagem.

Nessa perspectiva, o discurso hegemônico do Cinema Novo como alicerce de uma trajetória linear do desenvolvimento da história do cinema brasileiro, que se dá nos anos 60 através de intensas disputas, passa a ser problematizado. A própria noção de Cinema Moderno no Brasil passa pelo crivo cinemanovista, ao mesmo tempo que exclui outras perspectivas enquadradas fora desse modelo. Tanto que um filme pós-moderno no país surge no entardecer cinemanovista, dando passagem para outros discursos estéticos e artísticos.

Importante para essa abordagem é que não se devem entender países como o Brasil atravessados pela mesma modernidade que se entende a Europa e os Estados Unidos. De acordo com correntes decoloniais na atualidade, não se tem nem a certeza de que a modernidade aconteceu nos países colonizados. O que também se percebe com relação a um conceito de pós-modernidade. Por isso, dizer que o Brasil passou, na década de 1980, por uma pós-modernidade é uma afirmação complexa. Mas é possível perceber traços dessa cultura, de predominância estadunidense, atingindo a cultura nacional e produzindo particulares.

A HEGEMONIA DE UM CINEMA MODERNO

A arte cinematográfica é fruto da modernidade, momento em que se celebra a razão como base da relação do homem com a natureza. Como percebe Gumbrecht (2010), o pensamento moderno cria uma dicotomia entre “espiritual” e “material”, origem de uma estrutura epistemológica em que a filosofia ocidental se apoiaria. Um mundo regido pela cultura do sentido, da interpretação, que se contrapõe a uma cultura baseada nas experiências do corpo e tudo que pertence à materialidade. Neste sentido, a dimensão temporal se sobrepõe à dimensão espacial, o que promove a crença de uma constante evolução científica em que os aparatos tecnológicos como a máquina fotográfica representam a realidade de forma neutra.

A linguagem cinematográfica denominada de Clássica se desenvolve como um discurso naturalista, como uma “janela para o mundo” (Xavier, 1984, p. 31). Tendo a tecnologia como instrumento que enquadra a realidade através da imagem. “De modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (Xavier, 1984, p. 24).

Esse mecanismo produz uma experiência em que o espectador, mesmo que passivo, deixando os corpos inertes, vive outro “mundo possível” de imagens e sons que criam uma experiência de presença particular. Seria essa uma força mágica, regida por um complexo ritual (Bernardet, 2000). Dizer que o cinema é natural, que coloca a realidade na tela, elimina a pessoa que fala, ou produz. Como se o que se vê na tela não possa ser questionado, pois a realidade parece acontecer naturalmente.

A grande problematização em torno da crítica dessa forma de discurso, baseado nas grandes produções hollywoodianas, não seria o fato de essas produções existirem em escala industrial, mas sim no seu método naturalista. O que na prática soa como um reflexo dos interesses de uma elite dominante, ou melhor, uma forma de propagação ideológica da burguesia no complexo de representação: “naturalista/decupagem clássica/mecanismo de identificação” (Xavier, 1984, p. 33). Assim, uma importante crítica a esse cinema já surge paralelamente ao próprio desenvolvimento da estética hollywoodiana contestando esse modelo visto muitas vezes como alienante.

O que se denominaria o Cinema Moderno surge como desconstrução dessa arte de ilusão e se apresenta na quebra da experiência passiva do espectador em um movimento modernizante na sua estética, pois os mecanismos que geraram a sétima arte já se originam dos processos científicos do mundo moderno. Uma perspectiva que coloca no

fluxo histórico o quadro cinematográfico, principalmente do ponto de vista dialético. Um cinema “engajado em uma produção de mundo que não se limita em um ponto de vista sobre questões específicas, mas coprodutor de modos de pensar o mundo em si” (Migliorin; Barroso, 2016, p. 19). Como se pontos de fuga, momentos dissonantes, desviantes, emergissem do mundo proposto pela estética cinematográfica, conforme relacionou Deleuze (2005) como sendo filmes dentro de um modelo da imagem-tempo, obras que criam sentidos além da pura narrativa.

O discurso acerca desse cinema cria uma complexa e genérica denominação de filmes que tentavam se desencilhar de um cinema narrativo clássico com o rotulado de “moderno”. No entanto, apesar de o Cinema Clássico ser hegemônico, durante o início da criação da linguagem cinematográfica, não foi a única forma de produção da imagem em movimento no período, por exemplo, os filmes russos, o expressionismo alemão, os diversos filmes-ensaios, filmagens caseiras e tantas outras modalidades, tantos outros discursos silenciados através da história do cinema pensada como linear, vista pela lógica do progresso historicista.

Dessa forma, a ruptura com a linguagem clássica surge com a sua própria criação e formatação. Porém, é só no pós-guerra, com o Neorealismo Italiano e a Nouvelle Vague Francesa – período em que se iniciou um processo inverso, o de desconstrução de um ponto de vista moderno, pelo advento da pós-modernidade –, que se consegue direcionar diversos discursos em torno de um conceito de Cinema Moderno. Uma unidade que se torna hegemônica ao perder suas particularidades e idiossincrasias quando se volta para a aglutinação conceitual de quebra com o clássico.

Ponto focal desse Cinema Moderno é o conceito de “cinema de autor”, que se afirma como oposição a um cinema industrial. “Na França fala-se de ‘política de autores’ e no Brasil Glauber Rocha considera que o cinema de autor é necessariamente revolucionário, por ser de autor” (Bernardet, 2000, p. 104). Essa ideia evidencia as propostas ideológicas de forma a quebrar a ilusão naturalista do Cinema Clássico. No entanto, tais propostas são generalizantes e acabam por se apresentar como um significado esvaziado, e, apesar de gerarem filmes que permitem momentos de crises, não podem ignorar antigas técnicas já usuais no decorrer do desenvolvimento da narrativa, ou que só têm seus sentidos completamente compreendidos no diálogo direto com a cinematografia indesejada. É o caso do primeiro filme de Godard, *Acosado* (1960), que através da quebra com a linearidade da montagem cria sentidos que não existiriam se não estivessem vinculados com uma narrativa clássica e seus diversos clichês.

Deleuze (2005) percebe essa trajetória como o fim da predominância de um cinema de imagem-movimento, priorizado pelas narrativas clássicas, para um cinema de imagem-tempo, potencializadas pelo Cinema Moderno.

No entanto, ele não busca uma divisão binária que se excluem, mas promove uma percepção de que os filmes são compostos tanto pela imagem-tempo, que sempre existiu inserida no Cinema Clássico, quanto pela imagem-movimento, presente em diversos outros momentos do Cinema Moderno, como os *closes* existentes nos filmes do diretor japonês Yasujiro Ozu. Obras guiadas por uma narrativa clássica, mas que, devido à forma como o diretor enquadra os olhares dos personagens, gerava espaços vazios, descontinuidades de olhar. No filme *Era uma vez em Tóquio*, de 1953, ocorre uma quebra de eixo em uma conversa entre um pai e uma mãe. Seus olhares geram a impressão de que ambos olham para o mesmo lado. Criando assim pontos de fuga da própria linguagem clássica inseminados em suas estruturas dramáticas, e que, no entanto, não são fortes o suficiente para criarem um discurso de oposição a ela.

No Brasil, na virada dos anos 1950 para 1960, ocorreu um intenso debate acerca da ideologia do nacionalismo, em que economia, política e cultura eram articuladas por uma ideia que “colocava no centro a matriz do neocolonialismo. Entendia-se a relação entre países avançados e subdesenvolvidos em termos da herança colonial assumida em novas bases técnicas e econômicas” (Xavier, 2001, p. 25). Momento que o Brasil foi capaz de produzir uma cinematografia original, fruto direto do momento histórico que se vivia. Nesta configuração cineastas brasileiros passam a pensar o filme através de categorias como dominação cultural, ideais democráticos e nacionalistas. Uma arte didática-revolucionária inspirada num nacional-popular² brasileiro, apita a romper o estado de subdesenvolvimento latente através da cultura.

O Cinema Novo brasileiro, que fazia parte de um contexto maior de vários “cinemas novos”, principalmente na América Latina, era em sua maioria formado por jovens cineastas que na década de 1960 configuraram e idealizaram a perspectiva de um Cinema Moderno no país que possibilitasse a imagem de uma realidade que não estivesse vinculada às práticas narrativas hollywoodianas, mas que também era produzido no Brasil como as chanchadas e as tentativas industriais do estúdio Vera Cruz.

Esse discurso de oposição vai ser iniciado principalmente por autores como Paulo Emílio Sales Gomes em um de seus mais famosos textos, intitulado *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966* (Gomes, 1996). O autor desenvolve o ponto de vista preponderante no período, no qual o cinema brasileiro não havia se tornado uma atividade permanente no país, sobrevivendo de sucessivas crises. Uma característica de ciclos na produção cinematográfica sempre ligada à dependência do mercado externo, em que a produção nacional vivia de aventureiros solitários e tentativas industriais fracassadas. Uma “cruel marca do subdesenvolvimento” (Gomes, 1996, p. 4).

2 O conceito de nacional-popular é universal, devido ao fato de ser pensado como tradução de aspectos populares de cada local; uma de suas principais qualidades é exatamente a capacidade de distinguir entre o válido e o não válido no seio do patrimônio cultural universal, “entendendo válidos os caminhos capazes de levar o povo a uma afirmação da democracia e do nacional e o não válido como as interferências culturais que não tenham como função responder às questões colocadas pela realidade brasileira” (Barbedo, 2016, p. 100). O projeto nacional-popular brasileiro tanto se insere num projeto de revolução democrática burguesa, em que diversas vertentes da intelectualidade e da política nacional estavam voltadas para objetivos comuns – como a defesa da cultura nacional e de seu desenvolvimento – como também a preservação e a ampliação das liberdades democráticas, assegurando os interesses da intelectualidade.

O mais relevante dos discursos cinemanovistas, naquele momento, está na originalidade de adaptar estéticas cinematográficas que revelam de forma autêntica a diversidade de uma realidade subdesenvolvida e, assim, apresentar uma nova problemática do fazer cinematográfico, inerente “ao cinema da América Latina, de modo a compor o período mais brilhante de uma cinematografia, inventando uma estética apta a favorecer talentos, ao invés de frustrá-los” (Xavier, 2001, p. 43). Ou seja, intentava-se forjar uma nova identidade para o cinema, similar ao que havia acontecido com a literatura pós-1922. Porém, era um pensamento nacionalista que não queria mais discutir a formação do povo brasileiro. O que se queria, pelo cinema, era definir a imagem desse povo e suas características, em que o ponto de partida deveria ser “um mergulho na ‘realidade’ sócio-político-cultural brasileira” (Simonard, 2006, p. 27).

Glauber Rocha era um dos principais fomentadores desse discurso que se apoiava na realização da utopia de um novo homem, que não atingiria somente a política, mas transformaria a percepção nacional sobre arte e cultura, rompendo com a representação naturalista da realidade. Um movimento político de ruptura ideológica com o Cinema Clássico, gerando novas formas de criar imagens da realidade subdesenvolvida do Brasil que possibilitasse uma desalienação cultural e social.

Muitas das características de ruptura das obras cinemanovistas tinham a função de criar alternativas para a falta de dinheiro e estrutura do cinema nacional. A produção de *Ganga Zumba* (1963), por exemplo, filme de Cacá Diegues, só foi possível devido um esquema de cooperação entre os sócios do filme, inclusive os atores, fazendo assim do mercado um fator cultural ao enfrentar de forma coletiva as impossibilidades do mercado cinematográfico. A falta de iluminação fez com que o filme tivesse que inovar em formas de se filmar, com muitas tomadas de exterior para se usar a luz do sol. Nas filmagens de noite, na floresta, quase não se pode ver o que acontece. No entanto, essa escassez é justamente um dos pontos mais marcantes de rompimento estético com o cinema industrial.

Ao mesmo tempo, no caso de *Ganga Zumba*, a ideia de uma unidade entre os cineastas latino-americanos na crítica ao sistema através de um ponto de vista que evoca a ruptura, parece se problematizar, tanto devido ao fato de tal perspectiva não dar conta de toda a complexidade que foram esses cinemas periféricos como pelo fato de a obra ser marcada por uma narrativa, mesmo que com uma mensagem revolucionária, nos moldes dos heróis hollywoodianos. Ou seja, está em sua estética um discurso cinemanovista, mas que tem em sua estrutura dramática muitos aspectos do antigo e combatido cinema hollywoodiano.

Toda a safra de filmes que inauguram simbolicamente o movimento em 1963, como por exemplo: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); são filmes que apresentam o cinema brasileiro para o mundo e desenvolvem elementos próprios de uma estética terceiro-mundista diversa que não apresentam muitos elementos de contato além da forma original em que foram produzidos.

Por tanto, uma ideia linear de ruptura com o antigo, ao se enquadrar nas diversas tendências do Cinema Brasileiro da época em um típico Cinema Moderno, não seria a principal característica que unificaria as obras cinema-vistas. O que se torna possível se elas forem entendidas dentro das formas de produções possíveis de existirem, muitas vezes precárias, revelando a tentativa de sobreviver ao domínio cultural de outros cinemas, como propunha o discurso unificador de Paulo Emílio Sales Gomes (2016). O que fica evidente nessa dinâmica é que esse discurso hegemônico de Cinema Novo, como o local de um cinema tipicamente brasileiro, é um lugar vazio como percebe Laclau (*apud* Mendonça, 2007) em sua teoria do discurso, em que diversas demandas e lutas discursivas se alinham e se hibridizam, perdendo seus significados originais ao assumirem uma identidade contingente. Entre Cacá Diegues em sua aventura revolucionária, mas hollywoodiana, e os delírios barrocos de Glauber Rocha, a nomenclatura cinema-vista acaba não revelando nada tão revelador sobre as potencialidades das obras.

O DESLOCAMENTO PÓS-MODERNO

Durante os agitados anos de 1960 uma tendência revolucionária gradativamente perde sua força. Os acontecimentos de maio de 1968 em Paris, por exemplo, são para o autor François Hartog um símbolo desse processo, um fenômeno que ele denomina *presentismo*, no qual o presente parece se estagnar e se alongar, impedindo que o futuro seja desejado. O autor vai citar como origem dessa percepção temporal, as novas “solicitações do mercado, o funcionamento de uma sociedade de consumo, as mudanças científicas e técnicas, os ritmos das mídias, que cada vez mais rapidamente tornam tudo obsoleto” (Hartog, 2003, p. 11).

De forma semelhante, Gumbrecht (2010) percebe essa mudança de perspectiva temporal como o fim do predomínio de uma cultura de sentido, em que a presença, o corpo, a experiência retomaram seus locais pré-modernos não só na formação de novos conhecimentos epistemológicos, mas na própria experiência cotidiana. Essa seria uma

das visões de pós-modernidade³, a desconfiança de uma proposta totalizante do saber elaborada pelo pensamento moderno. A “condição pós-moderna” seria, justamente, uma polêmica contra as metanarrativas, “as histórias que pretendem ser únicas, que pretendem integrar toda a realidade histórica. Seria como querer subsumir o passado do Brasil em uma única ‘História do Brasil’, e sabemos que não faltam tentativas desse porte” (Gumbrecht, 2011, p. 14-15). Ou seja, a relação moderna que privilegia o tempo, em um modelo historicista da análise do passado para perceber um progresso para o futuro, foi profundamente modificada. O futuro não continua sendo aberto a possibilidades; ele passaria a ser cada vez mais uma ameaça, um risco que toda a humanidade corre.

Durante os anos 1980, essas metanarrativas históricas parecem finalmente perder a sua força, como ficaria confirmado no fim da década com a simbólica queda do Muro de Berlim, transmitida ao vivo no ano de 1989, uma experiência midiática em que o passado e o futuro não se apresentam mais como referência (Hartog, 2003). Foi também nos anos oitenta que se relacionou a expressão “pós-moderno” a filmes, com o objetivo de diferenciá-los de realizações anteriores; eram filmes que “desafiavam as categorias cinematográficas: clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista – nenhuma delas parecia dar conta de suas especificidades” (Pucci Júnior, 2016, p. 363), designando o que fugiria às classificações tradicionais da teoria. Filmes caracterizados por um sentido de nostalgia, que geravam imagens e simulacros do passado, produzindo algo como um pseudopassado. “Restaria aos pós-modernos olhar para o passado e o futuro tendo em mente as imagens do presente, isto é, da cultura pop, sem noção de processo histórico” (Pucci Júnior, 2016, p. 369).

Ítalo Moriconi (1994) percebe o prefixo “pós” como referente a um período posterior, mas em diálogo constante com a modernidade; não a sua simples negação, mas a necessidade de repensá-la: Essa ida além da modernidade cria, para Moriconi (1994), uma temporalidade diacrônica e fragmentada, desconstruindo todas as explicações totalizantes e fixas do tempo moderno, em que os dogmas e as teorias passam a ser relativizados e perdem sua força. Segundo o autor, uma das causas foi o fato de o capitalismo não se dar de maneira uniforme, da mesma forma que o projeto da modernidade não foi um desejo de todos aqueles que dele participaram. Em países como o Brasil, a própria ideia de modernidade vem sendo problematizada por perspectivas decoloniais, que percebem a pós-modernidade como continuidade e renovação da lógica colonial.

É necessário, nesse contexto, perceber uma frequente confusão conceitual entre pós-modernidade e pós-modernismo. Pós-modernidade se relaciona a um período histórico; pós-modernismo se refere a um campo cultural. Uma distinção análoga a de modernidade e modernismo. “A modernidade teria começado com a Revolução Industrial, em

3 “Percebe-se que, assim como nem toda a cultura da Modernidade pode ser chamada de modernista, nem tudo é pós-modernista numa época pós-moderna. Da mesma forma, o pós-moderno não equivale à contemporâneo, palavra que designa o que é atual, seja pós-moderno ou não. Em nossa época, tudo é contemporâneo, mas nela convivem o tradicional, o moderno e o pós-moderno, por exemplo, nas artes.” (Pucci Júnior, 2016, p. 361).

meados do século XVIII; o modernismo, mais de 100 anos depois, no final do século XIX segundo alguns, no início do século XX.” (Pucci Júnior, 2016, p. 361).

No Brasil, o golpe de 1º de abril de 1964 criou outra relação dos cineastas com a sua realidade; seus filmes buscavam, por meio da alegoria, reflexão intelectual e, às vezes, de extremo hermetismo estético, continuar produzindo um cinema moderno brasileiro da forma que fosse possível. Porém, em 1968, com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), esse cinema renasce como estratégia de sobrevivência em uma nova relação dos cineastas com o Estado, mediado pela Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme)⁴.

No início dos anos 1970, a Embrafilme proporcionou grandes bilheterias como o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), do diretor Bruno Barreto, e *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, obras que atingiram números de espectadores nunca imaginados para um filme nacional. Momento, não só em que os herdeiros do Cinema Novo se voltam para uma ideia de mercado, ultrapassando a perspectiva de filme artesanal, como também aponta para uma possível indústria nacional, proporcionado “pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica” (Amancio, 2007, p. 173).

É nessa dinâmica que surge o Tropicalismo. Movimento evidenciado pela música e pelas artes plásticas, que transborda por todo o conceito de arte no país ao tratar de questões que buscam repensar a cultura nacional sob novas técnicas e estéticas, junto a antigos valores e à natureza tropical brasileira, suas cores e sua força. Uma revisão da história brasileira ao repensar o conceito modernista da antropofagia (Bueno, 2000). Alguns filmes deste momento, como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, transitam por essas ideias tropicalistas.

Terra em Transe é o filme considerado como uma das principais influências do movimento, por cuja deflagração de alguma forma foi responsável. *Macunaíma*, realizado após a explosão tropicalista, dialoga diretamente com a estética, aprofundando as principais questões do movimento como a antropofagia, que deixa de ser somente a devoção pelo homem do que vinha de fora para criar uma cultura mais rica e original, e passa a ser a “do espaço para a devoção do próprio sujeito, do homem brasileiro, que, incapaz de sobreviver à avassaladora modernização, acaba sendo ele próprio engolido pelo Brasil” (Bueno, 2000, p. 86).

4 O regime militar, apesar de um forte princípio de centralização político-administrativa de forma autoritária, instaurou um sistema articulado de funcionamento da produção e distribuição dos filmes nacionais na década de 1970 e início dos anos 1980, com a Embrafilme. O fim da Embrafilme se deu gradativamente, começando com a Lei Sarney, de julho de 1986, que dispunha da renúncia fiscal para a produção de projetos culturais, fazendo com que os filmes da empresa necessitassem disputar as verbas dos benefícios fiscais com outras áreas da produção cultural.

Ou seja, os cinemanovistas deixam de lado antigas fórmulas como rótulo de um Cinema Moderno Brasileiro e buscam reinventar um cinema que dialogava com a ditadura para poder ser produzido, ao mesmo tempo que ainda faziam críticas concebidas de dentro das próprias estruturas de poder.

O que é pertinente perceber, adentrando os anos de 1970 e 1980 no Brasil, é que toda sua complexa estrutura política e cultural fez com que o cinema brasileiro tivesse uma gama de articulações e diversas estratégias para existir, desde cineastas que criavam um grande conflito com as convenções, por meio de uma radicalização estética, como é o caso de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Arthur Omar; outros que usam os códigos de comunicação já disponíveis e assimilados pelo grande público, como Anselmo Duarte, Roberto Farias, Domingos de Oliveira e Hector Babenco; e os que buscam variar entre “os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata” (Xavier, 2006, p. 59). Diretores que apresentam dosagens variadas entre o estabelecido e a invenção, como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman e Cacá Diegues.

Na prática havia uma variada gama de produções, como os caros filmes históricos, os obscuros dramas psicológicos, o relativo sucesso do filme caipira e de cangaço, as comédias ligeiras e eróticas, e, na televisão, a absorção do melodrama e da chanchada. Neste mar de produções, Paulo Emílio Sales Gomes ainda defendia que “a parcela mais criativa de todo este cinema estava ainda direta ou indiretamente relacionada ao Cinema Novo, apesar de o amadurecimento coletivo do grupo ter sido abruptamente abortado e seu público catalisador totalmente desintegrado” (Bueno, 2000, p. 90).

Um discurso dicotômico que surge nos anos 70 seria entre o circuito dependente da Embrafilme, que se pode chamar de “cinema oficial”, e a radicalização do erotismo, como surgida em São Paulo, na Boca do Lixo – mais que uma produtora, era uma associação lucrativa entre produtores e exibidores. Esses eram os que não usufruíram do financiamento oficial, o “salão dos recusados”, (Xavier, 2001, p. 35). No entanto, pensar numa luta entre esses dois processos do Cinema Brasileiro, neste momento, seria reduzir as obras a essa simples luta bipolar. O que propõe Ismail Xavier (2001) como forma de análise deste momento é observar cada cineasta resolvendo a seu modo as relações entre projeto, linguagem, condições de produção e de mercado, através de um estado autoritário. Num momento em que vai prevalecer muito mais os caminhos pessoais de cada autor, independentes de um movimento.

Mas o que fica evidente nessa relação dicotômica é que a monumentalidade do Cinema Novo ainda é hegemônica como um discurso balizador de um cinema autenticamente brasileiro. Por exemplo, os remanescentes do movimento

cinemanovista foram os principais produtores de filmes com temática histórica, ligados diretamente ao financiamento estatal. É o caso de obras como *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976).

Ismail Xavier (2001) percebe que a influência de um cinema moderno tem seu impacto até início dos anos 1980, tendo o ano de 1984 como ano simbólico de ruptura. Foi o ano do filme *Memória do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos), que, segundo Xavier, fechou definitivamente o diálogo com o Cinema Novo, “cuja experiência do cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo quando se consolida a abertura” (Xavier, 2001, p. 36). Este também é o ano do filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Filme que foi interrompido devido ao golpe militar. (Coutinho então, 20 anos depois, retomaria o filme com múltiplas estratégias e o transforma num documentário altamente reflexivo sobre o momento da ditadura e a impossibilidade de se filmar, renovando a tradição do documentário no país.)

Com a abertura política, momento de luta pelas eleições diretas para a Presidência da República, de grande clima de transição, o cinema brasileiro e sua forma estatal de produção e distribuição se encontravam em crise. Em um “quadro em que se fala da morte do cinema e da necessária reformulação da Embrafilme” (Xavier, 2001, p. 52). Segundo Xavier (2001) nesse momento havia problemas na renovação geracional em que a produção mais visível no mercado, os destaques de 1984, correspondiam a filmes de cineastas veteranos “que realizavam agora antigos projetos ou a eles voltaram em função do novo clima social e político” (Xavier, 2001, p. 52). Dessa forma, embora novos diretores surgissem, não havia muito espaço para a ascensão imediata dos novos talentos como aconteceu nos anos de 1960.

Nessa primeira metade da década de 1980 o cinema brasileiro partiu para um debate estético que evidenciava sintonia com um cinema contemporâneo, pensado num contexto pós-moderno, mas que ainda trazia uma articulação particular da “questão nacional”, “traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com tradições literárias e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito” (Xavier, 2001, p. 38). O que aconteceu é que a “constelação moderna” não constituía mais uma referência exclusiva.

Diante desse cenário, as propostas milionárias para esse impasse, que ainda pensava o cinema de autor, ao mesmo tempo que visava o mercado, não são bem-sucedidas, denotam um momento de criação que permanece

aquém das preocupações temáticas dos cineastas. Esse é o caso, segundo Ismail Xavier (2001), de *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues. Filme que, apesar de carregar diversas características do que já se relacionava a uma estética pós-moderna – nas suas cores plásticas, da trilha sonora pop, da narrativa clássica na construção do simulacro, – traz a tentativa de recriar a cultura brasileira através de uma ressignificação da própria concepção do Cinema Novo.

Como percebido anteriormente, o enquadramento cinemanovista não era a única forma de se produzir no país – outras tantas produções que não seguiram essa perspectiva continuaram a existir e a desenvolver suas particularidades estéticas, como o cinema produzido na famosa área da Boca do Lixo em São Paulo. No entanto, o “fantasma” do Cinema Novo se articulou como um discurso tão poderoso, que relegou a esses filmes um segundo lugar na própria história do cinema nacional.

Ocorre, desta forma, um transformação paulatina durante os anos 1980, evidenciando, sobretudo a partir de meados da década, um cinema que afirmou propostas alheias aos parâmetros do cinema moderno – “principalmente no que diz respeito à preocupação com um ‘estilo nacional’ ou os diagnósticos gerais do país, voltando-se mais para um corpo a corpo com os dados dominantes na produção internacional que lhe era contemporânea” (Xavier, 2001, p. 40). Um movimento que fez as produções se afastarem dos temas e estilo *cinemanovistas*, encerrando a “estética da fome” e afirmando as técnica e mentalidade profissional, sem, claro, descartar as experiências do modo de produção inerentes à realidade brasileira.

A estética pós-moderna atinge fortemente o cinema brasileiro, “principalmente quando contraposta ao modo com que o cinema brasileiro se debruçou em décadas anteriores sobre a representação da história e a práxis política, tentando alçar a representação global da sociedade nacional pelo viés dramático” (Ramos, 2016, p. 455). Como afirma Fernão Ramos, entre os anos de 1985 e 1988 o contexto pós-moderno no país é evidente na construção plástica de fotogramas com características marcadas por tons artificiais, contrastantes e fantasiosos: “Cores fortes, em geral em ambientes noturnos, aparecem sem motivação diegética no enquadramento, iluminando livremente o cenário. A utilização da marcação musical e da trilha sonora da narrativa clássica, pontuando a ação, é procedimento recorrente” (Ramos, 2016, p. 462).

Obras que acabam por reincorporar um estilo que ressignifica os gêneros (*western*, horror, musical, ficção científica etc.) com que o cinema moderno rompeu, lidando com “a mercadoria filme como produção de série, com traços

estéticos cristalizados, sobre os quais o espírito pós-moderno se debruça com avidez” (Ramos, 2016, p. 465). Uma arte abertamente vinculada ao mercado, girando em torno do simulacro⁵.

Experientes diretores que passaram pelo Cinema Novo, mas antenados com o seu tempo, partem para esses desvios pós-modernos. Como é o caso de Carlos Diegues “com a inspiração visual de *Um trem para as estrelas* (1987) e decididamente em *Dias melhores virão* (1988-1989)” (Ramos, 2016, p. 456). *Um trem para as estrelas*, filme do diretor seguido a *Quilombo*, é um suspense que “mergulha fundo no visual pós-moderno, com o inevitável saxofone tocado de madrugada, cenários com néon, fotografia fantasia e trama policial transcorrendo dentro da noite urbana” (Ramos, 2016, p. 480). Abandonando, assim, o enfrentamento da simulação cinematográfica, fazendo um profundo “mergulho no jogo de espelhos no qual a retificação da mercadoria é estampada em espetáculo” (Ramos, 2016, p. 456).

No entanto, o autor ressalta que o pós-modernismo no cinema brasileiro é um deslocamento momentâneo, mais relacionado com o fascínio do que com a crítica. Desta forma, a maior parte das obras que assumem essa nomenclatura não devem ser relacionadas ao conceito pós-estruturalista concebido em autores como François Lyotard. Perspectiva em que há uma espécie de crítica ao império da razão na busca de “espaços na arte para distender a dimensão expressiva do sensível através da modernidade figural das vanguardas, dando assim retaguarda à oposição à experiência racional, discursiva, do iluminismo moderno” (Ramos, 2016, p. 398).

Esse deslocamento gera uma gama de filmes curtas-metragens e longas-metragens de diretores oriundos das primeiras universidades de cinema do Brasil, principalmente as paulistas. Filmes já inseridos no pós-moderno, em que o uso da intertextualidade, da citação, da paródia, da fragmentação busca romper com a tradição moderna e tenta se desvincular dessa trajetória do cinema brasileiro moderno. Exemplos são os filmes chamados de “Trilogia pós-moderna”: *Cidade oculta* (1986), de Chico Botelho, *Anjos da Noite* (1986), de Wilson Barros, e *A Dama do Cine Shangai* (1987), de Guilherme de Almeida Prado. Obras realizadas praticamente em simultaneidade, que apresentam enorme conexão entre si. Nessas obras, a referência no modo intertextual ao Cinema Novo não existe mais. Como se nesse momento uma forte estética pós-moderna negasse completamente o arquétipo do cinema moderno brasileiro, em um debate que se origina no final da década de 1980 em torno de basicamente dois eixos estruturais: o esgotamento do modo estatal de produção e distribuição, devido às crises da Embrafilme, e seu posterior fim; e a emergência de neoliberalismo circunscrito em movimentos democráticos com o fim da ditadura militar.

5 Conforme desenvolvido por Jean Baudrillard em *Simulacros e simulações* (1991) e outras obras. O filósofo francês inicia essa obra com uma citação ao livro de Eclesiastes da Bíblia, em que afirma que o simulacro é a verdade que oculta que não existe (Baudrillard, 1991).

A RETOMADA: NOVOS DISCURSOS PARA O MESMO CINEMA

O deslocamento discursivo que possibilitou o desenvolvimento de um cinema pós-moderno brasileiro, como evidenciado nas linhas anteriores, é breve, e parece perder o seu fôlego no período que se denomina de Retomada. Os anos de 1992 e 1993 são marcadamente importantes nesse contexto, pois são considerados como o momento de grande crise do cinema brasileiro, reduzindo suas produções quase a zero. “Apesar da intensidade com que domina a produção nacional na segunda metade da década de 1980, a plástica e a ideologia pós-moderna abandona rapidamente nossas telas, com poucas manifestações no cenário da Retomada.” (Ramos, 2016, p. 421).

No entanto, esse pequeno intervalo é suficiente para elaborar um discurso positivo do desmonte do modelo estatal, vinculado a um Brasil autoritário e indesejado ao período de redemocratização. Momento em que uma ideologia de cunho liberal encontra ecos.

Interessante perceber que o período entre 1974 e 1984, para o autor Daniel de Mendonça (2007), foi o momento da constituição do que ele vai denominar de “imaginário popular oposicionista”. Uma “série de demonstrações de insatisfação política oriundas da população em relação ao governo autoritário, dispersas durante todo período de transição do autoritarismo para a democracia” (Mendonça, 2007, p. 254). Imaginário que foi fundamental para a produção de discursos que desaguaram na campanha cívica das Diretas já.

A campanha das “diretas já” teve o incontestável mérito de reunir em praça pública, sob o eco de apenas um grito, centenas de milhares de manifestantes que, quando gritavam “diretas já”, bradavam também em prol de suas demandas identitárias: “direitos civis das mulheres já”, “direitos dos trabalhadores já”, “liberdade irrestrita de expressão e associação já”, “legalização dos partidos comunistas já”, “mais verbas para a educação já”, “reforma agrária já”, enfim, milhares de demandas e grupos sociais que, sob um grito possível de ser bradado, o grito das diretas, queriam, na verdade, muito mais do que isso. “Diretas já” tornou-se a “senha” para reivindicar algo muito mais profundo: significava lutar por democracia e romper, de uma vez por todas, com um regime, que apesar de dez anos de abertura política, insistia ainda em manter o povo à margem dos rumos do processo político brasileiro. (Mendonça, 2007, p. 255)

Um período em que a figuração de um novo Brasil democrático se torna hegemônica na “confluência de múltiplos significados em um discurso, a ponto de tal discurso perder seu sentido específico justamente pelo excesso de significações incorporadas” (Mendonça, 2007, p.255), em que o imaginário das “diretas já” assimila essa ideia de mudança

e de negação do que fazia parte de um outro imaginário, o autoritário, que passava a ser o antigo, o indesejado. E os cinemanovistas, apesar de não estarem mais sob um rótulo definido de Cinema Novo, ainda carregavam paradoxalmente a representação de um movimento que acabou por se ligar, como forma de sobrevivência, ao próprio estado autoritário. Sendo desta forma também visto como indesejado.

Com o cinema nacional renascendo na década de 1990 por outras lógicas de financiamento que não pela centralidade que foi a Embrafilme, mas ainda ligado ao Estado por meio de novas demandas neoliberais como as leis de incentivo fiscais, diversos aspectos deixados de lado pelas tendências estéticas pós-modernas retornam para as narrativas cinematográficas, como as preocupações cinemanovistas de interpretar o povo brasileiro através de um nacional popular adaptado ao momento histórico.

O diretor Cacá Diegues, que acompanha através de suas obras todo esse movimento de rupturas e continuidades, filmou *Tieta do Agreste* em 1996, inspirado no livro homônimo de Jorge Amado. O diretor se debruça sobre os tipos populares de um Brasil regionalista sem que os personagens estejam a serviço de uma visão política e sociológica como os seus primeiros filmes.

O exemplo de Walter Salles é também marcante, pois o diretor inicia sua produção inserido nas demandas cinematográficas que se desvincilhavam da monumentalidade que foi o Cinema Novo em décadas anteriores. Ele filmou em 1991 o filme *A grande Arte*, obra inspirada no livro homônimo de Rubens Paiva, uma complexa trama policial falada em inglês e que deve sua estética à plástica pós-moderna. Ainda em 1995, no processo de retomada, o diretor filmou *Terra estrangeira*, outra obra que parece ainda estar inserida neste contexto. No entanto, ele dilui sua herança pós-moderna a partir de *Central do Brasil*, (1998), enveredando para uma temática com horizontes de claras influências do Cinema Novo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse momento da passagem de um cinema moderno brasileiro, com forte influência cinemanovista, para uma estética urbana, rodeada de clichês, de fragmentações, de hibridismos e hipertextualidades. (Como a releitura de códigos já utilizados em vários momentos da história do cinema.) Não pode ser compreendido apenas de forma linear,

surgido somente como o desdobramento do anterior, apesar de também o ser. No caso do momento que emerge o cinema pós-moderno nacional, diversos significados se hegemonizam em sentidos esvaziados pela emergência de uma mudança política, do abandono aparente de um Estado autoritário para uma democracia liberal.

Desta forma, essa breve trajetória permite perceber que o discurso que hegemoniza um conceito de cinema pós-moderno no Brasil era reflexo político de um período que desenhou um país democrático através de tintas neo-liberais. Um cinema que não se identificava mais com o Cinema Novo, mas um discurso cinematográfico que não se sustenta e se desfaz no cinema de retomada.

REFERÊNCIAS

- AMANCIO, Tunico. "Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme." *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007. p. 173-184. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf. Acesso em: 19 de janeiro de 2019.
- BARBEDO, Mariana. A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do Cinema Novo (1962-1969). Tese de Doutorado em História, PUC-SP, 2016. p. 181. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19022>. Acesso em: 25 de junho de 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Portugal: Relógio D'água, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BUENO, Zuleica de Paula. *Bye, Bye Brasil: trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960 – 1979)*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Unicamp, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: Imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Brasiliense 1985
- _____, DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 54, 1997.
- _____, Gilles. *Cinema: Imagem-tempo* São Paulo: Brasiliense, 2005.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial? Companhia das letras* São Paulo. 2016.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2010.

- _____, Hans Ulrich. "Depois de 'Depois de aprender com a história', o que fazer com o passado agora?" In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena Miranda; ARAUJO, Valdeci Lopes de (orgs.). *Aprender com a história? O passado e o futuro de uma questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. p. 25-42.
- HARTOG, François. "Tempo, História e a escrita da História: a ordem do tempo." *Revista de História*, São Paulo, n. 148, 2003, p. 9-34, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18952>. Acesso em: 16 de setembro 2015.
- MENDONÇA, Daniel de. "A teoria da hegemonia de Ernesto Laclau e a análise política brasileira". *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 43, n. 3, set-dez, 2007.
- MIGLIORIN, C. BARROSO, E. "Pedagogias do cinema: montagem." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 43, n. 46, 2016, p. 15-28. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.115323>. Acesso em: 08 de julho de 2023.
- MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna. Razão histórica e política hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. "Cinema pós-moderno." In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa. "A Grande Crise: pós-moderno, fim da Embrafilme e da Pornochanchada". In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2016. vol. 2. (E-book)
- SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001

REFERENCIAS FÍLMICAS

- A DAMA do Cine Shangai. Direção de Guilherme Almeida Prado. São Paulo: Star, Raiz Producciones Cinematográficas, 1987, 35mm (115 min.).
- A GRANDE Arte. Direção de Walter Salles, Brasil: Miramax, J & M Entertainment, Alpha Films, 1991, 35mm (104 min.).
- ANJOS da Noite. Direção de Wilson Barros, São Paulo: Superfilmes; Bras Filmes Ltda. 1986, 35mm (98 min.).
- CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. São Paulo. Rio de Janeiro: CPC – Centro Popular de Cultura da UNE; MPC – Movimento de Cultura Popular de Pernambuco. Mapa, 1984, 35mm.(119 min.).

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. Brasil: 1998, 35mm.

CIDADE oculta. Direção de Chico Botelho, 1986, São Paulo: Orion Cinema e Vídeo Ltda. 35mm. (80 min.).

COMO era gostoso o meu francês, Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Condor Filmes; Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda., 1971, 35mm. (79 min.).

DEUS e o diabo na Terra do Sol, Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes., 1963, 35mm (118 min.).

DONA Flor e seus dois maridos. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda., 1976, 35mm (118 min.).

GANGA Zumba. Direção de Carlos Diegues. São Paulo: Copacabana Filmes, 1963, 35mm (120 min.).

MACUNAIMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilmis; Filmes do Sêrro Ltda., 1969, 35mm (108 min.).

MEMÓRIAS do cárcere. Nelson Pereira dos Santos. Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda.; Regina Filmes, 1984, 35mm (173 min.).

O ACOSSADO, Jean Luc Godard, França, 1960, 35mm.

OS DEUSES e os mortos. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros. Draga Filmes Produções cinematográficas, 1879, 35mm (100 min.).

OS FUZIS. Direção de Ruy Guerra, Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963, 35mm (80 min.).

OS INCONFIDENTES. Direção de Joaquim Pedro de Andrade, Rio de Janeiro: Filmes do Sêrro, 1972, 35mm (82 min.).

PINDORAMA. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Companhia cinematográfica Vera Cruz. Kamera Filmes Ltda., 1971, 35mm (95 min.).

QUILOMBO. Direção de Carlos Diegues, 1984. Rio de Janeiro: CDK Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme; Gaumont, 1984, 35mm (127 min.).

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha, Rio de Janeiro: Mapa Produções cinematográficas Ltda., 1967, 35mm, (107 min.).

TERRA estrangeira. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes; Animatógrafo, 1995, 35mm (102 min.).

TIETA do Agreste. Direção de Carlo Diegues. Rio de Janeiro: Sky Light Cinema; Serene 1998, 35mm (140 min.).

UM trem para as estrelas. Direção de Carlos Diegues, Rio de Janeiro: CKD Produções Cinematográficas Ltda.; Chysalide Films, 1987, 35mm (102 min.).

VIDAS secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Hebert Richers S.A., 1963, 35mm. (103 min.).

XICA da Silva. Direção de Carlos Diegues. Rio de Janeiro: J.B. Produções Cinematográficas Ltda. Difilmis Ltda, 1967, 35mm (114 min.).

DANÇAR PARA A DEMOCRACIA

VANESSA CARDOSO CEZÁRIO¹

RESUMO Neste trabalho, temos por objetivo apresentar uma abordagem de caráter qualitativo do filme O Presidente, de Mohsen Makhmalbaf. Por meio de percurso bibliográfico composto por fontes teóricas, entrevistas com o diretor e comentários especializados, indicaremos o potencial reflexivo da obra a partir de uma articulação entre as suas questões políticas e a menção à dança.

PALAVRAS-CHAVE Cinema iraniano, política, dança, Mohsen Makhmalbaf, democracia.

ABSTRACT In this work, we aim to present a qualitative approach to the film The President, by Mohsen Makhmalbaf. Through a bibliographic path composed of theoretical sources, interviews with the director and specialized comments, we will indicate the reflective potential of the work from an articulation between its political issues and the mention of dance.

KEYWORDS Iranian cinema, politics, dance, Mohsen Makhmalbaf, democracy.

¹ Doutora em Educação e Psicanálise pela FEUSP, pesquisadora e membro do Laboratório de Estudos e Pesquisas Psicanalíticas e Educacionais sobre a Infância IP/FEUSP.

INTRODUÇÃO

“Acredito que nosso sistema estará estagnado até resolvermos nosso problema com a modernidade e democracia. Gabbeh é estéril porque ela não é hábil para se movimentar pela modernidade. Ela é capaz de fugir de seu pai [o passado], mas isto não é o suficiente” (Rava, 1998 *apud* Meleiro, 2006, p. 97).

“Assim, a dança segue proibida, mas é permitido praticar movimentos ritmados em casa ou assisti-los em meio a uma plateia seletiva imóvel [...]” (Yunis, 2020, p. 141).

Quando Mohsen Makhmalbaf produziu *O Presidente* (2014), já estava num momento mais amadurecido de sua carreira. Meleiro (2006) pondera que se num primeiro tempo, pôde ser observado certo fundamentalismo islâmico em seu trabalho², nesse outro, percebe-se a “[...] falência da aproximação política e da religião e o seu desencantamento com o islã” (Meleiro, 2006, p. 88).

Desde 1997, o diretor já era considerado como que um herói nacional em seu país, Irã, pois conseguia tratar, abertamente, de assuntos sobre os quais as demais pessoas não conseguiam por conta da repressão do regime. Posteriormente alcançou notoriedade internacional e hoje é um dos principais representantes do Novo Cinema Iraniano.

Na sinopse do trabalho que vamos discutir, consta que após um golpe de Estado, um ditador foge com o seu neto de cinco anos pelo país que governou. Disfarçado de pastor e de músico, ele circula e conhece de perto o povo que manteve sob o seu jugo por anos a fio. A história se passa numa aldeia fictícia no Cáucaso. No entanto, Mohsen Makhmalbaf, o diretor, afirmou em mais de uma entrevista (Makhmalbaf, 2016, 2011) que o trabalho foi inspirado na Primavera Árabe e também em sua própria história. Pois, quando tinha apenas 17 anos, foi detido após o ataque a um policial durante os protestos contra o xá Reza Pahlavi.

Meleiro (2006) explica que Mohsen Makhmalbaf, assim como outros “[...] líderes estudantis e cineastas que contribuíram ativamente para que a revolução acontecesse [...]” (p. 84), logo passou a sofrer perseguição. Makhmalbaf, por exemplo, tornou-se “[...] alvo dos censores por ter se afastado de temas religiosos e revolucionários para questionar a relação do Homem com Deus e explorar temas políticos” (Meleiro, 2006, p. 84). E, embora tenha se tornado escritor e cineasta, a autora informa que o diretor também produziu programas de rádio e peças de teatro traduzidas para o inglês, italiano, francês, curdo, turco e urdu.

2 Conforme Meleiro (2006), fundamentalismo, nesse sentido, está mais ligado às atitudes tradicionais do que às crenças. Em primeiro lugar, ela aponta um fundamentalismo religioso em sua obra e, em seguida, um fundamentalismo político. “O fundamentalismo islâmico nas obras do primeiro período de Makhmalbaf não constitui uma hipótese, é uma evidência. [...] As obras exaltam o Bem islâmico, pressupondo a aceitação teórica de seu oposto, e implicam a adesão a uma classificação de valores determinada. Em *Feeling from Evil to Good*, o dom poético e o dom profético identificam-se. Makhmalbaf nesse filme é poeta e profeta, é aquele através de quem passa a palavra divina, a voz islâmica” (p. 86).

Todavia, Farias (2017, n. p.) esclarece que, desde 2009, o nome de Mohsen Makhmalbaf não pode ser citado pela imprensa iraniana. Os seus livros (em torno de trinta até então) e os filmes produzidos pelos membros de sua família³ (cerca de quarenta) também estão proibidos. Em 2013, os prêmios internacionais (cerca de 120) concedidos a ele e à sua família foram igualmente retirados do museu de cinema do país. Mais um motivo para a divulgação e discussão de seu trabalho por este meio que empregamos.

Junto à censura, a família Makhmalbaf também sofre graves episódios de perseguição. O diretor recorda, por exemplo, que o governo iraniano mandou estourar uma granada em sua casa. Na ocasião, durante as filmagens de *Sexo e Filosofia* (2005), vinte pessoas ficaram feridas. Houve ainda uma morte e uma câmera pesada foi projetada na direção de outro grupo de pessoas. Passado esse episódio no Afeganistão, quando ele já residia na França, foi notificado pelo serviço secreto de segurança do país que havia um plano de execução contra ele. Foi necessário, então, deslocar-se novamente, pois não seria mais possível protegê-lo (Makhmalbaf, 2011).

Embora a sua filmografia seja extensa, neste trabalho, temos por objetivo apresentar uma abordagem de caráter qualitativo (Gonsalves, 2008) do filme *O Presidente* (2014). Para explorar o seu potencial reflexivo, partiremos de questões políticas para, posteriormente, articulá-las à dança no Irã. Para tanto, faremos recurso a fontes bibliográficas (Arendt, 1972; La Boétie, [1577] 2009; Ribeiro, 1997; Stoppino, 1998; Yunis, 2020; Said, 2003), entrevistas realizadas com o próprio diretor (Makhmalbaf, 2016, 2011) e comentários especializados (Traumann, 2022; Farias, 2017).

O texto será apresentado em três tópicos: “Uma parábola entre o passado e o futuro”, em que iniciamos a apresentação do filme, indicamos os aspectos referentes à sua produção, a característica de parábola e a nossa interpretação a respeito dos personagens principais; no segundo tópico, “A caça ao ditador”, debatemos as questões envolvidas na fuga do Presidente, assim como as noções de ditadura e de democracia; e, por fim, no terceiro tópico, “A dança”, mostramos a articulação entre essa forma de expressão artística e o regime do Irã.

UMA PARÁBOLA ENTRE O PASSADO E O FUTURO

O longa de Mohsen Makhmalbaf é uma coprodução entre Geórgia, França, Reino Unido e Alemanha. No entanto, todo o elenco e a língua apresentados no filme são somente da Geórgia. Devido à perseguição que sofre do gover-

3 A esposa do diretor, Marzieh Meshkini, e os filhos do casal, Hana Makhmalbaf, Maysam Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf, também se dedicam à sétima arte. Nessa produção, em especial, Hanna trabalhou no roteiro e na edição com a sua mãe e Maysam no som.

no iraniano, Mohsen Makhmalbaf precisa se deslocar constantemente⁴. Além da tensão causada pelas ameaças, ele lamenta não poder dirigir em sua língua e precisar de intérpretes para se comunicar com o elenco e com a produção.

Junto a essa peculiaridade, o filme também apresenta a característica de parábola. Conforme Farias (2017) indica, este é um traço presente em várias produções realizadas em países de antigo regime comunista.⁵ Isto é, a fuga ao realismo e o tom de sátira que não se priva de caricaturas.⁶ Em suas palavras, é

[...] como se os realizadores quisessem se vingar dos longos anos do comunismo, em que só se podiam fazer filmes dentro do mais rigoroso realismo socialista – a exaltação da pátria, do valor das Forças Armadas a serviço do governo popular, as odes aos camponeses, aos operários –, e partissem para o oposto, o inverso, a mais tresloucada viagem pelo surreal (n. p.).

E, justamente, a história que vamos acompanhar se passa num país desconhecido. Após essa primeira informação, apresentada ao espectador por meio de legenda, ouvimos a voz de um locutor de rádio. Ao som de uma valsa, ele indica que a transmissão está sendo realizada da Rádio Nacional, Cidade da Luz. A noite, como o locutor bem descreve, está estrelada e tranquila.

Nós, espectadores, estamos sendo conduzidos por uma avenida bonita e enfeitada com luzes de Natal, a qual, podemos apreciar a partir do interior de um carro. “Deus supervisiona a nossa felicidade lá de cima, assim como o nosso Presidente aqui na terra”, diz o locutor. Então, passamos às últimas notícias: após a autorização do Presidente, o tribunal sentencia à morte sete terroristas que haviam colocado o país em perigo. Em seguida, o conhecemos.

Ele está em seu palácio, despachando na presença de um funcionário e de seu neto, um menino de cinco anos. A vista de sua sala é ampla, como se daquele local ele pudesse ver tudo (mas somente) o que lhe interessa. O menino se dirige ao avô como Vossa Majestade. Solicita-lhe sorvete, imediatamente, mas tem o seu pedido negado. O Presidente explica ao menino que ele precisa se recuperar, “[...] crescer forte e ser esperto, assim poderá assumir meu lugar e governar o país”.

Enquanto assina as ordens de execução, o seu funcionário menciona que um dos condenados à morte tem apenas 16 anos e que “isso não vai cair bem com os Direitos Humanos”. Todavia, o Presidente argumenta que, se esse rapaz não for punido, outros jovens poderão se tornar revolucionários.

4 Na condição de exilado, o diretor também já trabalhou no Afeganistão, na Coreia do Sul, no Paquistão, na Turquia, na Índia, no Tajiquistão e em Israel (Meleiro, 2006, Farias, 2017).

5 Além da Geórgia, ele cita a Romênia e, em especial, a Rússia (Farias, 2017).

6 Farias (2017) aponta como exemplo de caricatura a roupa do presidente cheia de condecorações e o seu neto vestido como ele, um pequeno ditador. De nossa parte, interpretamos como caricatural a subserviência do segurança que acompanha a família do presidente na limusine e, ainda, ele próprio pedindo dinheiro e roubando roupas daqueles que são paupérrimos e vivem à margem da sociedade como a prostituta.

De sua poltrona, ele mostra ao seu neto como a cidade é iluminada. Ele afirma a sua importância e exemplifica seu poder mandando apagar e acender as luzes. O menino fica encantado e, com o incentivo do avô, faz o mesmo. É assim até que as luzes não se acendem mais. Ao invés disso, ressoam tiros e explosões no escuro.

Na manhã seguinte, a família presidencial deixa o palácio. A esposa e as duas filhas do Presidente passam por entre os empregados que lhes colocam os casacos nas costas e os sapatos nos pés. Eles pretendem deixar o país e, enquanto são escoltados ao aeroporto, uma multidão frenética comemora a sua passagem com bexigas coloridas.

As duas irmãs, dentro da limusine, acenam e trocam ofensas. Uma menciona que, pelo menos, contribui com os direitos das mulheres. A outra afirma que trabalha em prol dos direitos das crianças. Na rádio, é noticiado que o país é bem-sucedido e que o Presidente tem grande experiência em sua condução. Caricaturas?

O Presidente e seu neto não partem com a família. Ele não acredita que a situação seja grave o suficiente para isso. Já o menino não quer deixar a sua amiga e os seus brinquedos. No entanto, na volta ao palácio, eles se deparam com um cenário de guerra. A população, em conflito com o exército, atea fogo às bandeiras com a imagem daquele que, agora, consideram um ditador e os manifestantes clamam por sua morte.

Mais uma vez, é por intermédio da rádio que o Presidente tem a notícia de que a ditadura caiu. É como se, desde então, fosse estabelecido um período intermediário entre o declínio de um regime e o vislumbre de outro. Dois extremos representados, em nossa interpretação, pelas personagens principais, o velho a ser deposto e o novo ainda muito infantilizado para ser levado a sério (Ribeiro, 1997).

Parece-nos que a população, assim como o espectador, tem a tarefa de pensar e movimentar-se nesta lacuna, neste “[...] intervalo de tempo totalmente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda”⁷ (Arendt, 1972, p. 35-36). O que, inferimos, ponto-chave do filme.

Em nossa leitura, ao tratar dessa problemática tal como apresentado no filme, o diretor faz um diálogo direto com o Discurso da Servidão Voluntária (La Boétie, 2009). Em primeiro lugar, porque há personagens caricaturais que se aliam ao ditador, sendo eles próprios oprimidos. Mohsen Makhmalbaf mostrará que há uma cadeia progressiva de pequenos ditadores, para os quais o “[...] desejo de servir e proteger o tirano encobre o desejo de participar da tirania [...]” (Rinaldi, 2001, p. 18).

7 Parece-nos interessante completar a citação: “Na história, esses intervalos mais que uma vez mostraram poder conter o momento da verdade” (Arendt, 1972, p. 36).

Em segundo lugar, entendemos que há uma ligação direta com a obra de La Boétie (2009) porque o próprio diretor apresenta indícios dessa articulação em suas entrevistas. Ao recordar de sua passagem pela cadeia, por exemplo, Makhmalbaf (2011) menciona que os presos políticos, quando detidos, “[...] se davam bem. Fora da prisão, eles começaram a matar uns aos outros: opositores matavam gente do governo, gente do governo torturava e matava opositores” (n. p.).

Ele argumenta que, entre aqueles que haviam sido oprimidos pelo regime ditatorial, também havia ditadores. “Vejo este traço de comportamento como pertencente à nossa cultura [...]” (Makhmalbaf, 2011, n. p.). Conforme o diretor, Ruhollah Musavi Khomeini, foi um deles, “[...] o líder espiritual da revolução que depôs Pahlavi, acabou inaugurando a ditadura dos aiatolás” (Makhmalbaf, 2016, n. p.).

Makhmalbaf (2016) afirma que, após a deposição daqueles que eram os grandes ditadores do Norte da África e do Oriente Médio⁸, houve uma proliferação de violência e de pequenos ditadores. Eles estão “por aí”, “[...] só não dominaram o mundo porque não têm poder suficiente para isso” (Makhmalbaf, 2016, n. p.).

8 Ele cita Ben Ali, Mubarak, Kadhafi.

A CAÇA AO DITADOR

É certo que o tema da ditadura não seria de simples abordagem no cinema. E, assim como outros realizadores iranianos, Jafar Panahi, por exemplo, Mohsen Makhmalbaf emprega metáforas, camadas secundárias e diálogos implícitos para fazer menção a certas questões. Por meio dessa estratégia menos diretiva é introduzida no longa a discussão sobre temas políticos.

Em uma passagem, após uma tentativa frustrada de fuga, a limusine preta do Presidente é rodeada por um rebanho de ovelhas brancas. É como se ele próprio ficasse cercado e ameaçado por aqueles que estiveram, até então, ovelhas indefesas ao seu redor. Junto a isso, as questões de seu neto também começam: O que significa estar morto? Você vai morrer? Eu vou morrer? O menino ainda solicita que Vossa Majestade limpe o seu bumbum após evacuar, pois não sabia como fazê-lo.

A princípio, tivemos a impressão de que o recurso à personagem mirim tinha apenas a função didática de fazer menção a temas relacionados à ditadura. Pois, as perguntas eram bastante simples e, como se tratava de uma criança, os seus interlocutores, além de compreender o seu desconhecimento, deveriam também oferecer respostas elementares para que ela pudesse entender.

Posteriormente, interpretamos que os hábitos e lembranças, dos quais o menino dificilmente consegue se desvencilhar ao longo do filme, além de sua infantilidade, poderia indicar, também, a efetividade de sua educação. Uma estratégia para insinuar que, mesmo num contexto futuro e democrático, ele poderia desejar o retorno à ditadura tal qual vivenciou e aprendeu com o seu avô. Dito de outro modo, a queda do Presidente não asseguraria de todo a democracia.

Não obstante tais interpretações, tivemos conhecimento de que o recurso às personagens mirins faz parte das estratégias criativas dos diretores iranianos (Traumann, 2022; Meleiro, 2006). Traumann (2022) explica que, além de uma das principais características do cinema iraniano, esse é um modo de driblar a censura. Pois, por meio de tais personagens, os diretores veiculam críticas que eles próprios gostariam de apresentar ao regime do país. E, justamente, por se tratar de crianças, acabam sendo mais toleradas. Meleiro (2006) acrescenta que o recurso era empregado especialmente na década de 1980, assim como as metáforas para abordar a opressão social.⁹

Mais à frente, discutiremos outra faceta da personagem do neto do Presidente, mas, voltando à fuga, o plano é sair do país pelo oceano. Durante o caminho, os protagonistas têm contato com as pessoas mais carentes da região. Os primeiros, o barbeiro e seu filho, têm as suas roupas e comidas roubadas e, mesmo a partir de uma posição de suposta ingenuidade, o neto do Presidente preserva o hábito de exigir que outra pessoa prove de sua comida, antes de ele comer, para que possa se certificar de que ela não foi envenenada.

Há, ainda, outras passagens que remetem a questões sociais. Por exemplo, mais para o interior, cenas de trabalho pesado com crianças e idosos e a atuação abusiva do exército. Nesse trecho, os soldados roubam os pertences dos civis, em sua maior parte alimentos, alegando o não recebimento de seus salários. No entanto, eles roubam também as bodas de um casal de noivos.

Em outra passagem, dessa vez de viés estritamente político, crianças ensaiam um pedido de asilo em inglês: “A revolução chegou ao nosso país, por isso somos refugiados. Por favor, nos dê um visto provisório. A nossa vida está em perigo”. Desde o início do filme a revolução é citada, mas nesse trecho, parece adquirir um sentido duplo: primeiro

9 Meleiro (2006) oferece como exemplo dessa estratégia o curta-metragem *Travelers* (1991) de Bahram Beizaie, “[...] um filme de autor, sério, político, que traz como personagens duas crianças (mas certamente os protagonistas não puderam entendê-lo). Tratava de como as pessoas exploram crianças em seu próprio benefício, sendo uma metáfora ao regime do xá” (p. 43). Há ainda *Homework* (1988) de Abbas Kiarostami, que “[...] apesar de focar as dificuldades das crianças com suas lições de casa, aborda questões relacionadas à família, ao sistema militar no país e à guerra” (p. 43). Traumann (2022) também cita como exemplos de produções com crianças protagonistas: *O balão branco* (1995), de Jafar Panahj, *Onde fica a casa de meu amigo* (1987), de Abbas Kiarostami e *Tartarugas podem voar* (2004), de Bahman Ghobadi.

positivo, porque é de conhecimento geral que o Presidente era um ditador e de que o seu domínio havia terminado; depois, negativo, porque desde então não era mais possível permanecer no país.

Ademais, a situação não havia melhorado com a atuação do exército. Mesmo que não permitissem a instauração de um completo caos, os soldados eram tão ou até mais violentos do que o próprio Presidente. Na verdade, esse último comando assemelhava-se a uma ditadura revolucionária.

Stoppino (1998) explica que, nesse caso, ao invés de o poder estar concentrado na figura de um indivíduo, concentra-se num grupo. A sua instauração e ações, assim como no filme, não têm limites preestabelecidos. Ao contrário, em nome de uma suposta revolução, os seus agentes podem ser abusivos.

A noção de ditadura apresentada no filme também permite fazer algumas distinções. Nesse trabalho de Makhmalbaf (2014), percebemos o sentido moderno. Segundo Stoppino (1998), o termo original é derivado da ditadura romana. Nesse contexto, ela poderia ser ativada, “[...] conforme processos e dentro de limites constitucionalmente definidos, para fazer frente a uma situação de emergência” (Stoppino, 1998, p. 368).

Somente após certeza quanto ao recurso, o ditador era nomeado. Esse deveria ater-se ao objetivo para o qual havia sido nomeado, normalmente a condução de uma guerra ou a resolução de uma crise interna; e detinha amplos poderes: comando militar e decretos com valor de lei contra os quais não cabia apelo. Mesmo com tudo isso, ele não poderia alterar ou revogar a Constituição (Stoppino, 1998).

O tempo de vigência da ditadura também não poderia ultrapassar seis meses. Essa característica da instituição “[...] tinha uma eficaz repercussão na conduta do ditador, o qual sabia que num breve prazo de tempo voltariam a vigorar todos os limites e todos os controles constitucionais” (Stoppino, 1998, p. 368).

A ditadura foi mantida dessa forma do século V ao III a.C. na República romana. Todavia, perdeu a sua eficácia quando as guerras se tornaram mais longas e a instituição passou a ser ativada com mais frequência. No governo de Cesar, por exemplo, a ditadura já tinha assumido um sentido mais próximo ao de nosso tempo.

O ponto de ligação entre ambas, como explica Stoppino (1998), está no caráter absoluto de poder. E, como no caso moderno, a ditadura não está mais fundamentada em regras constitucionais, é instaurada ou subverte a ordem

política preexistente. Seu poder, justamente por não estar predeterminado na Constituição, também não está submetido a limites jurídicos.

A conotação de valor também diferencia a ditadura romana da ditadura moderna. Já nesse ponto, a ditadura romana e a ditadura revolucionária se aproximam. Isso porque a primeira “[...] possui uma conotação tradicionalmente positiva, como um órgão capaz de defender a ordem constituída em face de crises de emergência mais ou menos graves [...]” (Stoppino, 1998, p. 370). A segunda também apresentava esse traço ao ser compreendida como um “[...] Governo ditatorial provisório que preparava o caminho para a instauração de uma sociedade mais justa (a Sociedade dos Iguais)” (p. 370).

A ditadura moderna já não dispõe de conotação positiva. Ao contrário, é caracterizada pelos regimes não democráticos ou antidemocráticos, como no caso do filme (Makhmalbaf, 2014). Desse modo, enquanto ela se define “[...] por uma acentuada concentração do poder e pela transmissão da autoridade política de cima para baixo” (Stoppino, 1998, p. 370), lembremos a pretensão do Presidente para com o neto, a democracia liberal, almejada no longa, “[...] caracteriza-se pela divisão de fato e de direito do poder e pela transmissão da autoridade política de baixo para cima [...]” (Stoppino, 1998, p. 370).

No filme, a democracia é abordada mais diretamente quando o Presidente faz parte do trajeto de fuga na companhia de ex-prisioneiros políticos. Ao escutarem, pela rádio, a notícia de que o Presidente havia sido morto e queimado¹⁰ um dos homens comenta que é assim que funciona: primeiro a morte do ditador e, depois, a discussão sobre democracia. Ao que outro questiona: “Como vão falar de democracia se a sua ideologia está enraizada no ódio?”

Após esse trecho, o Presidente e seu neto se separam do grupo e chegam ao litoral. Já na praia, ele faz um castelo de areia para o menino e esse comenta que entende por que houve uma revolução: “Quando apagamos as luzes, as pessoas não conseguiram enxergar no escuro”, por isso a revolução. Então, ambos são capturados e encurralados por uma tuba. Sob a mira das armas do exército, é discutida a melhor maneira de executá-los. Também tem início a paráfrase com La Boétie (2009).

Uma mãe alega que o Presidente matou o seu único filho em sua frente. Por isso, também deveriam matar primeiro o seu neto, para que ele assistisse e, depois, enforcá-lo. Após a forca erguida, um dos ex-prisioneiros entra em cena e intercede. Ele argumenta que os soldados presentes eram os mesmos que o torturavam na prisão. Nas

10 Não é possível compreender exatamente se essa foi uma estratégia empregada para que o presidente se descuidasse de seu disfarce e fosse encontrado ou se outro homem foi, indevidamente, executado em seu lugar.

palavras de La Boétie (2009): “Como tem tantas mãos para vos bater, se não as empresta de vós? [...] Tem algum poder sobre vós que não seja de vós mesmos?” (p. 38).

Outro homem grita que o Presidente deveria ser queimado vivo, pois matou o seu irmão dessa maneira. Com a fogueira acesa e o Presidente pronto para ser queimado, mais uma vez o ex-prisioneiro intervém. Ele lembra que o Presidente era adorado por aquelas pessoas que, agora, estavam falando de liberdade, mas, antes, enchiam as suas casas com as fotos do tirano.

Outro homem defende que o melhor é cortar o Presidente em cem pedaços e dividir a recompensa. O ex-prisioneiro interfere mais uma vez e se contrapõe. Ele afirma que, se concretizarem a execução, o sistema continuará o mesmo, primeiro matam o presidente, depois, se destroem uns aos outros. Mais uma ligação com o texto de La Boétie (2009) ao defender que a resistência não violenta e a desobediência civil são as melhores maneiras de lutar contra o tirano.

Nas palavras de La Boétie (2009), o tirano “[...] se destrói sozinho, se o país não consentir com sua servidão. Nem é preciso tirar-lhe algo, mas só não lhe dar nada” (La Boétie, 2009, p. 36). “O que devemos fazer, então?”, questiona o homem com o machado em punho, o ex-prisioneiro responde: “Faça-o dançar. [...] Dançar pela democracia!”

Seria esse um final aberto ou apenas a omissão de uma cena de morte?

A DANÇA

Nos minutos finais do longa, enquanto um dos ex-prisioneiros toca, o neto do Presidente dança na praia. Ao seu lado, o castelo de areia, construído por seu avô, cede com a chegada de uma onda. Embora a menção à dança tivesse chamado a nossa atenção desde a primeira vez em que assistimos ao filme, poderia ter passado como um detalhe curioso, não fosse o trabalho de Yunis (2020).

A autora mostra que a dança, como forma de expressão artística na cultura do Irã, está intrinsecamente ligada à política e às mulheres. Em 1982, por exemplo, foi decretada a proibição da dança para as mulheres. Além disso, elas também não podiam mais estar presentes em plateias, participar de representações cênicas, teatro ou cinema. Foi

restringida ainda a sua circulação em ambiente público, como uma forma de reação ao processo de modernização da sociedade no século XX (Yunis, 2020).

A proibição da dança teve início com um episódio político. Yunis (2020) explica que algumas cantoras-dançarinas haviam satirizado o Profeta Maomé e a questão tomou rumos religiosos. Devido à ausência de menção à dança no Corão, a atividade foi julgada a partir da analogia com um jogo (780-855) e, depois, considerada como uma marcha provocativa e ostensiva. A dança passou a remeter ao simulacro e a ser considerada como um ato herético por meio do qual o diabo poderia insuflar a vaidade e a prepotência humana.

Todavia, a proibição era tão arbitrária e insustentável que desconsiderava que o recurso à “[...] música, dança e poesia era inevitável em ocasiões sociais importantes, inclusive religiosas, como a peregrinação à Meca, e também se fazia para fins devocionais pelos místicos [...]” (Yunis, 2020, p. 132). Desse modo, já no século XII foi possível promover a liberação da arte.

Entretanto, no século XIV, os otomanos se preocuparam em “[...] eliminar movimentos afeminados dos ritos sufis e em abolir o uso do termo dança (*raqs*) do léxico místico por definir também as tradições pagãs [...]” (Yunis, 2020, 133). Embora o Império Persa seguisse essa mesma jurisprudência, para eles a questão era mais complexa, pois as danças ainda faziam parte de seus cultos de caráter público.¹¹

Yunis (2020) explica que, se durante o período medieval a proibição das personfórmicas teve cunho étnico, religioso e moral, atualmente, a proibição da dança cênica em países como o Irã, Arábia Saudita, Turquia e Afeganistão está relacionada, sobretudo, à segregação das mulheres. Ademais, o problema oscila entre o progresso e o retrocesso da questão.

Em 1940, por exemplo, foi estabelecida uma nova política educacional e criado o Corpo Nacional de Dança no Irã. A arte foi reconhecida como atividade física para as mulheres, prática artística para as crianças nas escolas e passou a fazer parte do projeto de modernização do governo. As medidas, que tiveram boa aceitação na sociedade, fizeram surgir as primeiras academias e escolas de dança particulares, área profissional predominantemente feminina.

Contudo, na década de 1950, o universo da dança voltou enfrentar problemas. Surgiram os primeiros cabarés e algumas dançarinas passaram a se prostituir.¹² Em 1960, a situação não estava melhor. De acordo com Yunis (2020), a “[...] sociedade iraniana já se encontrava profundamente polarizada em termos sociais, político-ideoló-

11 Como, por exemplo, representado pelos famosos dervixes rodopiantes da ordem Mevlevi de Konya (Yunis, 2020).

12 “Os cabarés se estabelecem em regiões próximas aos café-concertos e teatros ou espaços de trupes musicais e regiões periféricas de Teerã que abrigavam dançarinas de origem rural, muitas delas emigradas em função da crise econômica e de família muçulmana, apresentando codinomes para ocultar a identidade familiar. [...] É evidente que a proliferação desses espaços marginais e de prostituição ocorre como resultado da intensa desigualdade socioeconômica, e a ‘vulgaridade’ das novas modalidades corresponde então aos limites daquela realidade” (Yunis, 2020, p. 137).

gicos e de gênero” (p. 138) e foi proposta, então, em 1965, a Revolução Branca. Uma política de reformas com o objetivo abrandar a tensão social em vários sentidos.¹³

Entretanto, conforme o trabalho de Yunis (2020), o termo dança permanece proibido no Irã. Inclusive, foi criado o Conselho Nacional de Censura Coreográfica para analisar a adequação dos movimentos de dança. Ao invés da liberdade de improviso e de interpretação que caracterizam a arte, os artistas de coro (*hamsurayam*), performistas (*namayashegar*) e atores da forma (*bazigar-i furn*) devem cuidar para que os movimentos rituais se restrinjam ao simbolismo permitido, para afastem-se de temas mundanos e para que não seja revelada a silhueta dos dançarinos.

Apesar de todas essas dificuldades, Yunis (2020) não é pessimista. Ela considera que a dança foi fortalecida na interação com outras linguagens artísticas, especialmente a literatura e o cinema. O que, de certo, podemos perceber no filme de Mohsen Makhmalbaf.

Embora não seja possível identificar, em detalhes, como o diretor lida com as regras relacionadas à dança, é possível identificar, por exemplo, que o neto do Presidente é a personagem que mais expõe a arte no filme. Durante a fuga com o seu avô, ele tem várias lembranças de sua vida no palácio e, em praticamente todas elas, está dançando na companhia de sua amiga, Maria.

O pai da menina é o seu preceptor. Além de lhe educar, também lhe ensina a dançar o que parece ser uma valsa. Já Maria, quase sempre vestida de bailarina, dispõe de certa liberdade no palácio. E, em uma das aulas de dança, sai até mesmo da sala em que estavam rodopiando por outros ambientes. Outro detalhe é uma mulher tocando piano. Será que pelo menos isso é permitido a elas?

Em outra cena com o menino, o Presidente toca uma música chamada Dastan no violão. A composição, que inclusive acompanha outras passagens do filme, é do multi-instrumentista, compositor e produtor indiano Tajdar Junaid. Possivelmente mais uma transgressão visto que música e dança no Irã devem estar a favor do simbolismo permitido no país (Yunis, 2020).

Em um dos momentos mais tensos do filme, a música e a dança fazem parte de uma comemoração de casamento. No entanto, o que começa com alegria, acaba em silêncio... Na última cena do longa o neto do Presidente dança enquanto um ex-prisioneiro-político canta e toca. É como se o menino estivesse comemorando uma difícil novidade...

13 Nessa, destacam-se as “[...] medidas emancipatórias em relação à mulher, tais como a abolição do xador, o direito ao voto Universal, formação Universitária, atuação profissional, eleição e ocupação de autos cargos, como a de juíza. A proposta era altamente sensível às demandas dos grupos urbanos e cosmopolitas, como as minorias religiosas, imigrantes, artistas, cientistas intelectuais [...]” (Yunis, 2020, p. 138-139).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Presidente (2014), de Mohsen Makhmalbaf, apresenta um grande potencial reflexivo. Em nossa perspectiva, a primeira questão a ser considerada é o impacto da perseguição e do exílio político nas produções do diretor. Como mencionamos anteriormente, ele e sua família trabalham no limiar do perigo: deslocam-se a cada ameaça, não podem divulgar a sua localização, anunciar os projetos futuros e, de certa forma, ainda dançam conforme a música do Irã.

A segunda questão a ser observada é a ligação direta da dança com as questões políticas no país. Na ficção, embora não seja o tema central do filme, a dança compõe com sutileza as reminiscências da personagem infantil e funciona como alívio ou anúncio de tensão. Com base no trabalho de Yunis (2020), ainda podemos inferir que ao sugerir a dança pela democracia, o ex-prisioneiro convidava o Presidente a renunciar à ditadura na qual o seu poder estava apoiado, além de comemorar um novo regime político.

Para além da ficção, a dança é empregada como forma de manifestação política. Em 2023, por exemplo, um casal que divulgou um vídeo dançando numa praça central de Teerã foi acusado de “espalhar corrupção e vício” e condenado por “conspirar com a intenção de perturbar a segurança nacional” (CNN, 2023). Do mesmo modo, cinco jovens que dançaram sem véu num vídeo publicado no Dia Internacional das Mulheres, 8 de março (G1, 2013), foram identificadas e, logo depois, divulgaram outro vídeo se retratando. Ambos os atos, fizeram parte de uma onda de protestos após a morte de Mahsa Amini.¹⁴ Mesmo com todas essas restrições, as pessoas ainda fluem a arte e utilizam de artimanhas para driblar a censura do regime.¹⁵

A terceira questão que evidencia a particularidade deste filme de Mohsen Makhmalbaf é o emprego de termos políticos. Quando as personagens do filme conversam sobre revolução, Direitos Humanos, direito das crianças e das mulheres e democracia, é perceptível que o fazem uso desse vocabulário de forma acessória e distante. E, mesmo quando o empregam com maior propriedade, é como se não partilhassem das referências que fundamentam a discussão política no ocidente.

O que, de fato, como explica Said (1990), não acontece. O país tem as suas próprias fontes de pensamento que, inclusive, construíram a sua realidade. Dessa forma, seria impositivo, por exemplo, esperar que entendessem democracia assim como normalmente se entende no ocidente. Assim como não se deve esperar uma paridade de sentidos e significados conferidos a esses termos. O nosso esforço deve ser mais no sentido de dialogar.

14 A jovem morreu em setembro de 2022 após ser detida pela polícia da moralidade sob a alegação de não usar o véu corretamente (CNN Brasil, 2023). Embora tenham sido divulgadas afirmações de que havia condições médicas preexistentes para a sua morte, há fortes indícios de que, na verdade, ela tenha sofrido violência com vários golpes na cabeça e contusões nas pernas (CNN Brasil, 2023).

15 Conforme relato de uma mulher iraniana de 30 anos identificada como Zahra, os ritmos latinos, por exemplo, são considerados contrários aos valores do regime. Quando os professores da modalidade são identificados, são presos e podem ser acusados de instigar as mulheres a não se cobrirem corretamente e também da intenção de mudar o estilo de vida. Dessa forma, algumas práticas são suspensas, outras mudam de nome, “[...] a zumba pode ser encontrada sob a definição de ‘esporte com música’ (Exame, n.p.) ou ainda de aeróbica rítmica. “O argumento das autoridades é de que a zumba inclui ‘movimentos rítmicos e de dança, e estes são ilegais sob qualquer forma e nome’ (Exame, n.p.). Todavia, as pessoas resistem!

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CNN BRASIL. *Casal iraniano é condenado à prisão por dançar nas ruas*. CNN Internacional, 02 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://x.gd/2aCXz>. Acesso em: 17 de julho de 2023.
- CNN BRASIL. *Médico legista iraniano diz que Mahsa Amini não morreu com golpes no corpo*. CNN Internacional, 07 de outubro de 2022. Disponível em: <https://x.gd/uNLMQ>. Acesso em: 17 de julho de 2023.
- EXAME. *No Irã, mulheres recorrem a truques para dançar ritmos latinos*. 27 de agosto de 2017. Disponível em: <https://x.gd/moRN2>. Acesso em: 17 de julho de 2023.
- FARIAS, André. *O Presidente / The President*, 2017. Disponível em: <https://x.gd/c4XbM>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023.
- G1. *Após viralizarem dançando sem véu, jovens iranianas foram detidas e obrigadas a se desculpar*. RFI, 15 de março de 2023. Disponível em: <https://x.gd/EbeC6>. Acesso em: 17 de julho de 2023.
- GONSALVES, E. P. *Conversas sobre iniciação à pesquisa científica*. 4. ed. Campinas: Editora Alínea, 2008.
- LA BOÉTIE, Étienne. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Martin Claret, 2009. (Original 1577).
- MAKHMALBAF, Mohsen. Em “O presidente”, Mohsen Makhmalbaf se alimenta da sua própria história. [Entrevista cedida a] Carlos Helí de Almeida. *O Globo*, 2016. Disponível em: <https://x.gd/0bcr4>. Acesso em: 11 de maio de 2023.
- _____, Mohsen. Mohsen Makhmalbaf, diretor de *O Ciclista*. [Entrevista cedida a] Ivonete Pinto. Associação Brasileira de Críticos de Cinema, Abraccine, 2011. Disponível em: <https://x.gd/3gpRx>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023.
- MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- RIBEIRO, Renato Janine. O poder de infantilizar. In. *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez; Curitiba: Editora UFPR, 1997.
- RINALDI, Doris. A subjetividade hoje: Os paradoxos da servidão voluntária [Subjectivity today: The paradox of voluntary servitude]. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. 4, n. 1, 2001, p. 9-22. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982001000100001>. Acesso em: 20 março. 2023.
- SAID, Edward Wadie. *Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- STOPPINO, Mario. Ditadura. In. BOBBIO, Norberto (org.). *Dicionário de política*. Brasília: Editora UnB, 1998, p. 368-378.
- THE PRESIDENT. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Produção: Mike Downey, Vladimer Katcharava, Maysam Makhmalbaf, Sam Taylor. Local: Geórgia, França, Reino Unido, Alemanha: Califórnia Filmes, 2014. 1 DVD (118 min.).
- TRAUMANN, Andrew Patrick. SEMOM – “Produções cinematográficas para a cultura: o cinema iraniano e séries turcas”. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (113 min.). Disponível em: <https://x.gd/5vVuQ>. Acesso em: 10 de julho de 2023.
- YUNIS, Leandra. “Véu, nudez e o feminino na dança iraniana”. *Malala*, [S. l.], v. 8, n. 11, 2020, p. 131-142. DOI: 10.11606/issn.2446-5240.malala.2020.161597. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/malala/article/view/161597>. Acesso em: 6 março. 2023.

NO FINAL DOS DIAS, OU SEJA, TODOS OS DIAS:

O DIÁRIO ÍNTIMO COMO SUBJETIVAÇÃO NO FILME *ARÁBIA*¹

PEDRO RENA²

CÉSAR GUIMARÃES³

EDUARDO DE JESUS⁴

RESUMO Neste ensaio fazemos uma análise do processo de subjetivação política do personagem Cristiano no filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, tendo em vista a sua escrita de um diário íntimo. Fazemos comparações com o cinema de Leon Hirszman, em filmes como *São Bernardo* e *Abc da Greve*, para observar a linhagem estético e política na qual *Arábia* se insere.

PALAVRAS-CHAVE *Arábia*; diário; cinema brasileiro.

ABSTRACT In this essay we analyze the process of political subjectivation of the character Cristiano in the film *Arabia* (2017), by Affonso Uchôa and João Dumans, in view of his writing of an intimate diary. We make comparisons with the cinema of Leon Hirszman, in films such as *São Bernardo* and *Abc da Greve*, to observe the aesthetic and political lineage in which *Arabia* is inserted.

KEYWORDS *Arábia*; daily; Brazilian cinema.

1 Este texto foi escrito a partir da dissertação de Pedro Rena, orientada por César Guimarães, que contou com a participação de Eduardo de Jesus na banca. A pesquisa de mestrado foi financiada pela FAPEMIG. Agradecemos também às contribuições de Roberto Said e Cláudia Mesquita que igualmente fizeram comentários relevantes a este trabalho também na banca de defesa.

2 Doutorando em Teoria da literatura e Literatura comparada pela UFMG.

3 Professor do PPGCOM do departamento de Comunicação Social da UFMG.

4 Professor do PPGCOM do departamento de Comunicação Social da UFMG.

Em *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017) temos acesso à vida ordinária do personagem Cristiano através da leitura de seu diário, no qual ele narra suas memórias e histórias de vida, assim como os acontecimentos do seu dia a dia. Com sua escrita, Cristiano recria sua vida com os recursos da linguagem. Convocado a escrever sua própria vida pelo grupo de teatro da fábrica, a escrita, que era algo distante da realidade do personagem – ele diz que há muito tempo não pegava em uma caneta –, torna-se um hábito e, de certa maneira, uma força vital para este homem comum em sua vida marcada por diversos trabalhos precários e por momentos de alegria e amor. Nas conversas e cantorias com seus companheiros, assim como na sua relação com Ana – supervisora de Cristiano na fábrica de tecidos, por quem ele se apaixona e nos diz que é o assunto principal sobre o qual gostaria de escrever em seu diário –, Cristiano experimenta momentos de liberdade, intensidade e afeto, nos quais a ação da máquina do trabalho é interrompida. Antes, porém, de nos contar sobre este encontro, que depois se transforma em um desencontro, Cristiano precisa nos contar sua dura trajetória até aquele momento, atravessada por uma temporada na prisão, pelas andanças na estrada, pelos conflitos nos trabalhos por onde ficou por curtos períodos.⁵

5 Ver a leitura que João Campos (2017) dedicou ao filme no momento de seu lançamento. Disponível em: <https://x.gd/8p9yp>. Acesso em: 06 de setembro de 2022. Neste ensaio, no entanto, não abordamos a figura de Cristiano como um “narrador” tipicamente benjaminiano, mas como um personagem que escreve suas histórias em um diário íntimo.



Mariana Souto (2019) repara que, nas primeiras décadas do século XXI, a figura do operário, central nos filmes engajados da segunda metade do século XX, se torna escassa, retornando no filme *Em trânsito* (2013), de Marcelo Pedroso. Em *Arábia* o trabalhador operário reaparece, portanto, de forma emblemática. Neste filme, a presença da siderúrgica, em um modelo de trabalho industrial que permanece como resíduo no Brasil do século XXI, aparece como mecanismo de exploração de seus trabalhadores precarizados, tornando insalubre a vida daqueles que moram em seus arredores, como vemos no começo do filme, na vida de André e de seu irmão. André é quem encontra e lê o diário de Cristiano.

No filme, acompanhamos a trajetória de vida de Cristiano, que, depois de seu colapso na siderúrgica, tem seu caderno encontrado e lido pelo jovem André em uma complexa operação fílmica que coloca passado e presente lado a lado de forma sutil e delicada. Ao longo do filme, acompanhamos, como se pelo caderno que lê o jovem André, o itinerário traçado por Cristiano no interior de Minas Gerais (de Contagem a Ouro Preto), submetido a inúmeros regimes de trabalho precarizado em diversos lugares (da plantação de mexerica ao trabalho industrial). Com a escrita, Cristiano pôde testemunhar suas experiências e transmiti-las a André, que as lê, tornando-as visíveis aos espectadores do filme. Se o filme nos mostra a vida instável de Cristiano, que está sempre à procura de empregos e fontes de renda para sobreviver, nos mostra também suas relações de afeto, amizade e amor com diferentes personagens ao longo de suas andanças.

Antes de entrar na análise do filme, faremos uma breve caracterização do seu modo de produção e de seu processo criativo a partir de uma aula que João Dumans ofereceu no Núcleo de Audiovisual do Grupo Galpão, que aconteceu em maio de 2022.⁶ Ao contrário do senso comum, que acredita que o diretor de cinema é aquele que tem domínio sobre todo o processo de um filme – como aquele que sabe e tem certeza sobre o que faz – Dumans afirma que, para ele, a direção cinematográfica é o lugar do não saber: a direção é a condução de um processo de busca e de investigação da realidade. Segundo ele, existem diversos caminhos possíveis para a escrita de um projeto de cinema. O modelo tradicional narrativo estaria vinculado a uma “ciência do roteiro” (com suas fórmulas dramáticas de criação de personagens que se desenvolvem psicologicamente através de um incidente inicial, depois passam por complicações progressivas, até atingir uma crise e um clímax, que o levaria a uma revelação final de sua história). Dumans, por outros caminhos, defende um processo de escrita experimental, que se concretiza a partir da proposição de ações aos personagens; um processo em que se descobre, no próprio ato da filmagem, um modo para se apresentar uma experiência de vida (através da encenação concreta de um texto escrito, através da proposta de ações).

6 Disponível em: <https://x.gd/PGiSw>.
Acesso em: 05 de julho de 2023.

A decupagem, para Dumans, é tanto uma etapa técnica da direção (como posicionar a câmera, em qual ângulo, operando quais movimentos) como um processo subjetivo (o modo como um criador organiza o espaço e o tempo de uma cena). Dumans defende a direção como um trabalho processual: os métodos escolhidos (filmar com atores ou não atores; filmar diálogos decorados ou improvisados; usar uma grande equipe ou uma equipe reduzida; usar iluminação artificial ou não) impactam no resultado estético obtido com o filme finalizado.

Em *A vizinhança do tigre* (2014), por exemplo, o diretor Affonso Uchôa se dedicou a fazer filmagens documentais do Bairro Nacional, em Contagem, capturando cenas do cotidiano das pessoas naquele espaço, promovendo encontros e situações mediados pela câmera. Em um segundo momento, Uchôa selecionou, a partir de seu material de pesquisa, os atores com quem queria continuar as filmagens (entre eles Aristides Jr. que faz o personagem Cristiano em *Arábia*), e só então começou a pensar como aquela realidade ganharia uma forma estética. O roteiro funciona, neste modelo de cinema, como um mapa, um diagrama da existência, e não como uma fórmula ou uma estrutura rigorosa. A filmagem, por sua vez, é um laboratório, em que se descobre o que se quer fazer ao longo da própria busca artística. A filmagem é uma cena aberta aos gestos performáticos.

João Dumans e Affonso Uchôa se inspiram no método criativo de Roberto Rossellini. Nas cartas que Ingrid Bergman trocou com o diretor italiano, no final dos anos 1940, a atriz expressou seu desejo de atuar em um filme do neorealismo italiano após ter assistido *Paisá* (1946), de Rossellini, que filma as ruínas do pós-guerra europeu. Na resposta à carta, Rossellini apresenta à atriz a sua ideia para a filmagem de *Stromboli* (1950), que surgiu a partir da sua visão de uma cena concreta. O pensamento se faz através de um olhar. A visão – a percepção visual – é um aprendizado estético. A carta se tornou o roteiro do filme. A filmagem é um modo de ler as contradições dramáticas e as tensões de forças discrepantes da realidade. O filme é um processo que coloca algo do mundo em movimento. A narrativa surge a partir da visão (e não o contrário, em que a imagem surgiria depois do texto escrito).

O filme *Arábia* surge, então, de um desejo, como o de Rossellini, de fazer um filme com Aristides Jr. a partir de sua realidade e suas experiências de vida. Este ator não profissional foi convidado a escrever um caderno de notas sobre sua própria história ao longo da pré-produção do filme:

no *Arábia*, a gente pediu para o Juninho [Aristides Jr.] escrever um caderno durante o processo. Ele também escreveu um diário, que não foi a base do roteiro (o roteiro é completamente diferente do seu caderno), mas foi uma ótima experiência pra ele organizar pensamentos e lembranças. (Uchôa, 2020, p. 202)

A partir desses escritos, Dumans e Uchôa criaram as situações dramáticas e um enredo (não propriamente um roteiro) através do qual a vida de Aristides seria reconfigurada em um filme de ficção. Affonso Uchôa (2020, p. 200) afirma que *Arábia* é uma ficção ancorada “numa experiência real. Porque ela contamina a ficção, traz uma força insuspeitada, evita a impostura de criar um mundo sem lastro.”

No filme *Arábia* temos acesso a uma narrativa escrita a partir das memórias do personagem Cristiano, que transforma a sua vida ordinária (os acontecimentos aparentemente desordenados de sua experiência) em uma sucessão de “detalhes” que, em conjunto, nos apresentam a história de sua vida. Jacques Rancière (2017, p. 35) analisa a ficção moderna como uma narrativa não mais regida pela “necessidade e pela verossimilhança” – pelas relações de causa e efeito do regime representativo, em que as ações e as partes da narrativa se organizam em um todo orgânico –, mas como uma sucessão de “acontecimentos sensíveis liberados das cadeias da causalidade”. *Arábia* se conecta a esta ficção moderna, pois a ideia inicial do filme era uma adaptação do conto homônimo de James Joyce. Porém, essa ideia foi descartada logo quando as filmagens começaram. Apesar de não ser uma adaptação literária, o filme traz ainda consigo marcas do universo estético joyceano pois retrata a vida ordinária de homens e mulheres comuns que vivem em uma vila operária marcada pelos traços de religiosidade, como no conto do livro *Dublinenses* (1914). Outro traço em comum entre as duas obras é a *epifania*, compreendida como momento revelação, que ambos os personagens, no livro e no filme, têm. A epifania aparece no filme quando Cristiano toma consciência de sua situação de trabalhador, como se atingido por um raio. Há um livro de Joyce em que o autor narra diferentes casos em que os personagens têm essa iluminação, como no livro *Epifanias*, em histórias em que o autor irlandês começou a escrever em 1901.⁷

Em *Arábia*, Cristiano conta sua vida através das lembranças em sua memória dos acontecimentos e dos encontros que teve em sua vida. Em sua narrativa – que ouvimos na sua leitura em *off* e vemos nas cenas – apreendemos cenas de sua vida, que se passa em diversos lugares no interior de Minas Gerais. No narrar, os momentos dispersos da experiência de Cristiano encontram conexões, formando um mosaico que constitui sua vida. O fluxo contínuo e indivisível da experiência vivida se recompõe através da rememoração (a reconstrução da vida) no presente da escrita. Ao longo da elaboração do roteiro do filme, como dissemos, o ator Aristides Jr. escrevia um caderno anotando memórias de sua própria vida, a vida de um homem comum. Esse material da vida empírica do ator foi reelaborado pelos diretores do filme em uma narrativa ficcional (uma história com começo, meio e fim) transformando a vida real em uma estrutura narrativa. O trabalho ficcional do roteiro, fortemente calcado na experiência de vida de Aristides, transfigura a vida ordinária (o simples relato de uma vida) em

7 Ver a análise feita por Mike Broida comparando o filme *Arábia* com a obra de Joyce. Disponível em: <https://x.gd/QuwV7>. Acesso em: 05 de julho de 2023.

uma estrutura de racionalidade: um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis e inteligíveis; um modo de ligação que constrói formas de coexistência, de sucessão e encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível. (Rancière, 2017, p. 11)

O filme não nos apresenta um documentário construído em torno de uma vida tal qual ela foi, não reproduz a história de Aristides, mas nos apresenta a vida de Cristiano através do signo da ficção e dos recursos dramáticos do cinema e da encenação. *Arábia* nos mostra a vida de um trabalhador como ela poderia ter sido, conjugando a história de uma vida particular com uma comunidade de personagens de nossa história social, como, por exemplo, os operários do ABC paulista. Não se trata, tampouco, de figurar a vida de Cristiano como um tipo sociológico, como se sua vida representasse toda a experiência dos trabalhadores do Brasil. Trata-se, sim, de observar como uma vida comum é marcada por uma série de acontecimentos contingentes e históricos. Interessa-nos observar como, no filme, uma vida pessoal e subjetiva é atravessada pela história do Brasil; como a vida se abre para a história, conectando Cristiano com outros trabalhadores do nosso país. O filme nos faz pensar que a vida de uma pessoa (de todas as pessoas) é constituída por uma série de experiências e acontecimentos, grandes – grandes amizades, grandes paixões, grandes sentimentos – e pequenos, pois vividos no tecido da vida cotidiana.

Em uma entrevista concedida a Cláudia Mesquita, em torno de *Santo forte* (1999), Eduardo Coutinho esboça uma ideia de um filme: “Eu sempre digo: o ideal seria fazer um filme sobre o Brasil com uma pessoa. [...] Pensar o Brasil.” (OHATA, 2013, p. 238) *Arábia* é um filme sobre um país através do ponto de vista de um personagem, trabalhador, que é uma figura excluída das grandes narrativas históricas. Não se trata, como dissemos, nem de uma caracterização sociológica, generalizante, nem metonímica, como se em Cristiano encontrássemos *todo* o Brasil, todos os brasileiros. Como nos filmes de Coutinho, presenciamos como a vida de uma pessoa ordinária, apreendida em sua singularidade, é atravessada pelas questões sociais e históricas de um país. Vemos, na vida singular, como um sujeito comum vive as contradições do Brasil: como sua vida subjetiva é afetada pela história econômica e social.

No filme *Arábia* (2017) há, sim, uma relação de distância entre os cineastas e o ator, mas também está presente – podendo ser visto na própria materialidade do filme, na intimidade e proximidade com que os diretores filmam os personagens do povo – um forte desejo de aliança, uma vontade de *fazer com*, de construir uma cena em comum para que Aristides/Cristiano possa expressar sua própria experiência de vida, compartilhando-a com o espectador. *Arábia* é uma ficção que, a partir da experiência concreta, recria a vida do personagem sondando as virtualidades

do real, em um movimento duplo de diferenciação: do próprio ator que, ao interpretar Cristiano, se difere de sua vida concreta; e do espectador que, ao assistir ao filme, experimenta uma história de vida que não é a sua, mas com a qual pode se identificar, e dela se ver separado.

Os próprios enquadramentos do filme nos apresentam sensivelmente essa relação de proximidade e identificação com os personagens. Entramos no universo do filme em pleno movimento, no meio do passeio de bicicleta de André pelas estradas de Minas. A câmera faz um longo *travelling* acompanhando a descida do jovem, em meio às montanhas da paisagem mineira, que o levam de volta à Vila Operária. O filme nos apresenta primeiramente este personagem, em um plano-sequência que dura quase três minutos. A princípio, parece ser o protagonista do filme. Primeiro vemos um plano fechado apenas da bicicleta com sua sombra projetada no chão, para depois vermos seu corpo por inteiro em meio à paisagem. Sua expressão é séria, concentrada, um pouco cansada do passeio. Na trilha sonora extra-diegética escutamos a música americana chamada *Blues run the game* (1965), de Jackson C. Frank. A música estrangeira cria um deslocamento do cenário do interior de Minas, como se *desenraizasse* o personagem, na defasagem da trilha em relação à paisagem. Ao mesmo tempo que vemos uma história de personagens vinculados a um espaço específico, há uma abertura das imagens em direção a outras tradições (musicais, cinematográficas) de outros países, fazendo referência aos filmes *folks*, histórias de formação de jovens norte-americanos. Esse deslocamento geográfico se faz presente também no título do filme, que nos remete à Arábia. Na música de Frank, ouvimos a história de um sujeito que viajou para a Inglaterra ou para a Espanha (indicando a indeterminação e indiferença do lugar). Em todos os lugares por onde passava, o *blues* (a música e a sua melancolia) o acompanhavam, como se a canção, com sua dor e resistência, estivesse presente em diferentes lugares. Em Ouro Preto e em qualquer outro lugar, como a Arábia. Affonso Uchôa (2020, p. 205) reconhece que a música de um lugar diferente daquele filmado nos faz

perceber a conexão entre Joanesburgo e Contagem, e ampliá-la para outros lugares: o interior de Minas também é o Arkansas, e pode ser o Kentucky. A música nos filmes vem explicitar esse diálogo subterrâneo, mostrar como essas vidas se conectam.

Esses personagens que são multidão, ao mesmo tempo singulares e plurais, resguardam suas particularidades, mas também compartilham traços em comum com outros personagens dentro e fora do filme. Ao som desse blues, André transcende a “história brasileira, abraçando uma outra história mais vasta, que acontece em toda parte.” (Uchôa, 2020, p. 206).

Este primeiro plano que nos mostra um momento de leveza (pois o personagem e a câmera como que deslizam suavemente pela paisagem) é entrecortado duramente pelo som ruidoso da siderúrgica, que aparece em uma imagem noturna. Vemos a fumaça subindo do chão ao céu, iluminada pela luz de um poste. Na sequência somos transportados para o interior da casa de André, onde vemos seu irmão, na penumbra, iluminado por um facho de luz que vem de fora, tomado por uma tosse constante. A sombra de André adentra o quadro obstruindo a visão do menino, quase que escurecendo por completo o quadro. O filme nos mostra a relação direta da exploração ininterrupta da fábrica com a degradação da saúde daqueles que vivem na sua proximidade. A poluição produzida pela indústria afeta não apenas a vida dos trabalhadores, como também a das crianças e dos jovens, dos homens e das mulheres daquela região. A casa é o contracampo da fábrica, mostrando seu impacto negativo inclusive na vida doméstica. A vida de André e seu irmão são marcadas pelo abandono, pelo desamparo, seja ele social (pelas condições de vida precária) ou familiar (pois seus pais não estão por perto). André pergunta se o irmão tomou seu remédio, ao que a criança responde: “Não, acabou.”. Eles tentam descansar, mas o som da fábrica invade o quarto. André abre a janela, que tem uma relação de contiguidade direta com a fábrica, e limpa a fuligem deixada ali pela operação das máquinas. O movimento de câmera faz uma panorâmica que nos mostra primeiro a janela fechada, que é aberta pelo personagem. Ele observa seu dedo sujo pela poluição da fábrica, na sua concretude do detalhe, e, no mesmo plano, dirige seu olhar para a fábrica. Neste plano-sequência, que vai do interior fechado do quarto ao exterior da paisagem vista da janela, a câmera se movimenta lateralmente e vemos a fumaça que sai das engrenagens e preenche o quadro. Nesta operação narrativa, em uma montagem no interior do próprio plano, o filme cria uma relação sequencial entre o plano detalhe, que nos mostra um índice mínimo da devastação da fábrica (vista na ponta de um dedo), ao plano geral, que nos mostra a fábrica pelo ponto de vista de André. É uma operação próxima àquele postulado ético-estético de Eduardo Sterzi (2016, s/p), de que para filmar ou fotografar a catástrofe, é preciso articular o micro e o macro, observando o modo como a grande máquina invade a vida menor.

Após o prólogo de dez minutos, Cristiano aparece ao fundo do plano, desfocado, em uma cena filmada de dentro do carro (em que um terço está pendurado no retrovisor), do ponto de vista de André e sua tia. O vidro do carro é como uma tela em que o personagem aparece. Cristiano já aparece aqui justamente em meio às suas inúmeras caminhadas, ao lado do muro da fábrica. Em mais um de seus gestos de cuidado e compaixão, a tia diz a André, “olha, o Cristiano da fábrica”, oferecendo carona ao trabalhador (seu nome vem acompanhado do lugar em que ele ocupa naquela sociedade, a *fábrica*). Em meio à história de André, somos apresentados ao personagem Cristiano, que de perto, em primeiro plano, em sua primeira aparição, filmado de dentro do carro, em que a janela lateral cria um sobre-enquadramento. O filme nos apresenta Cristiano enquadrado em uma moldura. Para Jean-Louis Comolli

(2010, p. 94), “quando *há quadro dentro do quadro*, e sempre foi assim (desde Carlitos e Keaton), o cinema deseja se fazer ver como quadro, ou seja, como artifício”. No carro, Cristiano nos diz que “não é muito de reunião”, e que não tem notícias de seu amigo Cascão, que foi demitido. Nesta cena somos apresentados à solidão dos trabalhadores: como a força das reuniões sindicais se diluiu, e a precarização do trabalho os atingiu, eles podem ser demitidos a qualquer momento, sem terem os seus direitos trabalhistas garantidos. Um silêncio melancólico sucede o diálogo; escutamos novamente a nota de um violão (em uma trilha não diegética), e vemos uma imagem noturna e recorrente da fábrica, com seu ruído incessante.

A tia de André e Marcos é uma enfermeira e cuidadora. Ela os visita e arruma a casa, bagunçada. Mais adiante no filme, vemos o olhar melancólico de André que fuma um cigarro, olhando para a fábrica pela janela, ouvindo seus barulhos, ao som de violão elétrico na trilha sonora. É o olhar de um jovem sem perspectiva de mudança nem horizonte de futuro. Marcos, irmão de André, diz que não tem vontade de ir à missa. André pergunta: “você acredita em Deus”, e ele responde “só creio... mais fácil que exista o capeta do que Deus, o mundo só tem matação, morte, não tem milagre”. O diálogo nos mostra a visão de mundo pessimista da criança, que desde cedo reconhece a falta de vínculos religiosos e a inexistência da perspectiva de redenção. Na sequência, vemos André, no quarto, desenhando a fábrica diante da sua visão através da janela. Um som da sirene de uma ambulância se sobrepõe ao ruído incessante da fábrica. Quando o vemos pela segunda vez, Cristiano já aparece deitado em uma maca, em coma, após o colapso na fábrica.

A tia de André pede que o sobrinho vá até a casa de Cristiano pegar suas roupas para levá-las ao hospital. Quando André chega por lá, de bicicleta, a câmera já o espera do lado de dentro. André abre os armários para pegar as roupas nos fazendo ver uma imagem da Virgem Maria com seu filho e outra da paixão de Cristo. Em uma entrevista, os diretores do filme dizem que o nome Cristiano é uma referência a Jesus Cristo. Mas na vida de Cristiano não há redenção; a não ser a da escrita. André corta seu dedo quando tenta juntar os cacos de um copo de vidro que quebra no chão. É esta ferida que o faz limpar o dedo sujo de sangue em um jornal, descobrindo, embaixo dele, o caderno de Cristiano. A tia de André dirige seu olhar à janela, ao lado da maca de Cristiano, e profere um curto monólogo: “depois que ele chegou aqui dormiu e não acordou mais. Eu não sei direito a quem avisar, ele morava sozinho, não tinha ninguém”. Este enunciado nos coloca diante da radical solidão e do abandono do personagem, que tem apenas esparsos registros na polícia, alguém sozinho no mundo, sem amigos e sem família. A vida ordinária de Cristiano, que seria relegada ao anonimato e ao total esquecimento, ganha uma nova existência quando André começa a ler seus cadernos. E não seria esta a perspectiva de redenção que Walter Benjamin (1987, p. 223)

lê diante do Juízo Final? “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” No caso de Cristiano, ele é o próprio cronista de sua vida: “cada momento vivido transforma-se numa citação à ordem do dia – e esse dia é justamente o do juízo final” (Benjamin, 1987, p. 223). Giorgio Agamben (2007, p. 29) transporta essa exigência de redação da escrita para o campo das imagens (ele se refere à fotografia, mas estendemos suas reflexões também ao cinema):

a fotografia exige que nos recordemos; as fotos são testemunhos de todos esses nomes perdidos, semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico – o anjo da fotografia – tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias.

Para Uchôa (2020, p. 203), há em *Arábia* “o desejo humano de permanência, de vencer a morte. A literatura cumpre esse papel.” Ele nos diz que:

quando você lê o diário do Juninho, você percebe que, como todo mundo, os pobres também querem perdurar, também querem lembrar do Preto que morreu. Para que ele não desapareça. E também querem se fazer lembrar. Fazer esses filmes é lidar com essa matéria, com esse desejo de permanecer.

O desejo pela memória (não só por escrito) é também um desejo de se tornar imagem. “Aparecer, existir na imagem é uma maneira de não morrer.” (Uchôa, 2020, p. 203) O desejo pela memória é um desejo de imaginação, que aponta não só para o registro documental do passado como também para o futuro, marcado pelo registro performático das cenas e pelas construções ficcionais. A vontade de ser tornar imagem significa não só a conservação do que foi como também a projeção de tudo que poderia ser. Os filmes de Uchôa e Dumans trazem, portanto, não apenas o registro de vidas marcadas por precariedades e carências, mas a figuração de vidas nas quais pulsam a invenção e a criatividade, que se expressam nos diálogos, nas brincadeiras, nas músicas, nos textos escritos.

Em seu estudo sobre os diários íntimos, Maurice Blanchot (2005, p. 274-275) nos diz que a escrita é uma forma de *salvar os dias*, pois, para ele, o diário é “um empreendimento de salvação: escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita”. A escrita salva a vida do esquecimento, pois, segundo Jeferson Tenório (2022), quando se escreve um diário, vive-se duas vezes: “uma pela experiência e outra pela escrita.” Para o autor, “um diário sobrevive à própria morte”, pois “toda vida é importante e por isso registrá-la com as próprias palavras

confere dignidade à nossa jornada”. Tenório reformula, assim, as teses de Blanchot, sustentando que “cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado.” Com a escrita (e a leitura) dos diários, portanto, “protegem-nos do esquecimento” (Tenório, 2022).

Em outra cena do início de *Arábia*, um longo plano de mais de um minuto, filmado no interior do quarto nos mostra de perto André dormindo, exausto, em meio aos ruídos das máquinas da fábrica e do som do violão na trilha sonora. Ele acorda, pega as chaves da casa de Cristiano e decide voltar lá para reencontrar os cadernos. A câmera de novo já está dentro da casa, na escuridão. Um fecho de luz ilumina as roupas de trabalho de Cristiano e uma garrafa de dois litros que guardam o vestígio das suas mãos que a amassaram. O plano dura alguns segundos nesses objetos da vida do personagem. Na sequência, vemos um plano fechado das mãos de André segurando o caderno, com o curativo no dedo machucado. Ele começa a lê-lo. Por volta dos vinte minutos do filme, a voz de Cristiano, em *off*, começa a narrar sua história: “Eu sou igual a todo mundo, a minha vida é que foi um pouco diferente. É difícil escolher um momento marcante pra contar, porque no fim de tudo, o que sobra mesmo é a lembrança do que a gente passou”. Os versos de Drummond do poema “Os últimos dias” (1945) ressoam nas palavras de Cristiano: “E cada instante é diferente, e cada/ homem é diferente, e somos todos iguais.”

O caderno é o suporte mediador entre Cristiano e André, entre a vida e a escrita, entre Cristiano e seus companheiros, entre o sujeito e o personagem, entre o ator e os cineastas. A escrita constrói uma ponte entre passado e presente, entre o individual e o coletivo. A memória da vida de Cristiano ganha, com a leitura, o nosso tempo presente. Ele se reconhece *igual* a todo mundo, pois compartilha com outros seres vivências em comum. Mas sua vida foi *diferente*, pois sua experiência é única e singular. Depois de seu colapso, entre a vida e a morte, o que sobrou foram suas lembranças. Com a sua escrita, Cristiano se torna um *sujeito ativo* (para lembrarmos a expressão de Rancière), ele agora é agente da sua própria história, e não mais objeto de discursos projetados por outros. Esta *atividade* da sua escrita se insurge o tempo todo contra a expropriação de sua força de trabalho, como vemos na cena da demissão da plantação de mexerica ou no monólogo na indústria siderúrgica. Através das maquinações da escrita, Cristiano toma consciência de sua condição precária em sua experiência imanente de vida. O seu texto confronta a passividade de um trabalhador que é submisso ao trabalho, alienado de sua força vital. Na sua subjetivação pela escrita, não vemos apenas a resistência à exploração do trabalho, mas também a entrevisão da riqueza sensível dos encontros, dos pequenos e grandes afetos, das amizades, das canções compartilhadas, de cada conversa com seus companheiros.

Em certos momentos do filme a *mise-en-scène* recoloca um distanciamento do personagem, como na cena em que o patrão demite Cristiano, filmada a uma longa distância, em plano aberto. Este enquadramento nos mostra o caráter de encenação do filme, pois as linhas do quadro são rigorosamente compostas, demarcando a plantação, o espaço do fora através do qual a luz do sol penetra no galpão, interior da cena onde Cristiano discute, em uma encenação deliberadamente antinaturalista: os corpos estão rígidos e parados, a entonação da voz se apresenta de maneira não violenta (apesar da cena ser atravessada por uma cisão social), até que o personagem saia do galpão e abandone o quadro, marcando a separação e a não-conciliação entre as classes.

Nestes planos, vemos uma *mise-en-scène* que coloca um “quadro dentro do quadro”, em que a operação cinematográfica do enquadramento é duplicada. Comentando esse recurso expressivo no filme *Vertigo* (1958), de Hitchcock, Luiz Carlos Oliveira Jr. nos diz que Madeleine é apresentada a Scottie através desta construção em abismo, pois ela aparece emoldurada pelas portas do restaurante, sendo apresentada, portanto, como imagem. O recurso do sobre-enquadramento “faz da *mise-en-scène* uma ‘apresentação da representação’, isto é, uma representação que expõe seu ato de representar, de mostrar ou exibir alguma coisa para alguém. A intensificação dos efeitos de enquadramento é uma forma de assumir a consciência do ato representacional.” (Oliveira, Jr., 2015, p. 72).

Ao mesmo tempo que *Arábia* é marcado por um forte realismo social,⁸ é um filme caracterizado por Hermano Callou (2018) como uma obra marcada por uma forte autoconsciência de sua forma enquanto uma representação artificial. A realidade que o filme nos dá a ver é mediada pelos recursos artificiais da linguagem cinematográfica, e não como um acesso imediato ao real. Este cinema assume também um forte diálogo com a história do cinema (brasileiro e mundial), como também entra em embate, através de um anacronismo deliberado, contra a linearidade do tempo presente. Fabiane Secches (2018, s/p) nota que a dimensão *artificial* no filme está relacionada com a atuação dos personagens que parecem, em algumas cenas, declamarem um texto em um palco.

O que vemos no filme, portanto, não é literalmente aquilo que Cristiano viveu, mas aquilo de que ele se lembra e consegue rememorar. Através do artifício da escrita e da memória, o filme nos mostra imagens em que os personagens estão colocados em cena e enunciam seus discursos também de modo artificial. A solidão de Cristiano é ressaltada no final de sua vida, os vínculos não são perenes, mas as relações de afeto e de vínculos momentâneos atravessam toda a sua história. Não temos acesso a uma realidade direta, mas a uma história mediada pela imaginação: “Não se sabe se o que vemos é a história tal como ocorreu ou como André a imagina conforme lê as páginas do caderno [...]. A cenografia e as atuações são bastante realistas, embora o filme não seja, sob diversos aspectos,

8 “O realismo de Arábia, atento à atualidade sociopolítica brasileira, faz-se no diálogo incontornável com filmes nacionais, como os de Leon Hirszman [...] por meio da elaboração ficcional, disputando os sentidos do real e do humano”. (Flores, 2020, p. 94).

exatamente verossímil.” (Secches, 2018, s/p). A dramaturgia do filme coloca em cena as memórias de Cristiano: a própria construção artificial da cena traduz a lembrança do personagem, como se as cenas fossem o teatro de sua memória. A experiência vivida é transformada no filme, de modo artificioso, em uma cena ficcional.

Em um plano importante do filme, Cristiano e Renan escutam o monólogo de um de seus companheiros que lhes conta a história de Barreto, personagem que Cristiano acabou de saber que tinha morrido. Para Renan, como ele havia dito anteriormente, Barreto sabia lidar com terra, foi ele que fez a mexerica “ficar mais doce”. Nesta cena, os três personagens estão em posição fixa, emoldurados nos dois lados do quadro pela plantação de mexerica. Vemos o céu, árvores e montanhas ao fundo. Cristiano está em pé, apoiado em uma escada, enquanto os outros dois estão sentados. As caixas de mexerica estão vazias e espalhadas pelo quadro, indicando que aquele momento é uma suspensão no tempo do trabalho. O plano, que dura três minutos, é filmado de forma frontal, os elementos parecem convergir e se concentrar na narrativa enunciada pela voz do personagem que está no centro do quadro. Ele conta a história de Barreto como se estivesse declamando um texto: “Se não fosse ele, a gente não tinha nada.” Ele nos conta que nasceu ali e que a presença de Barreto mudou as condições sociais daqueles que passavam fome. Neste momento, as histórias alheias são transmitidas a Cristiano, que, por sua vez, anota em seu caderno a memória dessas conversas. E, neste caso, trata-se de uma história de luta, resistência e conquistas da classe trabalhadora organizada, pois ele nos diz que Barreto “juntou uma base de duzentos homens” e conquistou uma melhor condição de vida para aqueles que ali viviam. Ficamos sabendo que foi Barreto quem mandou parar o serviço, interrompendo a dominação da exploração do trabalho. Depois da organização da luta, Barreto fincou o pé em São Bernardo, quando a greve estourou e ele entrou para o sindicato: “ele falou que conheceu até o Lula”. A narrativa vai se tornando cada vez mais dialógica, pois Cristiano escuta o seu companheiro contando o que Barreto, por sua vez, lhe contou. Cristiano e seus companheiros recebem a herança das lutas sindicais que se travaram no passado e que reverberam na atualidade. O quadro, até então centrípeto, se abre para o fora, os personagens se levantam e voltam ao trabalho, organizando as caixas. É depois desse diálogo sobre as lutas dos trabalhadores que Cristiano decide falar com o patrão.

Na sequência dos trabalhos, Cristiano conhece Nato, que se torna um de seus poderosos aliados. O filme apresenta duas cenas dos trabalhadores dentro de um quarto pequeno, em que a câmera os filma bem de perto, com intimidade e proximidade. Na primeira cena, em movimento, a câmera filma os rostos alegres, no momento de suspensão do tempo do trabalho, quando eles fumam e bebem, cantando em conjunto a música “Cowboy fora da lei” (1987), de Raul Seixas. Um verso da música faz uma remissão aos que foram crucificados, sem redenção: “Deus me livre, eu tenho medo/ morrer dependurado numa cruz”. É um momento de união dos trabalhadores.

Nesta cena eles não estão narrando experiências próprias, mas escutam uma música que, por sua vez, narra experiências que se associam as deles.

Na segunda cena em que eles estão juntos no quarto, o tom não é mais festivo, mas melancólico. Agora, não escutamos a música, mas a leitura de Nato de uma carta que sua mãe lhe enviou. Outros textos (músicas, cartas) são convocados para comporem o mosaico de vozes e de narrativas do filme. O plano se inicia filmando um close de Cristiano, que escuta com atenção a leitura de Nato. A câmera faz um lento movimento panorâmico, mostrando os outros trabalhadores que também escutam. O plano-sequência cria uma continuidade que, na cena, era recortada pela montagem. O olhar nestas cenas de momentos da intimidade dos trabalhadores não é mais fixo e distanciado, como nas outras cenas que comentamos. A câmera agora se aproxima dos sujeitos e adquire mobilidade, se movimentando com fluidez diante dos corpos. A carta expressa a preocupação da mãe pelo filho que tem medo das desigualdades que oprimem a vida dos sujeitos pobres no país, pois ela escreve sobre o filho de uma amiga que foi preso “na semana passada”. Ela diz que fica aliviada que o filho esteja “em outro rumo”. Ela sente sua falta, mas fica contente pelo fato de o filho estar trabalhando. Essas duas cenas nos mostram que o companheirismo dos trabalhadores se faz presente não somente nos momentos de alegria, mas também nos momentos meditativos, em que eles se solidarizam com as palavras de preocupação e de orgulho, da mãe. A leitura de uma carta é um recurso com o qual também se inicia *A vizinhança do tigre*. A narrativa do filme é construída em uma polifonia de vozes e textos: do diário de Cristiano às músicas, às cartas, aos diálogos com os companheiros. Em uma entrevista, Affonso Uchôa reflete sobre a importância da palavra, seja ela escrita ou oral, na organização e compreensão de sua experiência no mundo. Essa palavra aparece não apenas no diário, mas também em outros textos. Para ele, a palavra é o lugar do legado da experiência que resiste no tempo.

o que fica da palavra nos filmes é que ela informa o mundo, informa os pensamentos e sentimentos dos personagens, configura sobretudo uma dimensão de legado. Ela sobrevive à própria existência deles. [...]. Fazíamos um filme sobre um diário escrito, mas queríamos que a palavra aparecesse também de outras formas. Queríamos fazer um mosaico das formas dos pobres pensarem e deixarem seus pensamentos no mundo, ou um pêndulo entre a palavra escrita e as suas outras formas. (Uchôa, 2020, p. 200)

Se, por um lado, Cristiano tem seus precursores *operários* no cinema e na literatura brasileira, por outro, o personagem também tem seus precursores *narradores*, como nos filmes em que os protagonistas nos contam sua própria vida através de suas memórias escritas. Luiza Beatriz Alvim (2019, s/p) compara, por exemplo, o filme de

Uchôa-Dumans com o filme *Diário de um pároco da aldeia* (1951) de Robert Bresson, em que vemos o personagem do pároco escrevendo suas reflexões diárias buscando compreender aquilo que está vivendo no momento. Alvim analisa as relações entre a voz em *off* que narra a história em relação àquilo que vemos nas imagens. Em alguns momentos do filme, há uma defasagem entre aquilo que se conta e aquilo que vemos. Nestes filmes, a sequência da narrativa é organizada pelos próprios narradores, que contam a sua história de vida. No entanto, em alguns momentos a narração precede o que vemos na imagem; em outros, a voz nos diz algo que não vemos, ou também podemos ter acesso à história apenas através da imagem.

No debate na mostra *68 e depois*, Affonso Uchôa reconhece a tradição na qual seu filme se insere e recria, que é a dos trabalhadores, como em *ABC da greve* (1990). Mas ele também encontra no cinema de Hirszman um outro precursor de Cristiano, que é Paulo Honório, no filme *São Bernardo* (1972). Neste filme, a perspectiva da relação de classe é outra, pois este personagem se tornou o patrão da fazenda, ascendendo socialmente e tomando conta dos meios de produção:

É muito comum ver nos filmes do Leon, um cineasta tão aguerrido, tão politicamente engajado, tão dedicado à mobilização política, é engraçado que se você pensar tem algumas recorrências na obra do Leon que são essas tentativas de contato entre classes, entre pessoas, sobretudo entre classes, e ao mesmo tempo uma presença de um certo fantasma da solidão. Para mim esse filme [*ABC da greve*] faz par direto com *São Bernardo*, o que é muito estranho, é o único filme que o Leon tratou sobre um patrão, adaptando o livro do Graciliano Ramos que se dedica a um fazendeiro que na sua própria narração inicial, a mesma que abre livro, nos diz “o meu feito da vida foi me apropriar das terras de *São Bernardo*”, ou seja, um sujeito que dedicou a sua vida, a sua existência, a se tornar um proprietário, se tornar alguém de posse, mas esse é um filme sobre trabalhadores, sobre os homens empregados pelos homens que têm as posses. (Uchôa, 2018, s/p)

Em alguns momentos de *Arábia*, como na cena em que o patrão da fábrica de mexericas demite Cristiano, vemos uma *mise-en-scène* similar a alguns planos do filme *São Bernardo*: a tomada é aberta, distanciada, os personagens estão parados, conversando entre si de forma desnaturalizada, o plano tem também uma longa duração. *São Bernardo* é uma adaptação literária do livro homônimo de Graciliano Ramos (1934), resgatando uma história da época do Vargasismo para o período da ditadura no Brasil. E quando Uchôa resgata o cinema de Hirszman, se inserindo nessa linhagem, ele nos mostra as consequências da modernização conservadora no Brasil contemporâneo e a busca vã do sentido do trabalho dos operários diante desse cenário devastado. Nesta linhagem, vemos o processo

de modernização conservadora através dos filmes, em que as máquinas industrializam o trabalho no país. É um processo violento, como vemos nas atitudes brutas de Paulo Honório, que tem como único valor a propriedade, o lucro e a acumulação do capital. Uchôa (2018, s/p) identifica na obra de Hirszman um forte desejo de comunhão e diálogo entre as diferentes classes e identidades brasileiras, “a necessidade de que as classes e as diferentes identidades no Brasil conversem e consigam identificar e achar um espaço em comum de convivência”, mas ele também identifica a solidão dos personagens produzidas pelo capitalismo “existe essa oposição entre essa solidão e o espaço de diálogo, de pertença, algo a ser compartilhado, é de que o preço maior que o capital cobra é na alma.” Esses dois elementos (o diálogo e a solidão) estão fortemente presentes em *Arábia*. Ao longo de suas caminhadas, Cristiano dialoga com uma série de companheiros (há também a impossibilidade de diálogo com o patrão na plantação de mexerica), mas no final da vida ele se vê completamente solitário. Reinaldo Cardenuto (2018, s/p) sustenta que há uma aproximação estética e política do filme *Arábia* com os filmes de Hirszman:

Estabelecendo uma aproximação com os filmes de Leon Hirszman, neles localizando uma matriz que deve permanecer enquanto resistência política e leitura do popular, os realizadores de *Arábia* constroem a travessia do personagem por meio da apropriação criativa de situações originalmente encontradas na obra do cineasta. A precarização do trabalho, a violência patronal, o patriarcalismo, a solidariedade dos humilhados e os vislumbres utópicos de resistência, questões que atravessam os (des)caminhos de Cristiano, por vezes manifestam-se em *Arábia* a partir da atualização de cenas presentes em filmes de Hirszman.

Cardenuto identifica na relação entre o cinema de Hirszman com o de Uchôa e Dumans uma persistência, de um filme ao outro, da figura do trabalhador, assim como do narrador. Podemos ver semelhanças entre os filmes nas composições do quadro, na posição do olhar da câmera. O livro *São Bernardo* começa com Paulo Honório nos contando que queria escrever sua história através de uma divisão do trabalho, em que contrataria diversas pessoas para construírem conjuntamente a obra. Depois, ele decide escrever por si mesmo. A escrita, para ele, se mostra como uma necessidade vital, uma tentativa de encontrar o sentido perdido de sua vida após o suicídio de Madalena. É uma forma que ele encontra para compreender e dar sentido à sua experiência de vida, em um gesto autorreflexivo, que também o faz refletir sobre o trauma da morte de Madalena. Depois que o mundo se desgovernou, “só lhe resta sentar-se e buscar, compondo a narrativa de sua vida, o significado de tudo que lhe escapa. [...] Paulo Honório escreve seu livro e busca o sentido da sua vida”. (Lafetá, 1996, p. 211) Para Ismail Xavier (1997, p. 133), o personagem “toma o ato de narrar como uma forma de reorganizar ideias, sair da crise, entender o que não conseguiu entender no momento em que tudo foi vivido”.

Em uma das passagens do livro, em que Paulo Honório reflete sobre seu processo de escrita, ele reconhece a sua dificuldade em lidar com as palavras e com as memórias:

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão. (Ramos, 1996, p. 101)

Na escuridão, Paulo Honório se vê conversando com o fantasma de Madalena, um momento de indistinção entre os vivos e os mortos. Com sua alma “agreste”, Honório tem dificuldade em se expressar com as palavras, enquanto Madalena guardava uma força. Em suas memórias, no entanto, Honório tenta recuperar o que Madalena lhe dizia. A personagem comunista endereçava críticas ao funcionamento capitalista da fazenda, percebendo a presença das máquinas naquele lugar em que os próprios sujeitos são tratados como máquinas: “máquinas e homens funcionam como máquinas.” (Ramos, 1996, p. 117).

Em sua análise do romance de Graciliano Ramos, Lafetá (1996, p. 196) sustenta que a narração do personagem transita entre o “sumário narrativo”, marcado pela “exposição generalizada de uma série de eventos, abrangendo um certo período de tempo, e uma variedade de locais”, e a descrição de cenas específicas que apreendem detalhes da concretude específica do real e da experiência, vinculados a um tempo e a um espaço delimitados: “a diferença fundamental entre os dois modos reside, pois, na oposição entre o geral (sumário narrativo) e o particular (cena).” Essa oscilação narrativa, entre a enunciação geral do personagem contando sobre sua vida de modo geral e a visão concreta de cenas também está presente no filme *Arábia*. No início da narração, Cristiano nos conta sobre sua trajetória e sobre sua relação com a escrita, em outros momentos, vemos cenas específicas, que nos apresentam detalhes de acontecimentos específicos de sua vida organizados pela *mise-en-scène* cinematográfica.

Comentando a figuração de Cristiano como narrador de sua própria vida, em que a escrita desencadeia um processo de tomada de consciência e de construção de sentido sobre a experiência vivida, até atingir seu ponto de epifania e revelação, Hermano Callou (2018, s/p) escreve que “Cristiano assume a figura do narrador moderno que, pelo meio da escrita, revisita suas lembranças de modo a construir o sentido do vivido, tornando-se senhor de sua própria experiência”.

Em seu diário autobiográfico, com uma *máquina poética*, Cristiano pensa sobre suas melhores horas de amor com Ana (assim como realiza o trabalho de luto da separação), bem como sobre suas amizades, seu lugar no mundo,

sua condição operária – testemunhando e transmitindo as experiências que teve ao longo de seus caminhos. Para Maria Chiaretti e Mateus Araújo (2020), “o manejo da escrita e da leitura é decisivo para que o personagem tome posse da sua experiência.”

Cristiano começa a contar sobre a vida na Vila Operária, de quando conheceu a Marcia, enfermeira e tia dos meninos. Agora, o ponto de vista nesta parte do filme se inverte em relação com o começo: vemos a vida de Cristiano da sua perspectiva e não da de André. Cristiano sente compaixão e pena pela solidão de André. Ele nos diz que quando “a gente é novo”, o “mundo é cheio de promessas”, mas “essa fábrica tira a esperança das pessoas”. Retornando ao início, o filme se constrói em uma temporalidade cíclica e não linear. Esse ciclo, entre a vida e morte, o fim e o recomeço, é também o ciclo dos dias, o ciclo das máquinas.

Assim como n’*A Noite dos proletários* de Rancière, o filme também busca – na experiência do trabalho e em suas margens – algo da vida de Cristiano, assim como de outros trabalhadores, que escapa das grandes narrativas. É a escrita de seu diário que, nas passagens de sua vida comum e ordinária, estrutura o filme nos revelando as subjetivações que parecem perturbar esse ciclo da máquina com outros tempos e espaços que problematizam e resistem, de alguma forma, a força da máquina.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVIM, Luiza. *Relações entre o audível e o visível no cinema: O caso de Arábia*. Socine, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CALLOU, Hermano. "Maneirismo e catástrofe". *Revista Cinética*, 2021.
- _____, Hermano. "O narrador". *Revista Cinética*, 2018.
- CAMPOS, João. "Cristiano, o narrador". *Revista Rocinante*, 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. "Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa". In.: DUARTE, Daniel Ribeiro (org.). *O cinema de Pedro Costa*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.
- CARDENUTO, Reinaldo. Herança popular e do cinema de Leon Hirszman em Arábia. Socine, 2018.
- FLORES, Luís Felipe. Mil e uma noites na cidade industrial: O realismo em Arábia. São Paulo: *Revista Significação: 2020*.
- LAFETÁ, João Luiz. "O mundo à revelia". In.: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese de Doutorado, USP, 2015.
- SECCHES, Fabiane. "Em Arábia não há salvamento que passe pelo mundo do trabalho". *Revista Cult*, São Paulo, 16 abr. 2018.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- VEIGA, Bruna; STERZI, Eduardo. "Fotografia e catástrofe: Mariana (MG)". *Revista Zum*, Rio de Janeiro, 3 jun. 2016.
- TENÓRIO, Jefferson. *O diário secreto dos escritores*. Porto Alegre: GZH, 2022.
- UCHÔA, Affonso. *A periferia reimaginada*. [Entrevista cedida a] Maria Chiaretti e Mateus Araújo, 2020.
- _____, Affonso. *ABC da greve - Debate com Affonso Uchoa, Luiz Dulci e Luiza Dulci - Mostra 68 e Depois*. 2018. Disponível em: <https://x.gd/cLOkn>
- XAVIER, Ismail. "O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo". *Literatura e sociedade*, v. 2, n. 2, 1997, p. 126-138.

navegações

PENSADORES SOCIAIS E O ESPORTE NO CINEMA:

AÇÕES ACADÊMICAS NOS ENFRENTAMENTOS DO AUTORITARISMO CONTEMPORÂNEO

CRISTIANO MEZZAROBA¹

FABIO ZOBOLI²

HAMILCAR SILVEIRA DANTAS JUNIOR³

MARIA EDIVÂNIA ALVES DOS SANTOS⁴

RESUMO O texto apresenta reflexões acerca do relato de experiência do II Seminário de Extensão “Pensadores Sociais e o Esporte no Cinema”, realizado no âmbito do curso de formação de professores de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe, no ano de 2023. Nesse seminário propusemos interpelar o esporte sob as lentes do cinema problematizando questões sociais emergentes na contemporaneidade. Foram indicados os conceitos de: espetáculo, por Guy Debord; fascismo, por Umberto Eco; imunidade, por Roberto Esposito; estigma, por Erving Goffman; e drama social, de Roberto DaMatta. Esses conceitos foram analisados em diálogos, respectivamente, com os filmes *Rollerball – os gladiadores do futuro* (1975), *A Onda* (2009), *Raça* (2016), *Tá dando onda* (2007) e *Boleiros – era uma vez o futebol...* (1998). Concluimos que o diálogo com o cinema na formação de professores permite-nos compreender que a dinâmica social do presente, com o avanço de discursos e práticas autoritárias, de preconceitos sociais, de banalização de nossas desigualdades, precisa ser problematizada e combatida na raiz de suas problemáticas.

PALAVRAS-CHAVE filmes; esportes; Humanidades; formação de professores; cinema; repertório cultural.

1 Doutor em Educação (UFSC). Professor Associado do Departamento de Educação Física e do Programa de Pós-graduação em Educação da UFS.

2 Doutor em Educação (UFBA). Professor Associado do Departamento de Educação Física e do Programa de Pós-graduação em Educação da UFS.

3 Doutor em Educação (UFBA). Professor Titular do Departamento de Educação Física e do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema da UFS.

4 Mestra em Educação (UFS). Doutoranda em Educação (UFS). Professora da Educação Básica – Município de Fátima (BA).

ABSTRACT The text presents reflections about the experience report of the II Extension Seminar “Social Thinkers and Sport in Cinema”, carried out within the scope of the training course for Physical Education teachers at the Universidade Federal de Sergipe, in the year 2023. In this seminar, we proposed to question sport through the lens of cinema, problematizing emerging social issues in contemporary times. The following concepts were indicated: spectacle, by Guy Debord; fascism, by Umberto Eco; immunity, by Roberto Esposito; stigma, by Erving Goffman; and social drama, by Roberto DaMatta. These concepts were analyzed in dialogues, respectively, with the movies “Rollerball” (1975), “Die Welle” (2009), “Race” (2016), “Surf’s up” (2007) and “Boleiros – era uma vez o futebol...” (1998). We conclude that the dialogue with cinema in teacher training allows us to understand that the social dynamics of the present, with the advance of authoritarian discourses and practices, of social prejudices, of the trivialization of our inequalities, needs to be problematized and fought at the root of its problematic.

KEYWORDS movies; sports; Humanities; teacher formation; cinema; cultural repertoire.

INTRODUÇÃO

O cinema tem desenvolvido, há mais de um século, uma capacidade comunicativa que amplia os horizontes perceptivos da realidade, molda nossas formas de ver o mundo, guia nossa percepção sobre a História e forma nossas capacidades de nos inserirmos e dialogarmos com a sociedade. Não á toa, Hollywood se tornou uma grande propagandista de modos de viver e aspirações em torno de um ideário social exposto no *slogan* do *american way of life*. Cõnscios dessa dimensão, adotamos, desde 2010, a prática de trazer o cinema para a formação e professores de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

A realização de Seminários de Extensão, que denominamos “Cinema, corpo e...” (juventude, infância, saúde etc.), tem provocado intensos debates no âmbito da formação, criado linhas de diálogos interdisciplinares com outros Departamentos acadêmicos e com Programas de Pós-Graduação na instituição (Educação e Interdisciplina em Cinema) e resultado em produções científicas (Dantas Junior *et al.*, 2019; Mezzaroba *et al.*, 2020).

Em uma dinâmica de complexificação dos debates e ampliação das dimensões formativas dos futuros professores, considerando o poder de penetração social do esporte, sua relevância na ação pedagógica dos docentes de Educação Física e seu status social legitimador da profissão, intentamos adentrar nesse terreno. Em 2019, realizamos o I Seminário de Extensão “Pensadores Sociais e o Esporte no Cinema”. Buscamos autores clássicos da teoria social, como Pierre Bourdieu, Zygmunt Bauman, Eric Hobsbawm e Walter Benjamin para refletir sobre conceitos⁵ emergentes no debate público à luz do diálogo cinema e esporte. Ao considerar que na Universidade, ciência e arte devem se comunicar como elementos indissociáveis de uma sociedade radicalmente democrática, sinalizamos a possibilidade de continuidade dessa proposta.

Face ao avanço da extrema-direita em esfera mundial, os flertes com o fascismo em diferentes países e a pandemia de COVID-19 nos acenderam o alerta para uma discussão mais aprofundada sobre essas dinâmicas políticas gerais e as peculiaridades nacionais. Realizamos, portanto, em 2023, a segunda edição do referido Seminário.

5 A proposta do evento foi articular um conceito específico a um filme, o que não significa que outros conceitos e autores(as) não pudessem ser acionados na abordagem fílmica. Os diálogos multidisciplinares têm sido a tônica dessas abordagens, na qual temos um autor como balizador inicial dos debates.

A DINÂMICA E OS DEBATES DO SEMINÁRIO

Organizamos as exposições para privilegiar um debate que estabelecesse compreensões generalizantes das teorias sociais, vínculos com os escombros históricos do passado e os horizontes políticos do presente, de modo a compreender a dinâmica política (com viés autoritário), suas tensões e resistências com o campo esportivo, a partir do cinema e suas múltiplas possibilidades de leitura, contemplação e reflexão. Deste modo, expomos os debates acerca da teoria da sociedade do espetáculo, por Guy Debord, com o filme *Rollerball, os gladiadores do futuro* (1975); do conceito de fascismo eterno, por Umberto Eco, tendo por foco o filme *A Onda* (2009); o conceito de imunidade, de Roberto Esposito, tendo por horizonte o filme *Raça* (2016); a teoria social de Erving Goffman sobre os estigmas, a partir do filme *Tá dando onda* (2007); e o conceito de dramas sociais, de Roberto DaMatta, no filme *Boleiros – era uma vez o futebol...* (1998).

As sociedades autoritárias, principalmente de verniz fascista, têm por princípio a lógica de uma união entre os indivíduos que penetram em todas as esferas do cotidiano. Nenhum poder se estabelece unicamente pela força, precisa de mecanismos de legitimação, pertencimento e união. Nesse sentido, o mundo econômico, político e social ganha materialidade de concatenação social com o campo da cultura.

Guy Debord foi um pensador social e ativista político de cunho iconoclasta. Optou por seguir uma trajetória intelectual, artística e política fora dos muros da Academia, da Arte instituída e da burocracia partidária ou estatal. Fundou em 1957, junto com Raul Vaneigem, a *Internacional Situacionista*, um movimento artístico, cultural e político que produziu filmes, publicou revistas, agitou culturalmente a França e se tornou fundamental aos manifestos que eclodiram em *Mai de 1968* como a ocupação de fábricas e escolas para autogestão de comitês populares. Sua mais notável obra é o livro *A Sociedade do Espetáculo*, publicada em 1967, com 221 teses: um “livro escrito com o interesse de perturbar a sociedade do espetáculo. Não exagerou em nada” (Debord, 1997, p.12).

Tal obra resultou na produção de um filme homônimo, produzido em 1974, com imagens justapostas às teses. Já na iminência do colapso do socialismo existente na União Soviética, Debord retornou à sua obra proeminente e escreveu *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, publicado em 1988. Sua intenção estava clara: “Não me proponho a debates polêmicos, cada dia mais fáceis e inúteis. Nem pretendo convencer. Esses comentários não têm pretensão moral. Não se referem ao desejável, nem preferível. Limitam-se a registrar o que é” (Debord, 1997, p.169).

De clara e contundente formação marxista, Debord dissecou em sua obra a tendência geral das sociedades modernas em pautarem-se por imagens, não no sentido simplório de civilização midiática. A questão central é compreender que o Capital, enquanto relação social, havia se transmutado em imagem. O fetichismo da mercadoria, elaborado por Marx no século XIX, alcançara sua suprema materialidade fantasmática e aprisionadora das relações humanas. Desse ponto, buscamos empreender uma análise do filme *Rollerball, os gladiadores do futuro*, dirigido por Norman Jewison (1975), de modo a compreender como a sociedade ocidental caminha para a fascistização espetacular.

Roller Ball Murder é um conto, escrito pelo britânico William Harrison e publicado em 1973 na revista *Esquire*, uma publicação exclusiva para o público masculino. Sua narrativa distópica,⁶ focada em um futuro sombrio, de uma sociedade hipercontrolada, foi vista apenas como uma aventura sombria de homens másculos enfrentando-se em um jogo violento com ampla cobertura midiática. Todavia, o conto de Harrison inseria-se em uma tradição da ficção científica estadunidense e britânica que alertava para os sinais de destruição e transformação da natureza terrestre, para as direções de uma sociedade tirânica com base em uma tecnocracia, além das manipulações sociais e biológicas da própria espécie humana.

A tentativa de transpor o conto de Harrison para o cinema também se inseria em um movimento cinematográfico que expunha ficções científicas⁷ reflexivas (como *2001, uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick/1968, e *Solaris*, de Andrei Tarkovsky/1972), sobretudo filmes que propunham reflexões concretas quanto a futuros trágicos, com sociedades autoritárias, com super vigilância tecnológica, violência exacerbada em contraponto à dormência e letargia dos indivíduos alienados de si.

O filme de Jewison se passa no ano de 2018. O planeta é governado por um imenso Estado Corporativo, subdividido em 5 blocos: Energia, Transporte, Comunicação, Alimentação e Recursos Globais. A principal atração popular televisiva é um jogo no qual patinadores e motociclistas tentam colocar uma esfera de metal em um aro magnético, sem qualquer restrição à violência física entre atletas, inclusive, com mortes nas disputas.

De imediato somos conduzidos ao espaço de jogo: uma arena circular que remete ao panóptico de Bentham, no qual os árbitros acompanham o jogo no centro da arena, com o auxílio de dezenas de câmeras que monitoram todos os ângulos da partida. Ao som da *Tocata de Fuga em Ré Menor*, de Johan Sebastian Bach, que poderia nos remeter a um ambiente sombrio, imergimos em um ciclo de movimentos, choques, violência e prazer, não obstante o público presente na arena não seja visualizado em sua totalidade.

6 Como também são as obras de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo* (1932), o livro de George Orwell, *1984* (1949), bem como o escrito de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1952).

7 Nesse sentido se inserem *Alphaville*, de Jean-Luc Godard (1965), *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick (1971), *Soylent Green*, de Richard Fleischer (1973) e *Zardoz*, de John Boorman (1974).⁰

A disputa entre Houston/Energia e Madrid/Comunicação coloca em questão a valorização antagônica entre o jogador e o coletivo, entre o indivíduo e a corporação. À medida que o jogo transcorre, a equipe de Houston torna-se vencedora com a atuação decisiva de Jonathan E., que será o protagonista da história, além do modelo de contraste entre a crítica social do cinema e sua acomodação à lógica espetacular.

Dialogando com Debord podemos inferir que *Rollerball* explicita como, na sociedade do espetáculo, na qual tudo é mercadoria, o capital tornou-se imagem: “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 1997, p. 13). Por extensão, “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord, 1997, p. 14).

As relações sociais estabelecidas neste mundo distópico são meramente mercantilistas: homens que se vendem enquanto produto de um jogo brutal, pessoas que o consomem à medida que são bombardeadas por novos produtos e não percebem que as demandas essenciais à vida social estão sob o controle dessas grandes corporações.

Neste movimento social, “o espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação” (Debord, 1997, p. 14). Na arena do *Rollerball*, unifica-se uma sociedade fragmentada em sua totalidade, reunida sob a égide do espetáculo e a submissão à sua oferta catártica de prazer pela violência. Conforme atesta Debord (1997, p.14): “sob suas fórmulas particulares [...], o espetáculo é o modelo atual da vida na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção”. Em que medida se pode “escolher” as diversões e relações em seu entorno, tendo em vista que as “escolhas” já foram feitas pelo Estado corporativo? Tal questão é sintetizada pelo próprio Jonathan E.: “escolhemos o conforto e perdemos a liberdade”.

O futuro exposto na narrativa fílmica atesta uma tese de Debord (1997, p. 16): “O espetáculo é a afirmação de toda a vida humana (social) como simples aparência”. Nesse ambiente das aparências e representações do real,⁸ a vida está circunscrita ao show televisivo, à técnica e à inércia do todo social: “No espetáculo, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (Debord, 1997, p. 17). O filme demonstra como todo o circo corporativo precisa dessa dinâmica espetacular da transmissão televisiva para que as pessoas sintam-se pertencentes às corporações representadas nas equipes.

8 Tributário de uma tradição de pensamento marxista, Debord não infere o mundo como simples representação ou aparência. Destaca apenas que, no mundo do Capital, essa relação social, transmutou-se em Imagem. Nesse sentido, ampara-se no Método da Economia Política de Marx ao entender que, esse jogo de aparências precisa ser submetido à investigação que percebe as abstrações reproduzidas no concreto do pensamento.

Para além de toda a crítica, a narrativa fílmica centra-se na figura de Jonathan E. que é o típico estereótipo do herói solitário dos filmes de ação. À medida que percebe que seu descarte é necessário à fluência do jogo e sua estrutura de poder, o protagonista se insurge e assume esse papel de “sujeito contra o sistema opressor”. Tal perspectiva messiânica, muito própria do cinema *hollywoodiano*, reconhece-se em outra tese: “O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular, onde os homens depositam suas potencialidades, ligou as nuvens religiosas a uma base terrestre” (Debord, 1997, p.19).

Referenda-se no filme, o triunfo da individualidade, a realização do “sonho americano”, da ideologia meritocrática exposta na glorificação do esportista que derrota sozinho as corporações. Se no conto de Harrison havia, como crítica, uma louvação da corporação e exemplificação da futilidade do esforço individual, no filme se traduz, por contraponto, na ideologia da meritocracia e do individualismo.

Por fim, ainda que a crítica tenha se esvaziado no filme, cabe entender, conforme atesta Debord (1997, p. 170) que “é limitado restringir o espetáculo à Mídia. No entanto, os ‘especialistas’ midiáticos é que podem responder às asneiras importantes. Nesse sentido, só existe o que se fala. Se não é falado não existe!”. Para além das mídias, é necessária a mediação como contraponto à lógica do próprio espetáculo.

Segundo a teoria de Debord (1997), é difícil usar o “espetáculo” para criticar a própria sociedade do espetáculo, na perspectiva que não se combate a alienação sob formas alienadas. No entanto, o espetáculo,⁹ historicamente tende a esvaziar todas as críticas a si mesmo.

O próprio *Rollerball* tornou-se um modelo apropriado e expandido para outras “mídias” culturais, a exemplo dos jogos de videogame: *Speedball*,¹⁰ *Alita Battle Angel*,¹¹ bem como suas reproduções em vídeos musicais da banda *Gorillaz* (*Rock the house*) e da dupla francesa *Justice* (*New lands*). Todas essas apropriações não permitem perceber a profunda crítica à fascistização social pelas esferas culturais. Entendemos que é pelo próprio espetáculo que precisamos nos contrapor à lógica de representação social capitalista mediada por imagens, implodi-la por ela mesma.

Compreendido esse movimento, cabe entender que o alcance de um futuro distópico pressupõe a demarcação de suas raízes no presente. Nos últimos anos acompanhamos o avanço de políticos e movimentos de extrema-direita, com evidentes características fascistas, em nível global. Em que medida podemos compreender esse

9 Tomemos como exemplos: os complexos de condomínio Alphaville, uma apropriação da crítica posta no filme de Godard; a empresa *Soylent Nutrition* que se apropriou de um nome fictício que revelava a falência alimentar futura do planeta; assim como a proposta do canal de *streaming* Netflix em realizar um *reality show*, chamado *Squid Game: The Challenge*, inspirado na série sul-coreana *Round 6*, na qual sujeitos endividados são convidados a participar de um jogo mortal.

10 *Speedball*: jogo de videogame criado por Mark Coleman (1988), mescla de handebol e hóquei no gelo.

11 *Alita Battle Angel*: jogo de RPG (Role-playing Game), produzido pela Allstar Games (2019), inspirado no filme de James Cameron em 2018. Reproduz um futuro *cyberpunk* no qual uma androide chamada Alita enfrenta desafios na favela de Iron City.

movimento e como o cinema nos auxiliaria nessa dinâmica? Entendemos que o conceito de fascismo, elaborado pelo semiólogo italiano Umberto Eco, e suas possibilidades de leitura no filme *A Onda*, de Dennis Gansel, podem iluminar alguns aspectos.

Acompanhamos a trajetória de Rainer Wenger, professor de Ciência Política, Educação Física e técnico da equipe de polo aquático, que em uma atividade eletiva de uma semana propõe aos alunos debater o tema da “autocracia”. Como os alunos refutam sua tese de um possível retorno de governos autoritários à Alemanha, Wenger propõe a experiência de formarem uma associação que unissem todos sob os mesmos ideais. Surge “A Onda”! À medida que os alunos incorporam a associação às suas vidas, sentem-se pertencentes, a situação foge do controle e desembocará em uma tragédia.

O semiólogo italiano Umberto Eco (2019), refletindo sobre as condições históricas do Fascismo italiano e seus congêneres mundiais apresentou algumas de suas características: culto à tradição; recusa à modernidade; ativismo que se opõe à crítica, considerada como traição; racismo; combate à diversidade; obsessão pelas teorias conspiratórias; nacionalismo e xenofobia; guerra permanente sob uma ótica elitista de ataque aos fracos; e fabricação de heróis messiânicos. Desse movimento, atesta Eco (2019, p. 43): “o termo ‘fascismo’ adapta-se a tudo porque é possível eliminar de um regime fascista um ou mais aspectos, e ele continuará sempre a ser reconhecido como fascista”.

É possível inferir que o que vem se consolidando no século XXI é uma ameaça permanente de retorno do fascismo. Nesse sentido, algumas condições estão previamente estabelecidas: a massificação da coletividade em um período de ausência de referências teóricas, históricas e éticas, um vazio existencial posto na emergência de líderes simplórios, porém vociferadores de discursos de ódio, além de simplificação discursiva de problemas complexos. No filme de Gansel, a ausência de referências é lembrada ao longo de toda a narrativa: os professores arrogantes ou dispersos, seja pelo desestímulo ou por sinais de depressão; os pais de alguns alunos, a exemplo de Marko e Tim, absolutamente incomunicáveis, bem como os de Karo que, apesar da ampla biblioteca traduzindo um ambiente letrado, não impõem limites ao filho menor, claramente mimado e com tendências à delinquência e ao autoritarismo.

O vazio existencial se traduz na rápida incorporação das propostas de um grupo autoritário, como *A Onda*, que traduz anseios daquela comunidade de alunos, completamente absorta em baladas, regadas a bebidas e drogas, como se o diretor nos convidasse a refletir acerca do que move, impulsiona ou motiva aqueles sujeitos hoje.

A *Onda* acaba refletindo, por meio de uma liderança firme, mas que não percebe os rumos que vai tomando, um sentido de uniformidade: a integração a um grupo é o preenchimento dos vazios e ausências anteriores; criação de um sentido de identificação, pertencimento e segurança. Tal movimento é corporificado nas simbologias adotadas e suas repercussões: culto à liderança, disciplina, marcha (“tornarmo-nos um só movimento”), gestualidade, nome do grupo, logomarca, uniformes, empolgação na definição das estratégias de divulgação, no fogo da purificação de Tim que queima suas roupas de grife em uma clara alusão às fogueiras nazistas.

Percebe-se com o filme que, conforme atesta Eco (2019), nas sociedades que tendem ao fascismo, as diferenças são eclipsadas e o espaço “entre” os homens é sufocado pelo pertencimento da uniformidade. Nesse movimento, o filme se passa em um contexto condizente com o avanço de ideais fascistas e uma sociedade autocrática – conforme atesta o discurso de Mona, uma das alunas mais críticas e que não aceita a experiência d’*A Onda*: desemprego, injustiça social, inflação alta, insatisfação política, nacionalismo.

No centro do debate acerca da experiência que o professor Rainer quer demonstrar alguns alunos se insurgem e criticam a possibilidade de um novo *Reich*. O que nos permite inferir o conhecimento deles, porém a fragilidade de sua percepção do movimento histórico. Um aluno, Bomber, afirma: “já sabemos que o nazismo é uma droga! Não podemos nos sentir culpados por algo que a gente não fez!”. Prontamente é refutado por Mona: “Não é questão de culpa, mas de responsabilidade histórica!”. O diálogo revela clareza quanto à responsabilidade histórica da Alemanha, embora não enraizada no cotidiano, evidenciado no avanço das ideias da extrema-direita na Europa.

Em outro momento, Marko questiona sua namorada Karo, que está fazendo panfletagem contra *A Onda*: “quem você pensa que é? Sophie Scholl?”.¹² Qual a dimensão que esses jovens têm da luta contra o fascismo? Ainda na toada do debate, Sinan, um aluno imigrante da Turquia diz: “Eu sou turco! Não tenho nada a ver com isso!”. Novamente, a falta de clareza das conexões históricas faz esse jovem não perceber as relações entre governos autoritários, a exemplo do Império Turco Otomano que, durante a Primeira Guerra Mundial, promoveu um genocídio contra o povo armênio.

Entendemos que a experiência pedagógica do Prof. Wenger, o fazer sem especificar objetivos, recriou um simulacro de ações que desencadeou potencialidades fascistas, que explodem violentamente em um jogo de polo aquático. Nesse movimento, a tragédia final se evidencia novamente em não assumir responsabilidades. A prisão de Wenger, os olhares de julgamentos dos alunos, pais e colegas professores, evidencia que, de novo, a sociedade

12 Jovem estudante alemã, membro da Rosa Branca, organização alemã antinazista, que atuava durante a Segunda Guerra Mundial panfletando contra os planos autoritários de Hitler. Foi condenada por traição e guilhotinada em 1943, aos 21 anos de idade.

não se responsabilizará pelos rumos da coletividade. A responsabilidade cai sobre os indivíduos tomados como “bodes expiatórios” sacrificiais. No entanto, o último plano do filme é um close do rosto de Wenger que nos afronta ao quebrar a quarta parede e nos olha diretamente: a responsabilidade é de todos nós!

Uma outra lente conceitual que nos ajuda a compreender e refletir sobre o fascismo refere-se ao conceito de Imunidade, elaborado por Roberto Esposito.

O filme *Raça* (2016), do diretor Stephen Hopkins narra a breve, porém brilhante, carreira esportiva do corredor estadunidense Jesse Owens. O filme é considerado uma cinebiografia já na sua sinopse: “Cinebiografia de Jesse Owens, atleta negro americano que ganhou quatro medalhas de ouro nas Olimpíadas de Berlim, em 1936, superando corredores arianos em pleno regime nazista de Adolf Hitler” (*Raça*, 2016).

O filme conta a chegada de Jesse à Universidade de Ohio, onde ingressa com a intenção de ser treinado por Larry Snyders.¹³ A diegese fílmica mostra toda a preparação (desde os treinamentos até a seletiva nacional) de Owens para disputar a XI edição dos Jogos Olímpicos realizada em 1936 na Alemanha. Toda essa narrativa histórica é encenada em paralelo com o ideário fascista alemão liderado por Hitler que pretendia utilizar os jogos para promover e justificar a soberania da raça ariana.

O filósofo italiano Roberto Esposito desenvolve seu conceito de imunidade para pensar a biopolítica a partir de dois léxicos: o do tipo jurídico-político e o de caráter biológico médico. O que une estes dois léxicos é a ideia de contágio: “alguém ou algo penetra em um corpo — individual ou coletivo — e o altera, o transforma, o corrompe.” (Esposito, 2019, p. 10, tradução nossa)

A engrenagem do nazismo estava pautada em uma ideia de que negros, judeus, homossexuais, deficientes, dentre outros corpos, eram degenerados. Por tais condições, eram contagiosos e deveriam ser exterminados. Diante de tal cenário, Esposito lança a seguinte questão: “Por que o nazismo – diferente de todas as formas de poder passadas e presentes – levou a tentação homicida da biopolítica a sua mais completa realização?” (Esposito, 2017, p. 146). Ele argumenta que todo ideário fascista de Hitler faz referência à categoria da imunização, pois “põe claramente a nu o laço mortífero que junta a proteção da vida com a sua potencial negação” (Esposito, 2017, p. 147). É conhecido todo repertório epidemiológico que os ideólogos do nazismo empregaram para representar os seus pretensos inimigos; “bacilos”, “bactérias”, “parasitas”, “vírus”, “micróbios” (Esposito, 2017).

13 Larry Snyders é um ex-atleta frustrado que tinha conquistado a vaga para as Olimpíadas/1924, porém caiu com seu avião monomotor semanas antes da sua ida a Paris. Por conta das lesões do acidente ele não viajou com a equipe americana. Nas seletivas olímpicas, Larry venceu nada menos que Charles Paddock, que em 1920, em Antuérpia, venceu as provas de 100 e 200 metros trazendo 2 ouros olímpicos para os EUA. Para piorar o quadro de frustração de Larry, Paddock foi a Paris em seu lugar e voltou com 1 medalha de prata nos 200 metros.

Na estratégia biopolítica de normalidade, quem está fora da norma é o degenerado. Essa degeneração é só um processo que antecede outro, o de empurrar o anormal à condição de abjeto, à condição de animalidade. Por isso o vocabulário fascista sempre faz menção à redução desses sujeitos à condição bestial. Evidencia-se isso no filme na placa colocada no centro esportivo de Berlim que continha os seguintes dizeres: “Proibido cães e judeus”. Jesse também é insultado com o termo cachorro, numa briga em que o técnico americano proibiu a utilização da música no treino. Jesse contestou veemente essa postura e na saída o técnico procurou Larry (treinador de Owens, porém sem credenciais olímpicas) para se queixar de Jesse. Neste momento ele insulta Jesse dizendo para Larry: “Bom manter seu menino na coleira”. Em outra cena Jesse é chamado de macaco.

Como se sabe, no âmbito da medicina a imunidade é compreendida como uma defesa do organismo diante do perigo de contrair uma doença infecciosa. O corpo tem defesas naturais ativadas pelo seu sistema imune que reage contra algum parasita que o ataque. Com a invenção das vacinas, a imunidade passa a ser de dois tipos: a natural e a adquirida. A conjectura do sistema imune em termos biológicos pressupõe a existência do mal que deve ser enfrentado.

Essa relação entre proteção e negação da vida, que constitui o fundamento da imunidade, começa a se configurar: por meio da proteção imunológica, a vida combate o que a nega, mas segundo uma lei que não é a da oposição frontal, mas a do rodeio e neutralização. O mal deve ser enfrentado, mas sem removê-lo de seus próprios limites. Pelo contrário, incluindo-o dentro destes. A figura dialética assim delineada é a de uma inclusão exclusiva ou de uma exclusão pela inclusão. O veneno é derrotado pelo organismo não quando é expelido dele, mas quando de alguma forma se torna parte dele (Esposito, 2019, p. 17-18, tradução nossa).

Ou seja, do mesmo modo que na prática médica da vacinação do corpo individual, também a vacinação do corpo político funciona injetando no seu interior um fragmento da mesma substância patogênica da qual se quer protegê-lo e que, então, bloqueia e se opõe a seu desenvolvimento natural (Esposito, 2017). Para Esposito, a lógica mortífera da trajetória nazista está pautada basicamente por 3 dispositivos imunitários.

O primeiro dispositivo é constituído pela normatização absoluta da vida. Pode-se dizer que nele os dois vetores léxicos da imunidade propostos por Esposito (o biológico e o jurídico) apresentam uma completa superposição. Aqui vemos o tão propagado “casamento” do direito com a medicina que o autor salienta em suas obras, a biologização do direito. Esse dispositivo pode ser observado nas práticas fascistas, na seleção dos indivíduos que seriam submetidos a esterilização (no filme, a comissão composta por juiz e médicos que decidiam).

O segundo dispositivo imunitário do nazismo é a dupla clausura do corpo – a clausura de sua clausura. “O corpo não é mais só o lugar, mas a essência do eu” (Esposito, 2017, p.178). A fatalidade da herança biológica do corpo aqui é central e tragicamente fatal. Como um negro escapa de sua condição de negro quando é filho de negros e traz em sua biologia o gene de seus ancestrais?

O ser humano é inteiramente definido pelo passado que traz dentro de si e que se reproduz na continuidade das gerações. [...] Em qualquer caso, trata-se de aderir a esse estrato natural do qual não é possível fugir. É o que se entendia por dupla clausura: o nazismo assume o dado biológico como verdade última, porque primeira, com base em que a vida de cada um é exposta à alternativa final entre continuação e interrupção (Esposito, 2017, p. 178-179).

Como se apresentam tais dispositivos no filme? A narrativa inicia com Jesse indo para a universidade. Sua mãe está orgulhosa por ele ser o primeiro da família a conseguir frequentar tal espaço. O ano era 1933, porém até hoje muitos negros enclausurados pela cor de seus corpos ainda repetem esse ritual de serem os primeiros de suas famílias a conseguir ingressar no ensino superior. No entanto, um sem-fim de outros ainda não lograram tal feito. O negro é um corpo território que traz em sua cor, o estigma da fronteira, de muros que a história ergueu sobre eles. Muros altos que os deixaram invisibilizados pela história do direito.

O terceiro e último dispositivo imunitário do nazismo é representado pela eliminação antecipada do nascimento. Não só a vida degenerada deve ser eliminada, mas principalmente é preciso evitar que ela reproduza. É neste sentido extremo que deve ser entendida a afirmação segundo a qual “a esterilização era o pilar médico da biocracia nazista” (Esposito, 2017, p. 181).

No filme, em uma das cenas, um cartaz dizia: “Alemães, defendam-se, não compre dos judeus”. A imunidade elevada a sua potência máxima é visualizada no filme quando por um jogo político ainda maior que o do antisemitismo, dois atletas judeus foram cortados da equipe do revezamento 4x100. Ali, o representante olímpico estadunidense é ameaçado pelos alemães com o contrato de uma obra da embaixada alemã nos EUA. Por ser dono de uma empreiteira ele obriga os técnicos a sacar os 2 judeus da equipe.

Pelo reverso da imunidade temos o caso narrado pelo saltador alemão Carl Long, medalha de prata, em conversa com Jesse, medalha de ouro, no dia da conquista de suas medalhas. Diz Long: “Noite passada tentaram colocar uma mulher aqui no meu quarto para dormir comigo, eles queriam que eu a engravidasse por conta de meus genes”.

Jesse saiu de Berlim com quatro medalhas de ouro: 100 e 200 metros rasos; salto em distância e revezamento 4x100. A presença imponente deste corpo negro em Berlim foi um anticorpo a combater os ideais do nazismo ariano, no entanto, o racismo e todas as demais formas de fascismo estão longe de ser erradicadas.

Se a ideologia nazista tinha por princípio estabelecer estigmas sociais que separavam aqueles que mereciam viver, distinguindo-os ou demarcando os “elimináveis”, temos então um correlato possível de análise deste conceito a partir da obra de Erving Goffman. Para tanto, buscamos a suavidade de uma animação para problematizar um tema tão necessário e delicado.

Tá *Dando Onda (Surf's Up*, EUA, 2007), dirigido por Ash Brannon e Chris Buck, é uma animação que tem como temática central a questão da superação. Coproduzido pela Columbia Pictures e pela Sony Pictures Animation Inc., foi indicada ao Oscar de Melhor Filme de Animação – perdendo na ocasião para o filme *Ratatouille*, de Brad Bird. Além de ter classificação livre e do gênero animação, é incluída nas categorias de comédia, esporte, família e aventura.

Com base em conceitos de documentário e *reality show* (Dias, 2008), o filme conta a história do jovem Cadu Maverick, um pinguim que mora em Frio de Janeiro, uma comunidade tradicional que estimula a manutenção de hábitos sociais de seus moradores. Assim, o sonho de Cadu de tornar-se um grande surfista, como seu ídolo Big Z, na perspectiva de sua família e dos moradores de sua cidade natal não passa de uma ilusão boba, perda de tempo e justificativa para não cumprir seus compromissos e obrigações. Diante disso, Cadu decide sair de casa para participar do Campeonato Big Z, na possibilidade de tornar-se famoso e vencedor. Em sua jornada – principalmente a partir das amizades construídas com Grilo e João Frango – ele percebe que o sentimento de ser campeão nem sempre está relacionado a alcançar o primeiro lugar em uma competição, ganhar um troféu ou subir no lugar mais alto do pódio.

A narrativa permite identificar de forma crítica e cômica características positivas e negativas relacionadas à prática esportiva do surfe. Entre elas, destacamos a presença da mídia, realizando o documentário sobre a vida de Cadu e a cobertura do campeonato esportivo, tornando as práticas corporais de aventura um espetáculo diante da possibilidade de fatalidades para garantir uma boa audiência; o atleta individualista, arrogante e orgulhoso (Tank) preocupado com a imagem de campeão, que menospreza a experiência vivida da prática pelo troféu; o “treinador” (Grilo) que ensina a técnica, tática e compartilha suas experiências; o jovem sonhador (Cadu) que deseja seguir os

passos de seu ídolo; A lenda (Big Z), o atleta sempre lembrado por seus feitos extraordinários; o olheiro (Mikey) que procura por novos talentos esportivos; e o empresário ganancioso (Regis) preocupado somente em ganhar dinheiro.

Outro aspecto importante, para além das características apresentadas, é a relação entre a prática do surfe e os atributos sociais de descrédito que este esporte sofre na sociedade. Segundo Erving Goffman (2008), a sociedade categoriza os sujeitos com base em seus atributos com o objetivo de fixar moralmente esses e/ou grupos a que pertencem em uma “identidade social”.¹⁴ Assim, observa-se a relação do atributo com os estereótipos construídos socialmente em determinado contexto sociocultural para distinguir se a relação é positiva (configurando-se como um estigma de status) ou negativa (deixando uma marca social de descrédito, um estigma) (Goffman, 2008).

Nesse sentido, o estigma¹⁵ é definido como um atributo depreciativo, um “defeito”, uma deficiência física, uma desvantagem ou sinal de fraqueza, que tem por função predizer o que se espera do comportamento do estigmatizado e qual sua conduta diante do outro considerado “normal”. A marca social, por sua vez, tem a função de antecipar a informação sobre o sujeito, configurando sua aceitação ou exclusão em determinados grupos e espaços. Em vista disso, o sujeito é esvaziado e reduzido ao seu estigma, não é possível visualizá-lo em sua integralidade, somente seu estigma. Como consequência ele sofre preconceito, intolerância e exclusão, é silenciado e, em alguns casos, violentado simbólica e fisicamente (Goffman, 2008).

Para compreender melhor essa relação, vamos analisar como Cadu, João Frango e Big Z lidam com os estereótipos associados ao estilo de vida do surfista. Cadu é visto pela sua rede como preguiçoso e irresponsável, durante as filmagens do documentário o jovem é perguntado se tem outras habilidades além do surfe, como se estas não fossem suficientes. Já João Frango ouviu que era louco por desejar ser surfista, e recebe o estranhamento do público, assistindo ao filme, uma vez que, biologicamente o Frango não é um animal com nadadeiras. O que esses personagens têm em comum? São estigmatizados pelas suas comunidades, mas possuem crença de identidade própria, não aceitando o estigma e acreditam que o sujeito “normal” é que possui crenças descabidas.

O personagem Big Z, por sua vez, ao perceber que não seria capaz de vencer Tank no torneio, simula um acidente e desaparece. Big Z (atleta em forma e com técnica e tática infalíveis) vira uma lenda, sempre lembrado em competições; ao contrário de Cadu e João Frango, ele aceita o estigma social de que não é mais um atleta “perfeito” e com base na aceitação do estigma modula sua vida para evitar o contato com os “normais”. Grilo, como posteriormente é conhecido o Big Z, apresenta seu despreparo e tristeza (possível depressão), com base na imagem corporal

14 A concepção de identidade em Goffman (2008) está relacionada à noção de sujeito sociológico, concepção interativa entre o eu e a sociedade.

15 A categorização do estigma é feita a partir da discrepância entre a Identidade Social Virtual (com características e atributos criados pela sociedade – exigências e afirmativas sobre o que o outro deveria ser) e a Identidade Social Real (categorias e atributos que, de fato, a pessoa possui), com efeito depreciativo.

de um pinguim gordo, o que, associado ao estigma da gordofobia,¹⁶ presente nos espectadores, permite a leitura de um corpo pesado, incapaz, sem autoestima, descuidado.

O filme possibilita pensar na relação entre a prática esportiva do surfe e o estigma. De forma muito sutil o espectador observa a combinação de “sistemas significadores” (Duarte, 2002) para a produção de sentidos e melhor apreciação da obra, ajudando a pensar de forma crítica e reflexiva na própria vida e a sociedade na qual está inserido. Assim como destaca Almeida (2017) quanto ao fundamento educativo existencial, o filme permite uma reflexão de si, ao olhar para o outro e possivelmente ver-se como o outro para pensar nos estigmas cotidianos, seus processos de exclusão, violência e dominação que influenciam na vida dos sujeitos, aceitando ou não o estigma.

Da noção de estigma passamos à problematização socioantropológica de questões que marcam a sociedade – seus dramas sociais – a partir de Roberto DaMatta.

O filme *Boleiros – Era uma vez o futebol...*,¹⁷ dirigido por Ugo Giorgetti foi lançado nos cinemas brasileiros em abril de 1998, poucos meses antes de iniciar a Copa do Mundo da França (1998), com aquele clima de euforia e favoritismo com que uma certa “energia social” mobiliza grande parte da população brasileira em épocas desses eventos futebolísticos. Embora tenha recebido alguns prêmios (melhor roteiro entre filmes nacionais exibidos em São Paulo e melhor direção em festival francês), o filme foi um fracasso de bilheteria, apenas 60 mil telespectadores (Marques, 2011).

O filme, que tende a ser caracterizado como uma comédia pelas comichidade e caricatura com as quais trata suas seis histórias, transitando por seis clubes paulistas (Juventus, Santos, São Paulo, Portuguesa, Corinthians e Palmeiras), no fundo, é um drama¹⁸ que evidencia conversas de bar entre ex-jogadores e um ex-árbitro (por isso, “boleiros”, como são designados os agentes do futebol que viveram ou vivem no meio futebolístico), em que a nostalgia (caracterizada pela passagem das fotos antigas na parede com uma música incidental) apresenta-se como aspecto central, certamente para fazer o espectador refletir sobre a dimensão do futebol no país.

Em cada um dos episódios, temos dramas relacionados aos agentes futebolísticos: no primeiro, o suborno do juiz Virgílio Pênalti por dirigentes esportivos; no segundo, Paulinho Majestade e sua falência como ex-atleta, colocando à venda medalhas e troféus; no terceiro, o ídolo Otávio encarando o final de carreira sendo técnico de uma escolinha particular e procurando identificar talentos como o que aparece em um menino de rua (Pivete); no quar-

16 Preconceito relacionado ao perfil corporal de pessoas gordas.

17 Um grande e conhecido elenco foi chamado para o filme: Flávio Migliaccio, Adriano Stuart, João Acaiabe, César Negro, Rogério Cardoso, Marisa Orth, Denise Fraga, Cássio Gabus Mendes, Lima Duarte, André Abujamra, VJ Cazé, Marcos Grossi etc.

18 Segundo Marques (2011, p. 200), o tom do filme é *disfórico* e não alegre: “A realidade é vista sempre com desesperança, e o passado é mitificado diante de um presente que traz as marcas do envelhecimento.”.

to, a narrativa quanto a Azul, evidenciando o início do glamour de um jogador que no mesmo dia é bajulado pela imprensa esportiva, torcedores e é cobrado pela mulher por não ajudar com a criação dos filhos e também sofre racismo por parte de policiais; no penúltimo episódio, o atacante corintiano Caco precisando ser curado para além dos saberes da medicina, acionando o benzedeiro Pai Vavá com a ajuda de torcedores que invadem sua vida íntima; e no último episódio, o atacante Fabinho Guerra, mulhereengo, procurando driblar seu técnico na concentração antes de um grande clássico.

Entendendo que o grande mérito do filme seja o balanço entre o humor e a melancolia, fazendo refletir sobre o papel do futebol na cultura brasileira, é possível reconhecer nos episódios vários dramas sociais brasileiros, por isso a associação ao construto teórico do antropólogo brasileiro Roberto DaMatta, por considerar que o futebol brasileiro contém uma multivocalidade (DaMatta, 1994), isto é, uma característica múltipla de ser ritual, espetáculo, de ser jogo e ser esporte, mas também instrumento de disciplina das massas e algo prazeroso, mobilizador de identidades, com seus valores culturais e gostos singulares.

DaMatta foi um dos precursores dos estudos sociais brasileiros a dar centralidade e potência ao futebol – assim como fez com outros temas de “menor significação” acadêmica e que no cotidiano brasileiro ganham destaque, como o Carnaval, o jogo do bicho, a Umbanda etc. Em 1982, organizou a obra “Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira”, em que traçou como propósito “revelar como uma certa modalidade esportiva [...] [futebol], é um veículo para uma série de dramatizações da sociedade brasileira” (DaMatta, 1982b, p. 21), a partir de uma apreciação desse fenômeno dentro do sistema social brasileiro com sua singularidade.

Nesta obra, iniciou a crítica à ideia generalizante de que o futebol seria o “ópio do povo”,¹⁹ ou seja, a interpretação de que o futebol “é visto como um modo de desviar a atenção do povo brasileiro, de outros problemas mais básicos” (DaMatta, 1982b, p. 22).

Segundo DaMatta (1982b, p. 29, grifo do autor):

O **futebol** brasileiro, deste modo, pode ser estudado como sendo capaz de provocar uma série de dramatizações do mundo social. Um dos traços essenciais do drama é a sua capacidade de chamar atenção, revelar, representar e descobrir relações, valores e ideologias que podem estar em estado de latência ou de virtualidade num dado sistema social.

19 Sobre isso, argumentou: “todos estamos profundamente insatisfeitos com uma matriz de análise sociológica dominante, que é por demais economicista e que entende ser a vida social um jogo direto de forças racionais num mercado, jamais podendo ser vista como drama futebolístico, onde homens lutam contra homens e todos com regras e torcidas que também imprimem ao espetáculo uma direção incontrolável. São precisamente esses aspectos indeterminados da vida social que nos interessam” (DaMatta, 1982a, p. 14).

Ainda segundo DaMatta (1994), o futebol é um instrumento privilegiado de dramatização:

Primeiro porque ele é um formidável código de integração social. [...] Uma segunda dimensão do futebol como força integrativa é a sua capacidade de proporcionar ao povo, sobretudo ao povo pobre e desiludido, a experiência da vitória e do êxito. [...] Finalmente, o futebol proporciona à sociedade brasileira a experiência de igualdade e da justiça social. (DaMatta, 1994, p. 16-17).

Dentre suas elaborações, sugere estudar comparativamente o significado do futebol, em diferentes sociedades; o lugar do imponderável que o futebol ocupa (sorte versus azar); a horizontalidade de poder proporcionada pelo futebol; a experiência popular com os símbolos do país oportunizada pelo futebol; e, também, constrói uma argumentação entre o jogo (enquanto algo flexível e que ajuda a explicar as lógicas brasileiras ligadas à tradição – favores, hierarquias, escravidão etc.) e o esporte (enquanto algo de estrutura mais rígida e que se identifica com países modernos quanto ao respeito das regras e foco no desempenho, performance e mérito) (DaMatta, 1982a; 1982b; 1994).

Interessante pensar com DaMatta sobre a contemporaneidade de sua produção em relação aos dramas que vemos no filme que se materializam de forma visual e narrativa a partir daquilo que a história dos agentes do futebol brasileiro, quando vem à tona, nos ensina, como em relação a esse trecho:

[...] no futebol [...] temos a oportunidade clara e concreta de passar de um código ideológico para um código visual, auditivo, tátil, corporal, e de odores, totalizando a própria experiência humana. Daí a importância de estudar os aspectos simbólicos, ideológicos e ritualísticos do futebol, tal como esse esporte é praticado no Brasil (DaMatta, 1982a, p. 14).

Quando articulamos o filme *Boleiros – Era uma vez o futebol...* com a pioneira construção teórica de DaMatta (1982a, 1982b, 1994), ficam evidentes os elementos brasileiros mais variados, como corrupção, desesperança, desigualdades, racismo, machismo, incertezas, distinções, aspectos relacionados à religião etc., aparecendo como verdadeiros dramas que se configuram como metáforas da vida, naquilo que DaMatta chamaria atenção para observar neles traços de nossa identidade, vida e sociedade.

Se para DaMatta a dramatização que o futebol traz ao mesmo tempo mostra questões brasileiras, isso ajuda a esconder outras, e o filme *Boleiros* também opera assim: traz esses dramas em forma de humor, de situações

corriqueiras, mas no fundo, quer fazer pensar em todos finais de seus episódios a melancolia, a tristeza e a dor da violência (Vaz, 2002) que esses corpos e mentes sofreram numa vida inteira dentro do universo do futebol, que sob os olhos de DaMatta não fazem tanta diferença diante de sua visão otimista quanto ao poder do futebol no Brasil.

POR FIM...

Ao concluir esta edição do evento, percebendo o quanto o cinema nos emociona, nos permite refletir, nos forma, ao identificarmos que os conceitos gerados por Debord, Eco, Esposito, Goffman e DaMatta, compreendemos que a dinâmica social do presente – no qual o discurso virulento de extrema-direita, a convergência a atitudes e ideias fascistóides, a naturalização de preconceitos sociais, a minimização de nossos dramas sociais – precisa ser problematizada e combatida em seu germe. A formação docente para o futuro necessita desse tipo de tensão e orientação. Esse é o nosso desafio permanente!

REFERÊNCIAS

- A Onda (*Die Welle*). Direção: Dennis Gansel. Berlim: Constantin Film Produktion; Rat Pack Filmproduktion, 2009. 1 DVD (107 min.).
- ALMEIDA, Rogério. "Cinema e educação: fundamentos e perspectivas". *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 33, 2017, p. 1-28. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/edur/v33/1982-6621-edur-33-e153836.pdf> Acesso: 09 jan. 2021.
- BOLEIROS, era uma vez o futebol... Direção: Ugo Giorgetti. São Paulo: América Filmes, 1998. 1 DVD (93 min.).
- DAMATTA, Roberto. "Introdução". In: DAMATTA, Roberto *et al.* *Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1982a, p.13-18.
- _____, Roberto. "Esporte e sociedade: um ensaio sobre o futebol brasileiro". In: DAMATTA, Roberto *et al.* *Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1982b, p.19-42.
- _____, Roberto. "Antropologia do óbvio: notas em torno do significado social do futebol brasileiro". *Revista USP: Dossiê Futebol*, São Paulo, n. 22, 1994, p. 10-17.
- DANTAS JUNIOR, Hamilcar Silveira. "Esporte e cinema: possibilidades pedagógicas para a Educação Física Escolar". *CADERNOS de Formação RBCE*, Campinas, v.3, n.2, set. 2012, p. 67-78. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/cadernos/article/view/1849>. Acesso: 10 jul. 2021.
- _____, Hamilcar Silveira et al. "Cinema e formação de professores de Educação Física: relatos de experiência com seminários de cinema na Universidade Federal de Sergipe". *Revista Cocar*, Belém, n.5. jan.-abr. 2019, p.123-145. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/2349>. Acesso: 26 maio 2022.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários à sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIAS, Cléber Augusto G. "Tá Dando Onda (Surf's up)". *Esporte e Sociedade*, Niterói, n. 8, mar.-jun. 2008, p. 1-7. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/esportesociedade/article/view/48063>. Acesso: 13 ago. 2022.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ECO, Umberto. *O fascismo eterno*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Belo Horizonte: UFMG, 2017
- _____, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu, 2019.
- GASTALDO, Edison. Erving Goffman e suas obras. [S.l.; s.n.], 01 de agosto de 2022. Disponível em: <https://x.gd/KQfTo>. Acesso: 15 mar. 2023.
- MARQUES, José Carlos. "Conversa de bar: narrativas e história oral em 'Boleiros', de Ugo Giorgetti". In: MARQUES, José Carlos; TURTELLI, Sandra Regina (orgs.). *Futebol, cinema e cia: ensaios*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p.189-202.
- MEZZAROBBA, Cristiano et al. "Pensadores sociais e o esporte no cinema: contribuindo com a ampliação do repertório cultural na Educação Física". *Revista Novos Olhares Sociais*, Cachoeira, v. 3, n. 1, 2020, p. 262-292. Disponível em: <https://www3.ufrb>.

edu.br/ojs/index.php/novosolharessociais/article/view/509. Acesso em: 26 maio 2022.

RAÇA (Race). Direção de Stephen Hopkins. Montreal: Diamond Films, 2016. 1 DVD (123 min.).

ROLLERBALL – Os gladiadores do futuro (Rollerball). Direção: Norman Jewison. Los Angeles: Algonquin; Warner Bros., 1975. 1 DVD (125 min.).

TÁ dando onda (Surf's Up). Direção: Ash Brannon e Chris Buck. Los Angeles: Sony Pictures Animation, 2007. 1 DVD (85 min.).

VAZ, Alexandre F. "DaMatta: o futebol como drama e mitologia". In. PRONI, Marcelo; LUCENA, Ricardo (orgs.). *Esporte: história e sociedade*. Campinas: Autores Associados, 2002, p.139-164.

PERSPECTIVA REALISTA E IMAGENS DO POPULAR:

O SERTÃO DO FILME *VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO* (KARIM AÏNOUZ E MARCELO GOMES, 2009)

ANA DANIELA DE SOUZA GILLONE¹

RESUMO O cinema brasileiro recente que se interessa pelo popular geralmente utiliza imagens e sons que reforçam características supostamente realistas em sua estética. *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* utiliza recursos do “documental” na construção do sertão. O filme experimenta novas possibilidades de perceber o popular pelo agenciamento entre as imagens de arquivo e os vários sons (trilha sonora, narração, ruídos e sons de diferentes origens e contextos). Forma-se assim o ponto fundamental para pensar o popular em sua questão formal – um diálogo entre o sertão mítico-documental da caatinga, com suas casas pobres, e o sertão de acrílico e colorido do presente, que aparece em inúmeras imagens, em que a cor (enquanto forma artificial) contextualiza o conteúdo histórico do espaço e das personagens. O sertão foi mostrado principalmente nas produções dos anos 1960 como um lugar mítico, que construiu uma ideia do popular e que serviu de base política para a formulação de um cinema nacional. O filme em questão retoma, de forma direta ou indireta, velhos tópicos narrativos sobre a cultura popular no semiárido brasileiro. Propõe-se, então, uma análise que parte de uma reflexão sobre a maneira como os autores exploram as imagens consideradas documentais e como representam o popular no sertão, assim como suas relações com os pressupostos políticos dessas construções (do popular e do realismo).

PALAVRAS-CHAVE Cinema brasileiro; sertão; popular; realismo; imagens.

¹ Ana Daniela de Souza Gillone é pesquisadora pós-doutoral da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP), com bolsa PDE-CNPq.

ABSTRACT The recent Brazilian cinema that is interested in the popular usually uses images and sounds that reinforce supposedly realistic characteristics in its aesthetics. However, these plans and sounds are highly formal and show how the "document" materializes in the formal issue. This is the case of *I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You* (*Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*), which intersects the "documentary" with formalist strategies. The film experiences new possibilities to perceive the popular by the agency between the film images and the various sounds (soundtrack, narration, noises and sounds from different origins and contexts). This forms the fundamental point is formed to think of the popular in his formal question – a dialogue between the mythical-documentary *sertão* of the caatinga, with its poor houses, and the acrylic and colorful backcountry of the present, which appears in numerous images, in which the color (as an artificial form) contextualizes the historical content of space and characters. The backcountry was shown mainly in the productions of the 1960s as a mythical place, which built an idea of the popular and that served as a political basis for the formulation of a national cinema. The film in question takes up, directly or indirectly, old narrative topics about popular culture in the Brazilian semi-arid. It is proposed, then, an analysis that is part of a reflection on the way the authors explore the images considered documentary and how they represent the popular in the *sertão*, as well as their relations with the political assumptions of these constructions (popular and realism).

KEYWORDS Brazilian cinema; *sertão*; popular; realism; images.

A MODO DE INTRODUÇÃO

O longa-metragem *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009) utiliza imagens de arquivo pessoal dos diretores para contar uma história ficcional. Elas foram produzidas para um projeto inicial de documentário e depois adaptadas à narrativa. O filme foi, então, produzido em duas etapas. Em 1999, quando os dois diretores produziram imagens para um documentário de curta-metragem chamado *Sertão Acrílico Azul Piscina*. Passados dez anos, em 2009, eles voltaram à região para produzir outras imagens que fariam parte do longa-metragem. Ao final, a composição de imagens de arquivo, produzidas em diversos suportes e formatos (35mm, 16mm, Super-8, câmera digital, máquina fotográfica), e de sons pensados para uma ficção significariam um modo inverso de se criar uma narrativa. Com isso, o processo de produção ressignificou imagens que se originaram do desejo de documentar a realidade do Semiárido. Essa elaboração de uma trama ficcional, com imagens originalmente documentais, suscita uma análise dos recursos estéticos pensados neste agenciamento. Consideramos, então, a importância de uma análise dos diferentes tipos de fragmentos de imagens utilizados no filme, assim como dos diversos recursos sonoros (trilha, narração, ruídos e diálogos), e como esses elementos são agenciados, com suas características, que fazem com que o filme possa ser pensado dentro de um contexto de renovação estética. Os planos e as interferências sonoras evidenciam que a narrativa vai se materializar, justamente, na questão formal. Diante disso, como exposto, a proposta é pensar a construção do Semiárido diante dos modos em que se entrecruzam estratégias do “documental” e do ficcional e, assim, entender a quais desdobramentos políticos e conceituais esse entrecruzamento leva.

A análise parte de uma reflexão sobre a maneira como os autores exploram as imagens consideradas documentais e como representam o popular, assim como suas relações com os pressupostos políticos dessas construções (do popular e do realismo). A análise do filme poderia retomar, de forma direta ou indireta, velhos tópicos narrativos sobre a cultura popular no Semiárido brasileiro. O sertão foi mostrado em vários filmes – *Filho Sem Mãe* (Alcebíades Araújo, 1925), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) – como um lugar mítico, que construiu uma ideia do popular e que serviu de base política para a formulação de um cinema nacional. *Viajo Porque Preciso...* leva em conta essa tradição mítica cinematográfica, pois é um filme que, na sua estrutura, parece repetir o esquema narrativo de *Deus e o Diabo* – acompanhamos, durante mais de dois terços do filme, diversas imagens que compõem as paisagens do sertão para, no final, a água tomar conta da tela. Entretanto, a água não é apresentada como uma realização utópica do mito – o sertão vai virar mar –, mas como um acontecimento “concreto” – um canal do Rio São Francisco será desviado e vai inundar o sertão, levando

consigo vilas inteiras. Além disso, as imagens do canal serão finalizadas com imagens do mar mexicano, o que desloca a questão do popular para uma geografia mais ampla do que o meramente nacional – A sobreposição de planos que mostram o rio brasileiro e em seguida o mar mexicano nos aproxima às elaborações conceituais de “paisagens transculturais” propostas por Denilson Lopes (2010).²

Os acontecimentos e as imagens do canal do Rio São Francisco, que remetem a um ideário contemporâneo, definem a narrativa com um engajamento no presente. Entretanto, não se trata de uma realização concreta do sonho úmido dos sertanejos, possibilitada pelo “progresso”. A temporalidade suposta não é apenas histórica, mas geológica e sentimental – a viagem empreendida pelo protagonista, um geólogo, ao mesmo tempo que é feita para obter dados que concretizarão o desvio do Rio, que vai inundar o sertão, se justifica para conseguir aguentar a saudade de um amor terminado. E a questão é mais geológica e sentimental do que histórica porque o conceito que permeia toda a narrativa e as imagens é o de “fraturas abertas” (pelas quais pode ser introduzida essa outra geografia do final). É assim que o filme começa e se estrutura.

ESTRUTURA E CONCEITO DA NARRATIVA

Nas primeiras imagens, apenas vemos, à noite, uma estrada asfaltada iluminada pelos faróis de um veículo. Em seguida, o espaço se concretiza e a estrada se transforma numa espécie de “fenda”, que corta a paisagem sertaneja como uma ferida incrustada nela. Ferida porque torna a aridez da paisagem ainda mais presente, dado o seu traçado monótono e a dureza de seu material – o asfalto. Como se pode ver, as imagens “documentais” são altamente metafóricas e não apenas com relação à história sentimental do protagonista, mas com a construção de um presente, que embora pareça realizar uma utopia – o sertão vai virar mar – é posto dentro do contexto da fratura (a própria estrada de asfalto caracteriza a fratura do sertão).

O intuito metafórico de um sertão fraturado só se potencializa porque as imagens captadas aparecem em enquadramentos muito simples – em *travellings* para frente e *travellings* laterais –, supostamente reproduzindo um olhar concreto de um espectador-personagem que nos levaria a pensar em uma tentativa realista de duplicação de um olhar “real”. Por outro lado, os cortes secos, que unem as sequências, produzem um estranhamento porque se passa, sem transição, de uma cena noturna a uma diurna.

2 Denilson Lopes (2010) resgata a categoria “entrelugar” para pensar a definição de paisagens transculturais. Comenta que ao abordarmos o termo *paisagens culturais* não se pode obliterar a questão da mestiçagem e do sincretismo. Associa assim, o entrelugar como fruto de quebras de fronteiras culturais. “O entrelugar que não pode ser visto como uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento” (Lopes, 2010, p. 93). Percebe ainda a categoria entrelugar “como estratégia de resistência que incorpora o global e local, que busca solidariedades transnacionais” (Lopes, 2010, p. 93). Aqui relacionamos as elaborações do autor para pensar esta outra geografia neste contexto de paisagens transculturais. Nos últimos planos do filme, o protagonista comenta sentir vontade de mergulhar na vida como os mergulhadores de Acapulco. Nesse momento, temos um corte e surgem as imagens de homens mergulhando no mar mexicano. Podemos também perceber as diferentes geografias, os mergulhadores e o próprio protagonista nesse “entrelugar” argumentado por Lopes (2010).

Poderíamos pensar a maneira de montar os planos como uma estratégia para se contrapor a maneira “documental” de filmar. Entretanto, a questão não nos parece ser apenas o desejo de evidenciar estratégias que explicitam a maneira de construir um “documentário” ou uma “ficção”, mas a de formar um conjunto – filmagem e montagem – a serviço de uma retórica que busca enfatizar essa noção e sentimento de “fratura”, que permeia tanto a relação sentimental como a vivência de um presente que não se esgota nos dados supostamente objetivos contidos nas imagens e na narrativa.

A questão do popular, que já está colocado no mito do sertão que vai virar mar (que reclama um maior aprofundamento analítico, e que se expõe mais adiante), vai ser trabalhada de diversas formas, sendo que cada uma delas interfere na maneira de qualificar as outras, construindo um tempo denso, no qual não sabemos mais o que é passado e presente. É o caso da trilha sonora, composta por músicas sentimentais do contexto popular – do passado e do presente –, que precisa ser trabalhada de maneira mais minuciosa para poder entender toda sua complexidade. É também o caso de como as personagens ligadas ao sertão aparecem no filme. Se no começo elas apenas ilustram a narrativa da voz em *off* do protagonista (como num documentário tradicional), se densificam paulatinamente porque se tornam cada vez mais independentes do protagonista narrador, chegando a tomar a palavra.

Nesse momento se simulam estratégias documentais (o solilóquio do protagonista se transforma em um diálogo, que aparece como retomando o gênero da entrevista), evidenciando-se a articulação entre roteiro, narração e manipulação sonora como um fator que acentua os aspectos documentais do filme. Com a captação do som direto de algumas das cenas, tal como nos depoimentos das prostitutas, temos a impressão de que as personagens estiveram presentes em uma viagem que realmente existiu. Assim, a articulação entre a voz do protagonista e as imagens que circundam a sua viagem conforma a verossimilhança que antes não existia, enquanto imagens de arquivo.

O filme experimenta novas possibilidades de perceber o popular pelo agenciamento entre as imagens de arquivo e os vários sons (trilha sonora, narração, ruídos e sons de diferentes origens e contextos). Forma-se assim o ponto fundamental para pensar o popular em sua questão formal – um diálogo entre o sertão mítico-documental da caatinga, com suas casas pobres, e o sertão de acrílico e colorido do presente, que aparece em inúmeras imagens, em que a cor (enquanto forma artificial) contextualiza o conteúdo histórico do espaço e das personagens.

Esta análise do filme expõe a maneira como os autores exploram os pressupostos do documental e do realismo e representam o popular. Assim, a construção da realidade das classes populares e da cultura popular no filme

pode ser questionada em sua dimensão política e estética que aparece na mensagem que chega, intencionalmente, ou não, ao espectador.



Imagem 1. *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009)

O SERTÃO, O POPULAR E O REALISMO

As múltiplas e variadas conceituações do popular e do realismo nas teorias sociais, literárias e no cinema foram analisadas para, assim, pensar em suas relações com as caracterizações dadas ao sertão no filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*. Para tanto, procuramos entender como o popular e o realismo se interrelacionam na produção. Partimos da possibilidade de dimensionar o popular enquanto representação que subsidiaria o realismo,

e buscamos condensações analíticas no próprio debate crítico do cinema brasileiro. Um dos recursos estabelecidos foi o de remitar as definições de seus conceitos no passado, tentando selecionar algumas delas, ou ao menos questionar quais de seus elementos podem ser válidos em uma análise de suas relações no cinema atual. Antes de objetivar seus significados na contemporaneidade, mais especificamente no filme em questão, esclarecemos que a proposta deste estudo não se fecha às determinações teóricas. Por meio da análise fílmica do filme é possível pensar a ambiguidade do popular e do realismo nessa produção.

Ao analisar os planos selecionados, a preocupação foi não impor definições que compusessem um estudo analítico que comprovasse categorias e conceitos teóricos sobre as representações e estéticas analisadas, mas sim procurar pelas próprias conceituações que o filme faz sobre o popular e o realismo.

O popular e as classes populares são construções intelectuais definidas por tradições sociológicas que se preocupam, ou não, com as diferenças impostas na desigualdade de distribuição da riqueza e poder. O popular também poderia se estender à elaboração da categoria marxista “classes populares”, que designa uma população com diversas inserções no mundo do trabalho: os desempregados, os subempregados, os trabalhadores domésticos, entre outros. A distinção de classes e a representação da sociedade como um coletivo de indivíduos livres e iguais fazem parte do imaginário da modernidade e são definições que aludiriam a uma ordem política e social constituída no capitalismo e no pensamento da Ilustração. Importante perceber que a noção de classe proposta pelo marxismo surgiu como resultante dos conflitos de separação entre capital e trabalho e foi reconceitualizada por diversos autores.

Diante dos conceitos de povo, de classes populares ou de popular, pensar a cultura oriunda desse segmento da população implica em um esforço complexo diante da ambiguidade que o “objeto” assume, justamente pelas abrangentes significações desses construtos. A dificuldade das distinções se dá porque a condição da cultura do povo ou das classes populares também se constitui como uma categoria criada pela observação de suas expressões em dada realidade.

Essa cultura que vem do povo e que com a entrada da modernidade passou a ser apropriada pela produção em série e pelo populismo, aludir-se-ia a uma cultura popular por ser dirigida a esse segmento da população. A difusão de culturas, entendidas como práticas, elaborações simbólicas e visões de mundo, oriundas de povos, etnias e grupos tradicionais, como cultura popular, pelos meios de comunicação de massa, torna ainda mais difícil a diferenciação do que é ou não uma cultura popular. Mas os conceitos, tanto quanto as práticas e criações, do popular em relação às chamadas culturas de massas, ou massivas, embora sejam comumente apresentados como opostos, não são rigo-

rosamente distintos. Essa leitura, um tanto dualista, entende que popular está ligado às manifestações das culturas tradicionais populares, a cultura de massa significaria sua industrialização cultural, uma cultura massiva, mas incapaz de ser transmitida como uma cultura tradicional que atinja os sujeitos em sua profundidade. Esse pensamento está baseado, muitas vezes com exageros e equívocos, na crítica elaborada pela Escola de Frankfurt. Em tentativa de superar o dualismo, importante contribuição foi construída com as teorias latino-americanas da cultura e da comunicação, fundamentalmente por Nestor Garcia Canclini (1997) e Jesus Martin-Barbero (2008). Com intensa reflexão sobre a cultura, as classes subalternas e a comunicação, no caso de Canclini, e com a “teoria das mediações”, elaborada por Martin-Barbero, ficaram mais expostas às ambiguidades e aos conflitos, assim como as trocas, as reelaborações, as recodificações e mesmo as colaborações existentes entre as produções dos meios massivos e as chamadas culturas populares.

Na presente análise, partimos da reflexão sobre as representações do popular, que definiriam concepções de mundo que são construídas nos filmes, que apresentam um conteúdo social que não se limita ao contexto mais geral das representações. Isso nos deu o entendimento que elas não são tomadas como representações reveladas, e sim construídas, mas não se tratou de uma desconstrução da abordagem do popular que a apresentaria como falsa ou ingênua. Ou seja, o intuito foi ultrapassar a condição de observar o popular enquanto construído e pensá-lo em sua condição de procedimento, em que o fazer de conta, da possibilidade empírica de apreensão da realidade, é uma estratégia legitimadora do cinema. Essa dinâmica de análise permitiu deslocar a questão do popular no filme, como representação, para o popular do filme (tal como expôs-se no título do artigo “o Sertão do filme”). Assim, a maneira pela qual dada realidade foi pensada e construída pelo diretor é o que define sua condição de acontecimento. De modo a entender que a ilusão sobre a abordagem do popular faz parte do jogo lúdico cinematográfico, e iludir é remeter uma forma ou conteúdo ao imaginário, que é o espaço em que se entrecruzam aspectos muito mais complexos do que apenas a ilustração do popular ou a sua desmistificação. Assim, a condição de acontecimento do popular não se reduz a uma observação ou desconstrução de suas representações no filme.

Aqui percebemos a construção das representações das classes populares empreendida na luta pela visibilidade dos direitos sociais no sertão. Esse sertão como um lugar mítico e de caracterização do popular, que serviu de base para a formulação de uma retórica de resistência principalmente nos filmes realizados pelos cineastas atuantes no Cinema Novo dos anos 1960, permanece despertando o interesse para se expor o sertanejo como um outro ou algo à parte do projeto de desenvolvimento nacional. Um outro que se manifesta nas imagens do sertão nordestino como a vasta região que abrange todo o Ceará e partes dos estados do Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco,

Alagoas, Sergipe e Bahia. Primeiro a literatura e depois o cinema delimitaram essa geografia na qual esse outro – sertanejo rebelde, bandido selvagem e camponês infiel – foi definido em sua posição como excluído dos avanços do mito da modernização e foi referenciado como revolucionário por fazer frente ao poder colonial.³ Esse é o imaginário do sertão que desde meados do século XIX, aparece como um universo simbólico para se discutir as relações de poder. O sertão é considerado a maior sub-região nordestina, localizada entre o meio-norte e o agreste, localidade brasileira que sofre com a grande estiagem, fator característico do baixo índice pluviométrico. Por conta dessa sua localização, a região é afetada por longos períodos de seca. Sendo assim, há invernos que não chove e a estiagem pode durar mais de dois anos.

Nosso interesse é ultrapassar um olhar que reduz a análise da estetização da pobreza no sertão para dar visibilidade ao cinema que valoriza o popular que se manifesta no sertão. Buscamos problematizar o popular no sertão enquanto representação que subsidia a produção da estética realista do filme e que também permite experimentações estéticas que os diretores utilizam para fugir do lugar comum e enfrentar o risco da criação inovadora. Para tanto, encontramos, nas teorias dos realismos, construções estéticas que foram influenciadas historicamente na criação das representações do popular no cinema.

Os conceitos dos realismos, pensados pelos principais teóricos do cinema, foram resgatados por Ismail Xavier (2005) para a descrição dos aspectos formadores do naturalismo e do realismo nos filmes. Buscamos dialogar com suas análises que relevam a importância da montagem, desde o recurso de torná-la invisível na representação naturalista, aspecto definidor do estilo industrial do cinema hollywoodiano, até a defesa de sua minimização no realismo cinematográfico. O naturalismo⁴ e o realismo são analisados pelo crítico, sem uma vinculação estrita com o estilo literário – que é a maior referência para os estudos que buscaram conceituar as estéticas cinematográficas. Embora alguns dos conceitos já inscritos na estética literária sejam usados por Xavier (2005), a busca por um critério para se pensar sobre o naturalismo e o realismo no cinema foi feita com o esforço de resgatar, nas teorias, como esses conceitos foram produzidos nos filmes. Xavier enfatiza que tanto Sigfried Kracauer como André Bazin pensaram em perspectivas realistas para os filmes alcançarem as representações da realidade social. As premissas técnicas e estéticas colocadas por eles para a definição de um realismo crítico, de certa forma dialogam com o neorealismo italiano pelo modo de representação do mundo real. O realismo crítico propõe um deslocamento que impede que a relação entre imagem do cinema e da realidade seja vista como imediata, como no caso do realismo ingênuo ou do naturalismo.

3 Aqui utilizamos o termo “poder colonial” em diálogo à acepção proposta por de Aníbal Quijano (2007): a “colonialidade do poder”, entendida como as relações intersubjetivas, as experiências do colonialismo e da colonialidade que se fundem com as necessidades do capitalismo. Tal colonialidade consiste em um novo universo de relações intersubjetivas de dominação, mas que, no entanto, permanece sujeita a um modelo de hegemonia eurocêntrica (Quijano, 2007).

4 Resumidamente, o naturalismo estaria tipicamente representado pelo cinema de espetáculo, no cinema como “janela do mundo” e o realismo crítico implicaria num cinema capaz de apreender relações dialéticas. Ver mais em: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, p. 55-57.

O realismo crítico é relacionado ao cinema que defende princípios de produção e de recepção pautados na necessidade de uma conscientização da realidade social, um cinema em que as imagens provocam a compreensão de mundo do espectador. O popular e a categoria marxista “classes populares” enquanto elaborações simbólicas são também construções nesse cinema que contextualiza as contradições sociais de uma época. Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te amo*, podemos perceber diálogos com o neorealismo, que se insere na condição de um realismo crítico, uma vez que buscou por experiências que propõem reflexão e investigação sobre um período da história definido por crise social. Nos filmes neorealistas podemos encontrar formas de se produzir conscientização política com imagens do popular. Por meio de experimentações estéticas, como a câmera na mão e o interesse por histórias de pessoas marginalizadas, os cineastas neorealistas construíram seus pontos de vistas sobre os sentimentos de uma época. Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, as representações do popular também são os elementos estruturantes de sua estética, assim como definem a política em defesa da visibilidade do sertão fraturado. Seguimos com a análise das imagens do sertão nessa perspectiva realista como manifestação de resistência de valores e costumes.

As imagens do popular, quando pensadas em um contexto histórico mais amplo, ao lado das representações do Cinema Novo, tornam-se fundamentais para a contextualização histórica das estéticas envolvidas no cinema brasileiro, até mesmo para entender as diferenças de cada período. Os conceitos e categorias implicados no debate sobre o Cinema Novo nos dão subsídios para pensar a estética e a construção desse filme em seu diálogo com a perspectiva realista. As imagens produzidas em contextos reais do sertão estão incluídas na organização das relações que definem uma maneira de representar os fatos para se produzir um determinado efeito para significar uma realidade representada, circunscrita no determinado momento de abertura do canal do Rio São Francisco.

Vemos então que a questão da mediação, que definiria esse tipo de realismo, tem sido retomada na filmografia brasileira contemporânea, que postula relações mediadas. E assim “tende a situar o fenômeno necessário do nosso tempo no seu verdadeiro lugar” (Lukács, 1991, p. 84). Para entender como essas relações se manifestam no cinema, uma análise do realismo é proposta como uma mediação eminentemente política.

O conceito do realismo que se manifesta no cinema contemporâneo, a partir da leitura que propomos sobre o filme em análise, visto em toda sua complexidade, ultrapassa as interpretações de uma construção estética que busca produzir os efeitos da verossimilhança. Esta reflexão parte da condição do realismo como um construto e não como reprodução ou cópia do mundo sensível. A questão que define esta abordagem abrange a exposição dos

aspectos formais que dão visibilidade ao conteúdo político das representações. Desse modo, a política das imagens é percebida a partir do que se pode e se quer tornar visível por meio das representações.

Em geral, no cinema brasileiro contemporâneo, imagens de arquivos, mais especificamente a fotografia, aparecem como um elemento narrativo poderoso, além de articular passado e presente. A presença dessas imagens possibilita não apenas perceber a memória individual e coletiva, estabelecer relações com o passado e apresentar questões sobre os processos excludentes do presente. A fotografia tem impacto na construção da narrativa, e através dela torna-se mais visível a política de representação como dados imediatos e mediados. Sua relação com a realidade, e a forma como ela está associada ao filme, também suscitam questões sobre sua utilização no cinema. Imagens fotográficas, especialmente imagens de arquivos, que antes eram utilizadas em gêneros específicos, como documentários e biografias, passaram a ser incorporadas em ficções, e ampliam as possibilidades de experimentação com novas estéticas. Esse interesse por imagens pessoais e de arquivo nesse filme (aqui poderia ser incluído outros filmes recentes do cinema brasileiro, tais como os filmes *Bacurau* (2019), *Aquarius* (2016) e *O Som ao Redor* (2012), os três dirigidos por Kleber Mendonça Filho), trouxe novos elementos para investigar a relação entre as questões políticas das imagens, as mediações entre passado e presente e os estilos dos filmes. A dimensão política das imagens do filme que estamos analisando pode ser identificada para além de sua condição de mediação e de imediatismo. Trata-se então de identificar em que sentido as imagens se articulam politicamente em sua circulação social. Assim, para compreender essa dimensão política das imagens, recorre-se às considerações de Jaques Rancière (2012), que enfatizam aspectos importantes para esta análise: a imagem deve ser vista para além de sua visualidade para ser compreendida em sua alteridade. Ou seja, a imagem não se limita ao que possa parecer à primeira vista. A compreensão em sua alteridade não a reduz ao que ela possui de visual, pois nas imagens se operam também o não visível, o dizível e o indizível (Rancière, 2012, p. 11). Busca-se então compreender a imagem em termos amplos e problematizá-la em sua condição autônoma e em sua proposta de ser um elemento que compõe determinado significado no fluxo imagético (Rancière, 2012, p. 43).

A RECEPÇÃO DAS IMAGENS E A POLÍTICA DO FILME

Um dos motivos pelos quais *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* suscita uma participação maior do espectador para a compreensão da história a ser contada é o fato de conter em si imagens que trazem engajamentos no presente. Por meio de situações documentais filmadas (como as imagens das prostitutas em situações reais), compostas na narrativa ficcional, os diretores brincam com o registro do real como documento, ao passo em que formalizam certos efeitos do real pela verossimilhança.

Os efeitos do real no filme levam o espectador a refletir sobre a questão da materialidade das imagens. Há um jogo retórico que se constrói entre a fala do personagem e a montagem das imagens. A menção da câmera Super 8 e dos aparatos técnicos utilizados no trabalho do geólogo, e ainda as imagens feitas em contextos reais, reforçariam a estrutura de uma ficção que se formaliza, fundamentalmente, pela montagem que explora as relações dialéticas.

Outro propósito dessa montagem é articular conhecimento sobre a realidade do sertão, explorando suas condições geológicas. Os dados geográficos do solo, assim como as imagens das estradas asfaltadas ou de terra, por onde passa a personagem, formam a base para se pensar no que se constitui a partir de um solo arenoso ou asfaltado do sertão nordestino. A maneira como o geólogo inclui sua percepção sobre a terra remete às explicações de Euclides da Cunha em *Os Sertões*. As definições eugenistas do livro fazem alguns contrapontos com o texto do filme. Para Euclides, a terra molda o caráter dos seus habitantes. E no filme, a alusão ao caráter se alteraria, uma vez que a terra e a paisagem estão sendo modificadas pela transposição. O conhecimento geológico envolve história, memória e cultura do sertão. Acompanhamos, então, a cultura que prospera do solo árido.

O trabalho e as saídas encontradas para a sobrevivência, a cultura que surge da subsistência no sertão são exploradas com as imagens das pessoas. Os trabalhadores em uma fábrica de colchões de palha envolvidos com chita – tecido popular no Nordeste do país – mostram as diferenças das matérias-primas utilizadas, e que definem as condições de vida no sertão. A cultura do sertão é apresentada entre as imagens produzidas a partir de acontecimentos reais: a instalação do circo mambembe nos povoados, as mulheres que vendem flores de tecidos, o pipoqueiro e as prostitutas que estão nas ruas dos vilarejos, a música pop e sua reprodutibilidade em suportes diversos. A religiosidade também está na cultura do sertão como uma forma de superação da realidade árida, e a vemos em planos fixos sobre o interior de uma casa simples com “décor” de capela, onde vive um casal.



Imagem 2. *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2009)

Nessas abordagens, que são intencionais para revelar a vida cotidiana dos personagens para o espectador, surgem falas espontâneas. Assim, o filme conduz o público a conhecer o que essas pessoas, cujos discursos geralmente não interessam aos meios de comunicação convencionais, pensam e fazem. E suas falas surpreendem o espectador e o próprio protagonista. Um exemplo é a prostituta entrevistada, que elabora a categoria “vida-lazer” para definir seus ideais. Para ela, ter um marido seria uma forma de chegar à vida-lazer – como chave para a realização da convivência em família. A colocação mostra que com o marido e com o aconchego que receberia dele, ela alcançaria o que lhe falta: uma vida como lazer. Essa definição da personagem na projeção de seus anseios dimensiona o lazer (do entendimento dela) como a grande realização.



Imagem 2. *Viagem Porque Preciso, Volta Porque te Amo* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2009)

Esse conhecimento que o filme proporciona, quando pensado ao lado da contextualização do conhecimento subsidiado pelo cinema, feita por Walter Benjamin (1994, p. 108), nos coloca diante da “diferença entre o que olhamos no mundo e o que podemos olhar nas imagens” com a distinção de que essas imagens chegam aos olhos de várias formas. Essa condição das imagens propiciam a experiência de um mundo estranho e inédito do que comumente é visto, por meio dos movimentos, reflexos e detalhes que se tornam perceptíveis, definiria uma forma de representação que se explica pelo processo de identificação do “semelhante”. É dessa maneira que é colocada a relação entre imagem real e imagem fotografada, desvelando, assim, que “um olhar lançado à esfera do ‘semelhante’ é de importância fundamental para “a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve se consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças.” (BENJAMIN, 1994, p. 108). Esse olhar que se fixa menos no registro de semelhanças que na reprodução dos proces-

sos que as fabricam e trazem o caráter construtivo do real construído, ou seja, esse olhar que se dirige à materialidade do filme ultrapassa a condição de simplesmente reproduzir as representações cotidianas das classes populares como um documento. Contudo, é pela objetividade da representação das imagens nas narrativas que se deve pensar sobre o lugar do espectador na construção das imagens.⁵

A constante fragmentação das imagens de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, e o próprio conceito de fratura, fazem caber nesta produção as experiências do cinema, do vídeo e da fotografia, constituindo, assim, uma estética que define a própria política do filme.

O sentido do conceito de política do filme é dado na relação que se estabelece entre a obra e o espectador, que não é o espectador concreto ou psicológico, mas o conceito de espectador, que está pressuposto na obra (é em nome de um espectador ingênuo que se pensou o realismo apenas como mimese naturalista). As teorias de Jacques Rancière (2005) sobre os vínculos existentes entre arte e política (mais especificamente do cinema como configuração da experiência que enseja a manifestação da política) são fundamentais para empreender uma análise sobre a política dos diversos construtos históricos do popular e do realismo desenvolvido no filme. Com a preocupação de diferenciar a política da estetização da política, Rancière coloca a arte como produtora de narrativas, de ficções em forma de dissenso. A arte produz formas de reconfiguração da experiência do espaço comum, que por sua vez forma o campo do filme como ato estético que influencia até nos modos de sentir (Rancière, 2005). O crítico inclui o cinema como configuração da experiência que enseja nova forma de manifestação das relações políticas. Com a preocupação de diferenciar essas relações políticas da estetização da política, defende a arte, cujas narrativas produzem dissensos por meio dos agenciamentos de regimes heterogêneos do sensível.

Para o autor, esses regimes estéticos não produzem arte para a ação política (2005). É a partir dos regimes estéticos que Rancière (2009) posicionou o lugar das artes e como elas se integram ao espaço sensível do “comum”. A este comum, pensado pelo crítico, inclui-se a noção de partilha do sensível que dá forma à comunidade que, por sua vez, é o campo da ação política que surge pela maneira como o cinema distribui o conhecimento veiculado. Esse espaço de ação no filme nos mostra como as noções políticas se fazem presentes na partilha. O processo de formação desse espaço comum como forma de constituir comunidade define a abrangência do cinema como maneira de fazer que está inserida no processo de partilha do sensível. Por meio dessa construção, os filmes definem a partilha de um conhecimento ou crítica. É com essa perspectiva que estamos mostrando como as representações da realidade social no Brasil foram construídas nesse filme. Por meio dos fundamentos críticos das relações possíveis entre esté-

5 Um tipo de registro do sertão bastante similar ao de Aïnouz, em que vemos a auto-reflexividade em imagens se desdobrando sobre imagens – a imagem projetada em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e a imagem de arquivo em *Baile perfumado* (1996), de Lício Ferreira, são algumas destas obras.

tica e política, o crítico avalia as práticas artísticas como formas de ação e distribuição do comum, uma vez que são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005, p. 17) E, o cinema, é parte fundamental nesse processo.

Será que o fato de boa parte das histórias exploradas no filme se engajarem no presente reforça sua política? Por um lado, seu realismo se constrói não só pela veracidade dos fatos, mas pela relação das histórias com o presente, pela tomada de um ponto de vista. Por outro lado, o que há de real é a construção de uma realidade, independente do que poderia ter acontecido de fato.

Importante mencionar estudos já realizados sobre o filme, e assim ampliar estas reflexões sobre a recepção das imagens e a política do filme. Chama atenção a análise que Roberta Veiga (2012) faz sobre o gesto documental e o gesto ficcional do protagonista que ela considera como um cineasta geólogo “que perde a inscrição no aqui e agora das imagens, o gesto ficcional revela sua face ilusória, e a única verdade que sobra é de que o cinema é sempre uma construção” (Veiga, 2012, p. 45). Outra reflexão importante propõe Maria Helena Braga Costa (2014) ao observar a questão documental e ficcional do filme e ressaltar os momentos em que a linguagem documental se sobressai a partir da interação do protagonista, como é o caso da entrevista que ele faz com a referida prostituta que menciona seu anseio em ter uma “vida-lazer”. O uso de um recurso da narrativa documental (a entrevista) abre o espaço para o outro ser ouvido, e assim se torna mais perceptível a fusão de estruturas narrativas documentais e ficcionais no filme. Por outro lado, os “comentários/pensamentos” do protagonista como um recurso retórico ficcional conduz os espectadores ao sentido geográfico das palavras, que associadas às imagens, constroem a “poética geográfica” da narrativa fílmica (Costa, 2014, p. 142). As histórias que surgem no filme por meio das entrevistas também são colocadas por India Mara Martins (2019), quem percebe que tal recurso, que remete ao cinema documentário, revela uma mudança no estado de espírito do protagonista (Martins, 2019, p. 320).

Os afetos percebidos na práxis das entrevistas com essas mulheres que falam de seus anseios propõem uma mudança no sentido da narrativa e na perspectiva do protagonista. Temos então esses encontros como uma estratégia fílmica para uma aproximação sensível sobre a realidade das pessoas que vivem no Nordeste brasileiro. Essas entrevistas realizadas na filmagem de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te amo* e o fato de este filme ser feito boa parte com imagens de arquivo das viagens dos cineastas (para o já mencionado roteiro do projeto de documentário) mostram como esta obra, que retrata diferentes momentos do semiárido, se realiza por sua busca documental para a construção da memória do sertão.

A MODO DE CONCLUSÃO

O interesse dos diretores pelo popular e pela estética realista para retratar o sertão resultou em um cinema que experimenta modos (documental e ficcional) de filmar que definem a política do filme. Enquanto as representações do universo popular (as prostitutas, os trabalhadores da fábrica de colchão, o artesanato com flores, o circo, a música pop) aparecem em enquadramentos ficcionais e documentais, as questões políticas e sociais e os estilos se formalizam por meio dessas representações e das abordagens feitas sobre elas, constituindo, assim, a política do filme.

Diante das possibilidades de experimentar com imagens documentais e realistas, o realismo que se manifesta no filme precisa ser entendido num outro contexto, pois hoje em dia as narrativas do documentário e da ficção, antes separadas, parecem estar fundidas. Cada vez mais o cinema brasileiro tem se mostrado menos formalista na maneira de se conceber as cenas, utilizando imagens documentais na construção da própria história a ser narrada, tal como vemos em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, que tem sido debatido sobre sua linguagem documental e ficcional, o que amplia o foco de discussão sobre a questão da verdade da representação no cinema.

A assimilação da representação, com as próprias formas de conhecimento que se processam no recurso documental, se tornou comum nos filmes atuais. O espectador sabe que essas imagens se referem a fatos e acontecimentos reais, mas que, no entanto, estão dentro de sistemas explicitamente ficcionais, são ficções que constroem cenas da vida cotidiana com o recurso de imagens documentais.

A linguagem do documentário, desde suas origens, relacionou cenas pressupostas como reais com outras ficcionais. Essas questões são muito mais antigas que o cinema. Aristóteles já definia na literatura a “história dos historiadores” e a “história dos poetas” como formas narrativas que pertencem a um mesmo regime de verdade (Rancière, 2005). Iniciamos, aqui, uma discussão muito antiga, mas que a cada ciclo do cinema revela novas abordagens para serem discutidas. O cinema, por estar sempre passando por renovações estéticas e tecnológicas, define novas formas narrativas, que suscitam novos debates. Entretanto, isso só pode ser compreendido dentro de uma abordagem histórica, até para entender de que maneira a contemporaneidade cinematográfica exige mudanças teóricas e analíticas que, apesar de se remeter ao passado, são exclusivas de seu tempo histórico.

O filme que estamos analisando aposta em atravessamentos temporais – resultados das dobras que os diretores operam para contar a história do geólogo, que se funde com as histórias de quem vive no sertão – o que faz com

que sua poética seja permanentemente ativada, sob o contexto de fenda, exposto na introdução. Cada dobra, como cada nova história a ser contada, parece tensionar o sentido de fratura poética que relaciona os aspectos geológicos representados aos recursos artísticos e percursos dados ao protagonista – uma vez que é por meio dessa fratura que o tempo da criação de si do próprio personagem e do fazer artístico dos diretores evoluem simultaneamente, tornando-se indiscerníveis. Nessa fratura poética, o cotidiano, os corpos e processos de subjetivações das personagens demarcam a presença do sertão. Temos então um sertão que se formaliza por meio de articulações de imagens e encenações e que define o modo singular do fazer artístico para reforçar a atualidade da vida no Semiárido.

Por fim, podemos dizer que *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* apresenta um contexto social e histórico que não se limita ao conteúdo representacional. Essa dimensão, que vai além da dicotomia representação e referente, desloca a questão do popular e do realismo no filme. Como o popular e o realismo são um construto, há que se refletir como a imagem do popular é recolocada no realismo que se manifesta no filme, até no sentido de pensar quais imagens, processos e contextos estão sendo legitimados.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *O Cinema - ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- COSTA, Maria Helena. "Percursos Poéticos e Poéticas Geográficas em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*". *Revista Geografares*, Edição Especial, jan.-ago. 2014, p. 133-146.
- GARCIA Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- DELEUZE, Guilles. *Cinema 2. A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires, CLACSO, 2014.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princenton University Press, 1997.
- LOPES, D. Paisagens culturais. In. FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (orgs.). *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010, p. 91-108. (Grandes Temas).
- LUKÁCS, György; COUTINHO, Carlos Nelson. *Realismo crítico hoje*. 2. ed. Brasília, D.F.: Thesaurus, 1991.

- MACHADO, Arlindo. "O diálogo entre Cinema e Vídeo". *Revista da USP*, São Paulo, n. 19. 1994, p. 123-135.
- MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. La Habana: Félix Varela, 2008.
- MARTINS, India Mara. "A paisagem potencializando a atmosfera fílmica em Viajo porque preciso, volto porque te amo". *Contemporânea* (UFBA), v. 17, 2019, p. 305-324.
- PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Trad. Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.
- _____, Jacques. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VEIGA, Roberta. "Lampejos da aura em *Viajo porque preciso volto porque te amo* e a 'metáfora do documentário'". *Revista Devires*, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2012, p. 30-49. Disponível em: <http://opiniaopublica.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/209>.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

- AQUARIUS. Direção Kleber Mendonça Filho. Brasil: 2016.
- BACURAU. Direção Kleber Mendonça Filho. Brasil: 2019.
- BAILE perfumado. Direção: Lírio Ferreira. Brasil: 1996.
- CINEMA, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes. Brasil: 2005.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1964.
- O SOM ao Redor. Direção Kleber Mendonça Filho. Brasil: 2012.
- VIAJO Porque Preciso, Volto Porque te Amo. Direção: Karim Ainouz; Marcelo Gomes. Brasil: 2009.
- VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1963.

NO FIM DA TEMPESTADE: UMA SITUAÇÃO NEOCOLONIAL?

DANIEL P. V. CAETANO¹

CAROLINA PUCU DE ARAÚJO²

RESUMO No seu ensaio “Uma situação colonial?”, Paulo Emilio Salles Gomes apontava a mediocridade como denominador comum das atividades relacionadas ao cinema no Brasil. Nos últimos anos o setor passou por uma nova crise devido à interrupção do modelo de fomento através do Fundo Setorial do Audiovisual e demais mecanismos de incentivo, intensificada pelas consequências da pandemia de Covid-19. É neste cenário que se desenrola de forma precária o debate sobre a regulação das plataformas de acesso à produção audiovisual por *streaming* e a existência de cotas de tela neste e em outros modos de acesso. Neste texto os autores pretendem analisar o cenário atual a partir de um retorno ao diagnóstico rigoroso feito por Salles Gomes em 1960, traçando comparações, a partir de exemplos selecionados, entre filmes que buscavam responder a estes diferentes momentos históricos e também entre as agendas relativas ao fomento e à regulação do mercado de filmes naquele momento e nos dias de hoje.

PALAVRAS-CHAVE Políticas de fomento; cinemanovismo; cota de tela; documentário.

ABSTRACT In his essay “A colonial situation?”, Paulo Emilio Salles Gomes pointed to mediocrity as a common characteristic of all activities related to cinema in Brazil. In recent years, the sector has gone through a new crisis due to the interruption of the promotion mechanisms from the Audiovisual Sectoral Fund and other incentive forms, intensified by the consequences of the Covid-19 pandemic. So, the debate on the regulation to platforms of streaming access to audiovisual production (with a legal definition of screen quotas in this and other ways to watch films) takes place in a scenario of little social repercussion. This text analyzes the current circumstances from a return to the rigorous diagnosis made by Salles Gomes in 1960 – drawing comparisons, with selected cases, between films that sought to respond to these different historical moments and also between the agendas related to the promotion and regulation of the film market at that time and today.

KEYWORDS Promotion policies; Cinema Novo; Screen quota; Documentary.

1 Cineasta e professor do curso de graduação em Produção Cultural do RAE /IHS /UFF, em Rio das Ostras.

2 Atriz, antropóloga e professora do curso de graduação em Teatro da CAL-RJ.

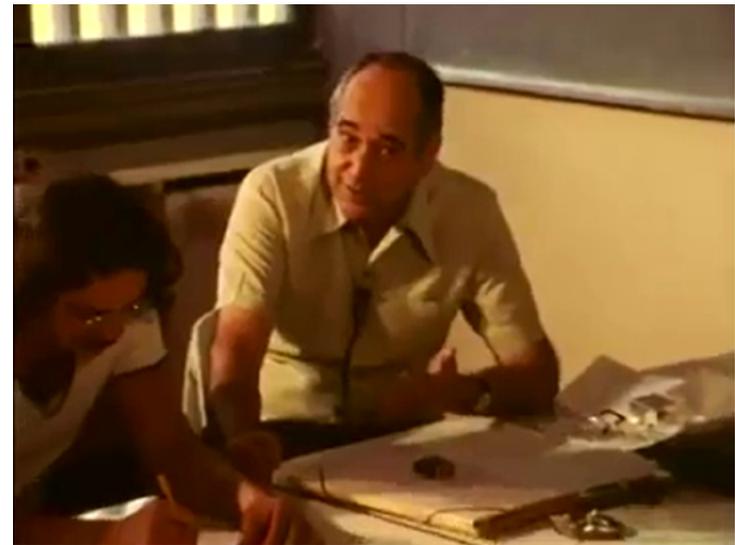
Em novembro de 1960, durante a realização da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, num período de forte efervescência do debate sobre as condições estruturais da produção cinematográfica brasileira, Paulo Emilio Salles Gomes apresentou seu célebre texto “Uma situação colonial?”, publicado em seguida no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. O escrito apresentava um diagnóstico claro e amargo do cenário vigente sem meias-palavras:

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento. (Salles Gomes, 1981a, p. 286)

Mais de sessenta anos depois, nos primeiros meses de 2023, após uma mudança de governo bastante celebrada pela maior parte dos integrantes das várias atividades estabelecidas no setor audiovisual, temos indícios de que um novo ciclo deve se iniciar. Trata-se de um momento em que o acesso à produção através de plataformas de *streaming* mantidas por empresas multinacionais se consolida e se amplia de forma massiva; em que as políticas públicas passam a incluir em suas agendas mecanismos de redistribuição regional e de reparação histórica de minorias; em que o avanço tecnológico e a incorporação de novos equipamentos permitem que tanto a produção como o acesso se ampliem em níveis que seriam inimagináveis na década de 1960. Entretanto, se o passado não morre, seguindo com suas marcas no tempo presente, o cultivo da memória foi e segue sendo uma deficiência constante na nossa sociedade. A simples possibilidade de encarar as circunstâncias atuais como um novo “ciclo”, termo tão desgastado na análise historiográfica do audiovisual brasileiro, indica não apenas essa permanência do passado – indica também que se mantém a pertinência do sombrio diagnóstico de Salles Gomes. Porque o novo ciclo, vale repetir, deve-se à mera mudança de governo por via eleitoral. Uma imensa parte das atividades do setor audiovisual se viu fortemente reduzida, enfraquecida e até mesmo interrompida durante o período em que os problemas derivados de uma pandemia global se somaram a uma administração hostil ao setor, tendo como agenda reduzir praticamente a zero todos os investimentos de recursos públicos em cultura e a maior parte da regulamentação relacionada à área cultural. Assim, mais de sessenta anos depois do diagnóstico que a alguns parecia excessivo, a sombra da mediocridade voltou a marcar o cenário: ficou novamente evidente que a realização de algumas obras notáveis e a existência de outras tantas iniciativas de grande mérito ao longo dos anos não alteraram o aspecto geral, traçado a partir da relação entre a sociedade brasileira e o audiovisual que em seu meio se produz.

A tempestade perfeita realmente ocorreu de forma devastadora e pouco a pouco vai se tornando parte do passado, mas o fato de ter acontecido nos obriga a refletir sobre as condições que levaram a ela. Vale observar inclusive que o mal-estar que a produção brasileira provoca na sua recepção junto a boa parte do seu público, apontado no texto citado de Salles Gomes, não cumpre papel menor. Acreditamos então ser oportuno refletir sobre o contexto em que se dá a passagem para um novo ciclo de produção e estímulo às atividades do setor audiovisual. Por esta razão, a partir de uma releitura do clássico ensaio, este texto se propõe a comparar o momento atual àquele em que “Uma situação colonial?” foi publicado – observando tanto os aspectos estruturais do setor audiovisual como determinadas obras que buscaram responder a seu momento histórico. É preciso constatar antes de tudo que, apesar dos esforços notáveis de milhares de trabalhadores e da realização de muitas obras bastante expressivas em termos sociais ou estilísticos, a “*mediocridade*” apontada por Salles Gomes persiste na própria estrutura do sistema de produção e difusão das obras. Não são poucas as diferenças históricas relativas tanto a aspectos estruturais quanto aos esforços de criação, difusão, discussão, enfim, de realização de uma cultura cinematográfica e audiovisual brasileira, mas a maior parte da população brasileira continua sem ter acesso à maior parte da produção audiovisual do país – mais do que isso, sem sequer ser informada de sua existência. As exceções são notórias: chegam ao chamado “grande público” os eventuais sucessos de bilheteria (não por acaso chamados de *outliers* pelos agentes do mercado de distribuição e exibição), as ainda raras produções feitas para empresas de *streaming* e, sobretudo, a produção para TV aberta, feita pelas próprias empresas emissoras.³

Em 1960 foram lançados no circuito comercial de salas 35 longas-metragens (Silva Neto, 2009, p. 1151) – numa época em que a população brasileira era de aproximadamente 71 milhões de habitantes e as salas de cinema ainda eram o único meio de acesso aos filmes. Já em 2022, segundo dados da Ancine (2023), foram lançados 143 filmes de longa metragem (contando apenas as produções que estrearam no circuito de salas comerciais com exibições regulares, sem contar curtas e séries, nem filmes exibidos apenas no festival ou em plataformas online) num país com população estimada de cerca de 215 milhões de pessoas. Os efeitos da crise são visíveis quando observamos a trajetória dos números relativos ao público de filmes brasileiros nos últimos anos: se tanto em 2018 como em 2019 foram vendidos cerca de 24 milhões de ingressos para filmes brasileiros (tendo uma participação de cerca de 14% dos ingressos vendidos no ano, o chamado *market share*), em 2021 este número caiu para menos de um milhão de ingressos (1,74% de *market share*) e em 2022 ficou um pouco abaixo de 4 milhões de ingressos vendidos (4,2% de *market share*).⁴



3 Cabe registrar também a existência de um modelo ainda incipiente de micro-metragens produzidos e distribuídos através de plataformas e redes sociais, como se tem visto em casos bem-sucedidos de grupos como Porta dos Fundos e Choque de Cultura. Mas, vale observar, ainda são fenômenos bastante limitados em relação ao espectro social que conseguem atingir.

4 [Mercado Audiovisual Brasileiro - ANCINE e Exibição retoma crescimento em 2022, aponta Ancine](#) | TELA VIVA News.

É o caso de nos indagarmos: quantas pessoas no país teriam informações para listar uma parcela expressiva dos 143 longas-metragens lançados em circuito, dez filmes que fossem deste conjunto? Se incluirmos no cenário a crise que a Cinemateca Brasileira atravessou e a fragilidade da atividade crítica com o enfraquecimento dos jornais de papel, a mediocridade sistêmica se apresenta como um dado estrutural de incômoda evidência. Conforme afirma Salles Gomes logo mais à frente: “Todos os que nos ocupamos de cinema no Brasil escapamos dificilmente a um processo de definhamento intelectual que mais cedo ou mais tarde acaba imprimindo características reconhecíveis à primeira vista. Mesmo os que, como se diz, vencem na vida não se furtam à regra”. Em “Uma situação colonial?” é essa distância entre público e produção audiovisual independente num mercado dominado pelas produções estrangeiras, condição mantida desde os primórdios do cinema e visível em larga escala até hoje, que é apontada como o aspecto decisivo para a mesquinhez e a eterna crise do setor. E, se em alguns momentos históricos e em alguns setores específicos foi possível reduzir um pouco dessa distância entre público e produção (com realizações notáveis), é necessário reconhecer agora, depois que o castelo de cartas desabou no contexto da crise social e institucional, que essa distância se ampliou e corre o risco de ampliar cada vez mais. O que se vê é que a política de fomento à produção executada nas últimas décadas, sem fomento equivalente à demanda e difusão das obras, levou à formação de um verdadeiro fosso entre a maior parte da produção audiovisual brasileira e a grande maioria da população do país – com as exceções já mencionadas de ocasionais sucessos de bilheteria e de parte da programação televisiva. As décadas de fomento não conseguiram alterar esta situação devido a uma velha lei da economia: o aumento da oferta de filmes não corresponde a um aumento direto da demanda por eles. Sem mecanismos que impliquem na difusão dos filmes, muitos são produzidos e poucos são vistos.

Não foram poucas as críticas ao longo das últimas três décadas a este modelo de políticas públicas concentrado em fomentar a produção audiovisual sem criar ou fortalecer de forma equivalente os mecanismos correspondentes de difusão e sem estimular a demanda por esses filmes. O texto escrito a quatro mãos “Histórico de uma década”, que em 2005 analisava os dez anos anteriores, apontava então o seguinte problema: “O nó sempre esteve no mesmo lugar – faltou à maioria dos filmes um esquema eficiente de distribuição, exibição e divulgação. Numa palavra: difusão” (Caetano *et al*, 2005, p. 24). Dez anos depois, Marcelo Ikeda foi preciso ao apontar a manutenção do problema:

Não houve de fato a elaboração de uma política estratégica para o setor, que visasse a uma ocupação sistêmica do mercado cinematográfico. Em vez disso, criou-se uma política de oferta, que supunha que a ocupação do mercado se daria essencialmente com a produção de obras, mas sem a promoção de uma política de competitividade que fizesse

que essas obras, uma vez concluídas, fossem estimuladas a circular nesse mercado. Essa total despreocupação tanto com uma política de demanda quanto com as características específicas do mercado cinematográfico brasileiro foi o cerne do fracasso da política de incentivos fiscais como modelo industrialista que visava à autossustentabilidade. Ou seja, é possível afirmar que, em vez de uma política industrial de ocupação do mercado audiovisual, existiu simplesmente uma política de produção de longas-metragens cinematográficos. As leis de incentivo representaram apenas a retomada da produção audiovisual, mas não permitiram o aumento de competitividade das produções nacionais num mercado pequeno e concentrado, em que o produto hegemônico estrangeiro tem posição dominante. As características de criação da Ancine tornaram-na frágil para reverter este quadro (Ikeda, 2015, p. 147)

Em 1960, quando Salles Gomes publicou seu texto, ainda eram raquíticas as políticas de incentivo à indústria cinematográfica – embora poucos anos antes ele próprio já tivesse participado da Comissão Federal de Cinema, que fora criada pelo governo Kubitschek com alguns nomes relevantes do setor para criar propostas de desenvolvimento para o cinema brasileiro. Já existia o mecanismo da chamada cota de tela, que garantia um mínimo de exibições dos filmes brasileiros no circuito; e também já existia desde a década de 1930 o Instituto Nacional do Cinema Educativo, que em 1966 daria lugar ao Instituto Nacional de Cinema. Antes disso, em 1963, o governador Carlos Lacerda havia criado no Estado da Guanabara a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, CAIC, que pela primeira vez investiria regularmente recursos públicos no fomento à produção de filmes independentes. O diagnóstico sombrio de Salles Gomes foi apresentado num momento de mudanças animadoras não apenas nos aspectos estruturais de fomento, mas também no panorama dos filmes que vinham sendo realizados: a década anterior testemunhara a falência do modelo de grande estúdio representado pela companhia Vera Cruz e o fortalecimento da tendência neorrealista apresentada em filmes como *Agulha no Palheiro* (1952), *Rio Quarenta Graus* (1955), *O Grande Momento* (1958) e *Bahia de Todos os Santos* (1960). Justamente em 1960, quando Salles Gomes apresentou seu texto, estavam sendo lançados *Aruanda*, de Linduarte Noronha, e *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni e Mario Carneiro, hoje considerados os marcos iniciais do movimento cinemanovista. A efervescência promissora não obscureceu a visão para a raiz do problema apontado em “Uma situação colonial?": o movimento por vir conseguiu obter uma repercussão internacional sem paralelo até hoje na produção brasileira e entrou para a história do cinema mundial, mas a cinematografia brasileira seguiu sendo uma desconhecida distante da maior parte das pessoas do país. O problema desde então não residia no potencial artístico que eventualmente se revelaria em diversas produções que fugiam à regra geral da mediocridade, mas na incapacidade de integrar o interesse por estas produções no cotidiano da população brasileira.

Em pouco tempo, o próprio modo de registrar os conflitos sociais acabou se vendo marcado por esse dilema: para chegar às pessoas do país era preciso adequar as obras como produtos de consumo com alto valor de produção. Os cinemanovistas logo criaram a empresa distribuidora DiFilm para tentar superar os obstáculos de acesso aos filmes no mercado de salas e, anos depois, deram suporte para a criação da estatal Embrafilme com o mesmo intuito. Mas não foram raros os casos em que, movidos pelo desejo de retratar as relações políticas e sociais no país, os filmes procuravam espelhar uma sociedade que nunca chegou a tomar conhecimento da existência destes reflexos. As gerações atuais encontraram o mesmo dilema numa estrutura de exibição agora dividida em vários modelos (salas de cinema, canais de TV, plataformas de *streaming*) e ainda mais hostil à produção independente. A televisão, que naquele momento de 1960 era incipiente por aqui, hoje ocupa um espaço estratégico e dúbio. Com todas as sabidas vicissitudes das empresas do setor, a televisão hoje difunde uma produção audiovisual feita no país que é vista por uma imensa parcela da população – ao mesmo tempo que mantém à margem os produtores independentes, com a exceção notável dos efeitos da Lei 12.485/2011 sobre a programação dos canais de TV a cabo, graças à da definição de cotas para a produção independente.

Aquele momento histórico em que Salles Gomes diagnosticou a “situação colonial” do cinema brasileiro era justamente o do nascimento do movimento cinemanovista, fortemente contagiado pelo desejo de retratar a realidade brasileira. Na mesma semana em que publicou “Uma situação colonial?” (Salles, 1981a) num jornal de São Paulo, o autor publicou também a crônica-crítica “Fisionomia da Primeira convenção” (Salles, 1981b) – em que, entre outras coisas, ele tece comentários elogiosos sobre a exibição justamente de *Aruanda*, menciona o texto de Glauber Rocha sobre o filme e comenta que este não esteve presente ao encontro por estar filmando *Barravento*. O trauma do golpe militar – que, poucos anos depois, em 1964, iria cercar os direitos civis e mais tarde torturar, matar e até mesmo ocultar os cadáveres de opositores – levou a geração cinemanovista a refletir sobre aquele trauma, como é bem sabido. São filmes que Fernão Ramos caracterizou como nascidos de uma “*crise ética*” (Ramos, 2018, p. 125), apontando três exemplos marcantes em que esta questão se apresenta de forma evidente: *O Desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bravo Guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl. Outros filmes já foram lembrados anteriormente (inclusive pelo próprio Glauber Rocha no seu *Revolução do Cinema Novo* (Rocha, 1981) por terem afinidades evidentes que os tornam parte deste conjunto, como *Cara a Cara* (1967) e *A Vida Provisória* (1968), entre outros, mas esses três inicialmente mencionados nos permitem delinear a perspectiva do cinemanovismo em relação ao trauma de pensar o seu próprio momento histórico e a sua incapacidade de ser uma peça socialmente decisiva no meio de uma crise política com efeitos gravíssimos.

Podemos então traçar alguns paralelos entre estes filmes que tentaram retratar aquela crise ética e alguns filmes que se propuseram a fazer o mesmo em anos recentes, após a crise política por que o país passou desde meados da década de 2010. Não pretendemos aqui dar conta de todos os filmes de nenhum dos dois universos citados: são muitos os filmes cinemanovistas sobre o golpe de 1964 e muitos mais filmes recentes feitos na linha *exploitation* da narrativa política envolvendo as grandes manifestações de 2013 e 2015, a derrubada do governo Dilma e tudo que se seguiu. Mas cabe apontar alguns aspectos que parecem permear estas produções: antes de tudo, uma presença constante do tom radicalmente desiludido. Isso se vê de forma incipiente, ainda oscilante em *O Desafio*, uma vez que o protagonista Marcelo parece estar decidido a abandonar a vida burguesa porque vive “um tempo de guerra, um tempo sem sol”, como diz a canção ao final – no seu percurso ainda há momentos breves de respiro e esperança. Mas esta desilusão radical já se torna marcante em *Terra em Transe*, em que o personagem Paulo Martins abandona tudo por uma luta armada sem chance de vitória depois de ter buscado mudar a sociedade junto a líderes de tendências opostas. E a marca da desilusão também se faz decisiva n’*O Bravo Guerreiro*, em que o protagonista Miguel Horta, após tentar de todas as maneiras aprovar os projetos que fez como deputado e fracassar, termina sua trajetória com aquela célebre imagem suicida – ainda que caiba matizar que esse suicídio pode ser lido como uma tomada de consciência do personagem, que imediatamente antes tinha sido bem-sucedido em propor uma greve geral e fazer os proletários se mobilizarem, sendo então um metafórico suicídio de classe de um parlamentar frustrado com sua impotência diante do sistema político. Seja como for, são filmes de ficção em que os protagonistas se veem enredados e massacrados pelo dilema histórico percebido pelos seus realizadores. Sentem-se inofensivos diante do sistema autoritário – como se vê no gesto desesperado de Paulo Martins ao metralhar os céus no final de *Terra em Transe* – e agem com todas as forças para deixar de sê-lo, sem chegarem a obter sucesso.

Nos dias recentes, a mais expressiva produção de registros sobre o período do impeachment e acontecimentos subsequentes foi a de documentários – alguns deles narrados pelos próprios diretores, como *Excelentíssimos* (2018) e *Democracia em Vertigem* (2019) e outros sem narração em *off* como *O Processo* (2018) e *Alvorada* (2021). Estes filmes tratam do processo de impeachment e têm na então presidente Dilma Rousseff uma personagem decisiva.

Não há na cinematografia brasileira muitos filmes de zumbis (embora tenham surgido alguns interessantes na última década), nem tampouco sobre a descoberta de portas do inferno se abrindo como em *Terror nas Trevas* (*L’Aldilà*, 1981). A realidade brasileira se tornou tão paradoxal que o melhor registro de uma abertura das portas do inferno no Brasil talvez não fosse mais um filme de ficção, fosse um documentário. Assim, talvez todos os filmes

desse gênero cultivado nessa última década (o documentário de golpe *exploitation*), cada um a seu modo, tenham sido filmes sobre a abertura das portas do inferno.

Democracia em Vertigem tem alguns aspectos interessantes para observarmos em comparação aos filmes cinemanovistas: a realizadora explicita a sua origem social e, de uma forma diferente à dos clássicos, também embaralha questões da trajetória pessoal com a descrição da crise que o país vivencia – chegando ao ponto de observar em certo momento que “*tem a mesma idade*” da democracia brasileira. É curioso que os sentimentos de impotência e má consciência, que angustiam e movem os filmes cinemanovistas, parecem ganhar uma nova forma no mundo atual: trata-se de encontrar um tom mais adequado para ser visto nas plataformas internacionais de *streaming*, uma perspectiva que concilia docemente a narrativa e a tomada de partido em relação às disputas políticas. A convicção de, como diz o clichê, “estar do lado certo da história” parecia desesperar os filmes cinemanovistas, conscientes da necessidade de uma traição classista e da insuficiência do seu gesto, enquanto o filme recente parece se ver imobilizado em suas constatações melancólicas. Sem pretendermos aprofundar aqui as discussões sobre o valor estético de obras militantes, é difícil negar que a perspectiva política se banaliza e se esvazia quando se vê encaixotada para se tornar um produto a ser disponibilizado internacionalmente pela plataforma Netflix: a própria descrição do cenário político feita pela narração em primeira pessoa trata de tornar claros quais são os heróis e vilões do filme. A perspectiva política se molda neste caso a partir da narração feita num tom pessoal sobre os eventos históricos, trocando a representação ficcional dos filmes cinemanovistas pela apresentação sentimental de uma cena de disputa política, trocando a angústia pela singeleza.

Alvorada, por sua vez, é um documentário bastante revelador e forte que nos permite observar o cotidiano do palácio em que vive a então presidente no período do processo da sua derrubada. A própria presidente Dilma Rousseff é novamente protagonista e em certo momento afirma a sua motivação para abrir aquele espaço para a produção do filme: é preciso disputar a narrativa e apresentar o que ela chama de “*o nosso lado*”. Sem fazer uso de narração em *off* relacionando questões pessoais a crises políticas, *Alvorada* consegue apresentar essa perspectiva livre do peso da solenidade ao voltar a sua atenção para o cotidiano dos trabalhadores por trás do teatro político, ainda que também seja consciente do seu lugar de registro melancólico.

Evidentemente, estes exemplos aqui apontados não pretendem dar conta do cenário vasto da produção de filmes brasileiros – entre as inúmeras obras retratando os filmes políticos de nossos dias há, por exemplo, filmes como *Cadê Edson?* (2020), em que a luta do movimento dos sem-teto é registrada com clara tomada de partido,

sem reduções heroificantes e reconfortantes. De todo modo, voltamos à situação colonial diagnosticada por Paulo Emilio Salles Gomes para insistir que, se a produção de obras audiovisuais hoje é vasta, a visibilidade é dada a pouquíssimas – e os efeitos dessa distância entre público e filmes são evidentes. Constatar uma certa subserviência a regras não escritas para obtenção de visibilidade provoca uma questão, agora que o cenário político parece menos tenebroso do que há pouco tempo: em que medida a produção audiovisual brasileira – que, apesar das exceções, segue sendo pouco conhecida e ainda é produzida majoritariamente por pessoas das classes mais ricas – consegue ser (ou pode vir a ser) um meio não apenas de registro e representação, mas de enriquecimento e aprofundamento do pensamento coletivo sobre as condições políticas e sociais da nossa sociedade?

É possível que a nova retomada que se anuncia no horizonte encha em breve o ambiente de otimismo, mas o alerta de Salles Gomes segue válido, por mais que o panorama tenha se alterado e se enriquecido largamente ao longo de mais de seis décadas desde a publicação de seu texto. Não se pode perder de vista a constatação da facilidade com que se interrompeu o fluxo de produção e de distribuição dos filmes e séries nos anos recentes: as fragilidades foram postas à mostra e se tornaram evidentes em diversas esferas institucionais. A mera retomada do modelo anterior sem uma reflexão crítica e sem quaisquer alterações seria uma atitude arriscada. Afinal de contas, a experiência de uma tempestade não deve ser esquecida. O modelo baseado no fomento à produção e à distribuição comercial sem criar mecanismos e ações correspondentes para gerar demanda (mostrando-se ausente também nas esferas de estrutura, preservação e pesquisa) pode permitir eventualmente a produção de obras de imenso valor, mas não superou até hoje a mediocridade sistêmica já apontada e, como se viu nos anos recentes, mostrou-se totalmente vulnerável a crises políticas devido à dependência da boa vontade dos administradores públicos (como ocorria nos tempos da CAIC criada por Carlos Lacerda, já mencionada anteriormente).

Neste contexto, é demasiado relevante a disputa política travada nas esferas institucionais acerca do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e da regulação das plataformas de *streaming*.

Com relação ao primeiro ponto: criado e instituído já há mais de uma década, o Fundo Setorial investe valores anuais no setor audiovisual a partir de uma taxa sobre a própria atividade e a interrupção dos recursos nos anos recentes foi decisiva para a crise que se estabeleceu. A dependência considerável dos recursos públicos permitiu que, num momento de administração hostil às necessidades do setor, a prioridade fosse dada ao controle destes recursos, que a agência regulatória não conseguia fazer nos moldes exigidos pelo Tribunal de Contas mantido pelo Congresso Nacional. A crise das prestações de contas que levou à interrupção das atividades do FSA, vale lembrar,

não derivou de problemas nestes documentos enviados pelos produtores de projetos executados, mas da dificuldade da agência de fazer a análise a partir do grande número de regras que se acumularam (e se alteraram) ao longo da década. A crise do setor derivou da crise do Estado e novamente nos revelou sua dependência, sua mediocridade. Seria possível um novo arranjo dos investimentos do Fundo Setorial que impedisse nova tempestade? E mais: como evitar que o modelo leve a agência regulatória a se tornar, devido às exigências institucionais ligadas ao investimento de recursos públicos, um mecanismo de entrave jurídico para a entrada de novas empresas e para a manutenção regular das atividades de produção e difusão de filmes e séries?

Ao longo da última década que se passou, em conjunto com a euforia seguida de crise do investimento público no setor audiovisual, viu-se também a consolidação do modelo de distribuição de filmes através das plataformas de *streaming* pelos mecanismos de *vídeo-on-demand*. É o início do ciclo de um modelo que tende a se consolidar nos próximos anos como a TV se consolidou ao longo das décadas de 1950 a 1970 e o vídeo doméstico se consolidou nas décadas de 1980 e 1990. O que se tem no cenário atual, entretanto, repete os esquemas de exclusão da produção brasileira, com ainda raras exceções. E a pressão pelo estabelecimento de cotas para filmes brasileiros – mecanismo que foi determinante ao longo do período de melhor performance nas bilheterias e ocupação de salas, entre o final da década de 1970 e início da década seguinte – já se vê diante do desafio de dar visibilidade aos filmes dentro de um novo sistema em que o próprio conceito de cota é insuficiente, pois se torna inútil se não tiver visibilidade dada pelos algoritmos.

A garantia legal de cota mínima de exibição de obras audiovisuais independentes em diferentes meios de acesso, a “cota de tela”, é um mecanismo que ainda provoca debate e sofre oposição de alguns setores, mas há uma lógica de respeito à demanda nesta regulação. Suponha-se, apenas como exemplo, que a demanda pela produção local seja capaz de chegar a 30% do mercado e que na maior parte dos anos fique na faixa de 15% (ou seja, que num mercado de salas de cinema 15% dos ingressos vendidos fossem para este conjunto de filmes): se não há regra, todos os agentes do setor que trabalha diretamente na relação com os espectadores, o circuito exibidor, irão permanentemente investir sua agenda naquilo que interessa à maioria – deixando de lado uma demanda existente, ainda que minoritária. Se existe uma regra em que todos se adequam para que cada um cumpra um percentual mínimo, essa demanda minoritária é contemplada e, contraintuitivamente, pode inclusive gerar mais lucros. Isso tende a ocorrer porque os grandes sucessos de repercussão e consumo, embora sejam tão raros que chegam a ganhar o apelido de *outliers*, não costumam surgir de forma isolada na produção cinematográfica: o que se vê em geral é que somente no ambiente de uma produção de filmes numerosa tendem a surgir com regularidade os fenômenos de bilheteria e interesse social. A demanda pela produção estrangeira vem crescendo nas últimas décadas com regularidade constante (e se afunilando em um número

cada vez menor de filmes-eventos), mas a produção local é capaz de levar às salas (e eventualmente aos outros meios de acesso) um público diverso. O que, para os empresários, nos anos com filmes brasileiros de maior sucesso pode significar mais lucros do que na média – os *outliers* não favorecem apenas as estatísticas relativas aos filmes brasileiros.⁵

Assim, por esta lógica, a definição da cota não deve estar distante da demanda: se em anos recentes a procura por filmes brasileiros representar cerca de 15% dos ingressos vendidos, a cota se define em 15% das sessões. Praticado por anos, o mecanismo se revelou fundamental para alavancar o crescimento do interesse por filmes brasileiros no período áureo da Embrafilme – mas, limitado às salas de cinema, não acompanhou as transformações no acesso aos filmes ao longo das décadas. Foram necessárias décadas de inúmeros debates e esforços imensos de um grande número de pessoas para que a produção chegasse a conquistar mais de 30% da venda de ingressos para salas de cinema, mas isso aconteceu no final da década de 1970, quando já se consolidava uma opção ao circuito de salas: as emissoras de televisão. Por vicissitudes bem conhecidas, graças inclusive às circunstâncias ligadas ao próprio projeto de consolidação do governo militar que se instalou a partir do golpe de 1964, até os dias de hoje as emissoras de televisão (hoje chamadas de “televisão aberta”), que são criadas como concessões autorizadas pelo Congresso, nunca foram reguladas de forma a incluir em sua programação a produção audiovisual independente.

Se observarmos os predomínios de modelos de acesso como ciclos, vemos que a produção brasileira só conseguiu ter uma penetração mais significativa já no fim do ciclo em que as salas de cinema eram o modelo exclusivo de acesso; já ao longo do ciclo seguinte, em que a TV se tornou o principal meio de acesso à produção audiovisual para a maioria da população, a produção independente permaneceu radicalmente excluída e desprezada (sendo acessível nesse novo meio somente nas margens da distribuição de fitas VHS e em seguida de DVDs); no ciclo seguinte, com a chegada da TV a cabo, a marginalização se deu com o encaixotamento em canais exclusivos (e caros, pouco acessíveis para os interessados), após uma luta inglória no início da década de 1990 – algo que só veio a ser corrigido em 2011 com a já citada Lei 12.485, que desde então gerou resultados animadores. O novo ciclo se iniciou há mais de uma década e já está consolidado: o acesso à produção audiovisual pelas plataformas de streaming é crescente não apenas no Brasil, mas em diversos países.

Neste contexto, como observamos, o desastre recente tornou clara a mediocridade estrutural. Para além de todos os questionamentos possíveis e de gestos de repúdio legítimo, é evidente para todos que a administração passada conseguiu captar velhos anseios e rancores de grupos socialmente expressivos. Que, em suma, a representação política, por mais detestável que fosse, de fato representava um grupo numeroso, um grupo que criou o clichê da

5 Esta perspectiva favorável às cotas foi apresentada a um dos autores deste texto por Luiz Severiano Ribeiro Neto - diretor-presidente da empresa que, fundada por seu avô em 1917, é a mais antiga rede de exibição cinematográfica em atividade no país. Severiano é membro da Câmara Técnica que foi criada pela Ancine em 2016, com representantes do setor para regular o mercado de salas, e esteve inativa nos últimos anos.

“Mamata da Lei Rouanet”. Desconfiamos que isso não provocaria surpresa em Salles Gomes, que noutros ensaios reconheceu o valor dos filmes do dito Cinema Marginal em representar uma boçalidade latente que, mesmo não sendo fotogênica, sempre foi parte constituinte da nossa tradição.

Mas, para além de se fazer existir num meio hostil, a produção brasileira ainda se vê diante do desafio de superar essa situação estrutural amesquinhante. Decerto que existiram e existem inúmeras exceções a serem apontadas. Sejam filmes, sejam criações de espaços de debate e difusão, sejam mostras e festivais que consigam ter penetração no cotidiano das pessoas de sua região, sejam projetos de restauração, pesquisa e reflexão, há muitas iniciativas cujo mérito merece ser reconhecido, celebrado e divulgado. Mas o cenário tenebroso continua visível. Numa época em que não há mais escassez e sim abundância de produções audiovisuais em vários formatos, cada vez mais os espectadores se concentram em um número restrito de grandes produções – e os demais são produzidos e lançados como garrafas ao mar, que são atiradas por naufragos que torcem para um dia elas serem encontradas. É nesse contexto que foi protelada ao longo da última década a regulação das plataformas de *streaming* e que as ações da Ancine focaram mais no controle de gastos (dificultando as ações das empresas produtoras, muitas vezes de forma bastante equivocada) do que no incentivo à demanda por filmes brasileiros. Neste momento de maior crise, com a interrupção dos investimentos e com os efeitos da pandemia, o setor se dividiu. Num cenário de interrupção do fluxo de recursos públicos, em que as empresas de *streaming* se tornaram as únicas fontes de recursos do setor, a regra geral foi a desunião em meio à total falta de regulação.

Vale registrar que este cenário de tempestade, embora fosse possível devido às características das políticas públicas já mencionadas, não estava previsto pela maior parte do setor audiovisual há cerca de uma década. O erro não reside em conduzir as ações na esperança de que não haja tempestade, mas de não levar em conta o risco – por isso é preciso manter na agenda uma revisão de cada uma das fragilidades estruturais. Voltamos a citar o texto de Marcelo Ikeda, que é talvez o resumo mais completo das transformações por que passaram as políticas públicas até 2015, ano em que foi publicado o livro, e acaba com esta observação que naquele momento o autor já reconhecia como otimista: “Muito há por se fazer, mas os avanços da política pública para o audiovisual nas últimas duas décadas são indiscutíveis. Existe, portanto, um cheiro de esperança no ar” (Ikeda, 2015, p. 248). Ikeda é um analista dos mais argutos, bem-informados e sóbrios – e este otimismo não era exclusivo do seu texto: era um sentimento difuso por grande parte do setor a partir de alguns resultados expressivos desde a implementação da Lei 12.485 e do FSA, já mencionados. Se antes parecia totalmente improvável ocorrer a tempestade perfeita, cabe agora reconhecer que essa crise não aconteceu apenas por causa de um governo especialmente ruim, mas também porque a produção, a

distribuição, a preservação, a pesquisa e tudo mais se mantiveram numa posição institucionalmente frágil, inteiramente dependentes dos humores do governo de plantão.

Diante desta constatação são muitas as questões que se apresentam. Uma delas: em que medida essa fragilidade institucional gera reflexos na produção de obras e também na recepção a elas? Agora que se configura uma nova administração, a política a ser posta em prática é de mera reativação do sistema anterior – e a máquina irá voltar a funcionar nesse modelo pouco eficaz até a próxima crise? Ou talvez venha a ser possível se consolidar um cenário mais promissor a partir da retomada do FSA e de uma regulação que fortaleça a produção independente, em toda a sua diversidade, nas plataformas de *streaming*? Esta reativação, com mecanismos de cotas e afins, poderia levar a um novo aumento expressivo de produções retratando perspectivas diversas sobre a sociedade? E será que esse aumento da produção e dos meios de acesso pode ser capaz de gerar maior interesse por parte desta sociedade, num ciclo virtuoso ideal?

É possível alimentar perspectivas otimistas diante destas disputas políticas a se definirem ao longo dos próximos anos, mas a experiência recente sugere cautela e alguma dose de pessimismo: a desunião devido à disputa por recursos não parece ter acabado e a maior parte dos filmes continua inacessível para boa parte da população. Podemos talvez concluir que esta incerteza é própria de um setor que ainda se encontra amesquinhado por uma situação neocolonial?

REFERÊNCIAS

- ANCINE, "Mercado audiovisual brasileiro". 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/mercado-audiovisual-brasileiro>. Acesso em: 08 de maio de 2023.
- CAETANO, D.; OLIVEIRA JR., L.C.; ROCHA MELO, L.A.; VALENTE, E. "1995-2005: Histórico de uma década". In: CAETANO, D. (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- IKEDA, M., *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus, 2015.
- LAUTERJUNG, F. "Exibição retoma crescimento em 2022, aponta Ancine". Disponível em <https://telaviva.com.br/16/03/2023/exibicao-retoma-crescimento-em-2022-aponta-ancine/>. Acesso em: 08 de maio de 2023.
- PESSOA RAMOS, F., "Cinema Novo/Cinema Marginal: entre curtição e exasperação". In: PESSOA RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Sesc São Paulo, 2018. volume 2.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SALLES GOMES, P. E. "Uma situação colonial?". Publicado originalmente em 19/11/1960 no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. In: SALLES GOMES, P. E. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a. volume 2.
- _____, P. E. "Fisionomia da Primeira convenção". Publicado originalmente em 19/11/1960 no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. In: SALLES GOMES, P. E. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b. volume 2.
- SILVA NETO, A.L., *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2009.

FILMES CITADOS

- A VIDA Provisória. Direção de Maurício Gomes Leite. Brasil: Tekla Filmes; Saga Filmes; Luiz Carlos Barreto Filmes, 1968 (88 min.).
- AGULHA no Palheiro. Direção de Alex Viany. Brasil: Flama Filmes, 1953 (95 min.).
- ALVORADA. Dirigido por Lô Politi e Anna Muylaert. Brasil: Cup Filmes, 2021 (90 min.).
- CADÊ Edson? Dirigido por Dácia Ibiapina. Brasil: Trotoar, 2019 (73 min.).
- ARRAIAL do Cabo. Direção de Paulo Cezar Saraceni e Mario Carneiro. Brasil: Saga Filmes, 1960 (17 min.).

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1962 (80 min.).

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Brasil: Noronha e Vieira, 1960 (21 min.).

BAHIA de Todos os Santos. Direção de Trigueirinho Neto. Brasil: Ubayara Filmes, 1960 (102 min.).

CARA a Cara. Direção de Julio Bressane. Brasil: DiFilm e TB Filmes, 1967 (80 min.).

DEMOCRACIA em Vertigem. Dirigido por Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2019 (121 min.).

EXCELENTÍSSIMOS. Dirigido por Douglas Duarte. Brasil: Com Domínio Filmes, Esquina Produções, 2018 (151 min.).

O BRAVO Guerreiro. Direção de Gustavo Dahl. Brasil: DiFilm, 1969 (78 min.).

O DESAFIO. Direção de Paulo Cezar Saraceni. Brasil: Mapa Filmes, 1965 (100 min.).

O GRANDE Momento. Direção de Roberto Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos, 1958 (80 min.).

O PROCESSO. Dirigido por Maria Augusta Ramos. Brasil: Nofoco Filmes, Autentika, Canal Brasil, 2017 (139 min.).

RIO Quarenta Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacir Fenelon, 1955 (100 min.).

TERRA em Transe. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967 (107 min.).

TERROR nas trevas (L' ALDILÀ). Direção de Lucio Fulci. Itália: Fulvia, 1981 (87 min.).

O GOZO DOS SONÂMBULOS E O EXILIR DO SONO:

SENSIBILIDADES DISSIDENTES NO CINEMA *QUEER* CONTEMPORÂNEO

LUIZ FERNANDO WLIAN¹

RESUMO Este artigo dialoga com conceitos da experiência estética e das teorias queer para observar parte da produção cinematográfica queer contemporânea no Brasil. Ao observarmos a crescente pluralidade de obras audiovisuais com temáticas dissidentes, questionamos de que formas esse cinema dialoga com fenômenos do capitalismo contemporâneo e compõe críticas a ele através de suas propostas estéticas. Para observar essa questão, analisamos os filmes *A Seita* (André Antônio, 2015) e *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

PALAVRAS-CHAVE Cinema *queer*; cinema brasileiro; capitalismo artista; estéticas *queer*.

ABSTRACT This article dialogues with concepts of aesthetic experience and queer theories to observe part of contemporary queer cinema in Brazil. As we notice the growing plurality of cinema works with deviant themes, we question how this cinema dialogues with the phenomena of contemporary capitalism and composes criticisms of it through its aesthetic proposals. To observe this question, we analyze the films *A Seita* (André Antônio, 2015) and *Desaprender a Dormir* (Gustavo Vinagre, 2021).

KEYWORDS Queer cinema. Brazilian cinema. Artistic capitalism. Queer aesthetics.

¹ Professor e pesquisador doutorando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista.

O *Homo aestheticus* caminha na nova cidade humana. Nem a cidade é propriamente uma “cidade”, nem o *Homo aestheticus* propriamente um “humano”. Podemos falar apenas de um corpo sensível cujas qualidades geram interesse às dinâmicas hegemônicas dos dias de hoje. E, mais do que pensar de que modos esse corpo é regulado por interesses do capitalismo contemporâneo, podemos confabular em que medida ele pode perscrutar a “nova cidade” criando coisas outras por sobre ela.

Intrinsecamente tomada por novas dinâmicas do sistema capitalista, a contemporaneidade assiste a uma instrumentalização do sensível que leva autores a considerarem nossos tempos uma “época estética” (Sodré, 2006). A economia hegemônica nunca se valeu tanto de operações de natureza estética para se reproduzir, o que acarreta uma centralidade do corpo e sua sensibilidade. Contudo, é nesse mesmo contexto que vemos um grande crescimento de imagens e sons marcadamente *queer* e LGBTQIA+, com recorrentes recortes de raça e classe, que põem em cena sujeitos historicamente marginalizados e oprimidos. Trata-se de um trabalho artístico-cultural que disputa poéticas específicas de uma parte da sociedade que se vale das tecnologias audiovisuais como exercício democrático de impor sua existência e estetizar seus modos de vida.

Interessa-me observar a ascensão desse audiovisual, em especial suas relações com o capitalismo contemporâneo. Em que medida as próprias dinâmicas do capitalismo podem corroborar com essa ascensão? Por seu turno, como esse cinema se apropria das imagens e sons mobilizados pelo capitalismo e os fragmentam, recompõem, criam uma coisa outra? E, ao fazê-lo, em que medida contrariam interesses utilitários, abrem espaço para a imprevisibilidade, para a desmedida, para afetos que, de algum modo, escapem das lógicas do capitalismo?

Questões amplas, que talvez o presente texto não possa abarcar em toda sua complexidade. Todavia, busco me debruçar em aspectos de parte da produção cinematográfica *queer* contemporânea brasileira que trazem pistas relevantes. Um audiovisual que se destaca não apenas por narrativas LGBTQIA+, mas pela mobilização de um modo dissidente de ser. Entendo *dissidência* em, pelo menos, três instâncias: primeira, a presença de corpos com gêneros e sexualidades não-conformes, cuja materialidade e gestualidade são marcadas pela diferença em relação a expectativas heteronormativas; segunda, a mobilização de uma *forma* específica, que põe em cena coisas “incômodas”, “ruidosas” ou “abjetas”, em construções estéticas que desviam tanto de um cinema comercial “*mainstream*” quanto de um cinema político “tradicional” com intenções revolucionárias. Filmes que não temem o hedonismo, a estranheza, “o prazer sem culpa das cores, texturas e composições” (Barbosa, 2017, p. 8), tampouco temem a precariedade das imagens e o ruído que elas podem causar.

São filmes que, por um lado, na esfera do entretenimento massivo, não conseguiriam “se comunicar” e jamais “funcionariam” no circuito do lucro, por causa do seu caráter excêntrico. Por outro lado, eles não se arrogam a importância, a seriedade ou o desejo heróico de impacto social comum à maioria dos filmes independentes, “de arte”, ou experimentais (no contexto dos quais eles – muitas vezes causando algum tipo de incômodo – circulam) (Barbosa, 2017, p. 8-9).

Trata-se de um cinema, portanto, que assume seu caráter estilizado, que flerta com o frívolo (Barbosa, 2017), com o dândi (Lopes *et. al*, 2019), com as imagens pobres (Steyerl, 2009), entre outras categorias possíveis que, por ora, tomo pelo termo *dissidente*, à medida de seu estatuto desviante e negativado frente a padrões hegemônicos. Por fim, considero dissidente a maneira como, justamente por meio dessas construções formais e estéticas, esse cinema tem potencial para se desviar de estratégias sensíveis do capitalismo contemporâneo.

Um aspecto que me chama atenção em parte desse cinema é justamente sua aparente consciência em relação aos fenômenos de hoje. São filmes que, com recorrência, brincam com teorias *queer* e, em especial, com teorias sobre capitalismo. Atentos a questões atuais, parecem forjar provocações, críticas, comentários sobre a contemporaneidade traduzidos na composição cênica, na performance dos corpos, na linguagem cinematográfica como um todo. Seu caráter informado parece atestar não apenas questões correntes no sistema capitalista, mas também a centralidade do corpo e do sensível nele. São filmes que propõem nos mostrar o que corpos *queer*, inseridos nessa conjuntura, podem fazer.

Para discutir essas questões, valho-me do *capitalismo artista* em Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), da *fenomenologia queer* em Sara Ahmed (2006) e, em menor escala, do *corpo biomediado* em Patricia Clough (2008). Posteriormente, tomo dois longas-metragens brasileiros contemporâneos, os filmes *A Seita* (2015), do cineasta pernambucano André Antônio, e *Desaprender a Dormir* (2021), do paulista Gustavo Vinagre. Ambos são filmes que animam corpos de modo a promover experiências estéticas inventivas que, em minha análise, podem fraturar expectativas dominantes por sobre o corpo sensível. Assim, dando ênfase à centralidade do corpo nas teorias empreendidas, trago uma análise fílmica baseada no corpo, nas sensações e no afeto, debruçada especialmente sobre a materialidade das imagens em cena, ao passo do que nos ensinam teóricos como Elena Del Río (2008), Erly Vieira Jr. (2018), entre outros.

ELOGIO AO INDISCERNÍVEL

O *Homo aestheticus*, figura reivindicada por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), busca expressar o que os autores entendem por uma “estetização do mundo” pelo capitalismo, este que, para além de seu caráter financeiro, global, neoliberal, seria um capitalismo que tem no sensível seu foco de interesse. No capitalismo artista, as lógicas produtivas são remodeladas por operações de natureza essencialmente estética. O sensível fundamenta o modo de produção de hiperconsumo, o que acarreta a mobilização de gostos e modos de ser que se tornam cada vez mais imperativos nas estratégias mercadológicas atuais. Essa nova era, também entendida pelos autores como capitalismo criativo e transestético, seria o *modus operandi* hipermoderno, em que os imperativos da forma e da estilização não são algo acessório, mas fulcro da economia mercantil liberal.

Em sua história secular, as lógicas de produção industrial, sobretudo na era moderna ocidental, tendiam a moldar antagonismos, pares de oposição inconciliáveis, como “alta cultura” e “cultura de massa”, “arte” e “entretenimento”, “autêntico” e “kitsch”, etc. Por sua vez, a era hipermoderna não apenas ultrapassa os limites do ocidente, tornando-se cada vez mais global, mas também desfaz essas oposições, de modo que tudo se torna atravessado, interpenetrado, remodelado e fortemente impregnado por operações de natureza estética.

Para os autores, em sua versão artista, o capitalismo modula sua produção de forma a propiciar sensações, emoções e, por conseguinte, sentimentos, sonhos e imaginários nos consumidores. Aqui, não se trata somente de produzir bens materiais ao menor custo, trata-se de cuidar do valor experiencial e sensível dessa produção, de solicitar respostas afetivas e agregar valor a elas. Assim, o capitalismo se afirma como produtor de emoções, sensações, possíveis prazeres. Para tanto, o mercado e as empresas assumem para si o papel de “artistas”, aqueles que buscam edificar afetos e mobilizar a sensibilidade do público consumidor. Uma relação tão intrínseca e íntima do econômico com o sensível, pensada com fins utilitários em larga escala, é sem precedentes. E por “sensível”, não se trata de um capitalismo que prescinde de uma racionalidade contábil, mas sim um que opera exploração racional e generalizada das dimensões afetivas e sensoriais dos corpos em vista do lucro e da conquista dos mercados. As dimensões estéticas e sensíveis são racionalmente ancoradas em sua exploração comercial, bem como limitadas por ela. Em outras palavras, trata-se de um capitalismo que mobiliza estratégias sensíveis para com a sociedade (Sodré, 2006), pois tal dimensão sensível é da ordem do projeto, da estratégia, e não necessariamente se verifica nos resultados obtidos. Ou seja, o capitalismo não é artista em razão da qualidade de suas realizações estéticas, mas sim do uso estrutural que aplica da sensibilidade com fins utilitários.

É esse capitalismo que democratiza a experiência estética e cria em massa o *Homo aestheticus*, um gênero humano inédito. Um indivíduo transestético, nômade, adicto de imagens, hiperestimulado e eclético. Pensemos esse *Homo aestheticus* como um corpo. Um corpo que acabou tomado por estrategistas de mercado em função do consumo.

O consumo libera o corpo para torná-lo disponível a ofertas pré-programadas. Então você tem o corpo do sexo, você tem o corpo *smart-fit*... É o corpo definido como se fosse um suporte da carne. Um suporte carnal para um “mais desfrutar”. É um corpo para o qual o consumo diz: “Aumente a sua performance, igual às imagens”. Portanto, você tem o corpo inerte e o corpo em movimento. É isso que a cultura de consumo racionaliza (Sodré, 2021).

O capitalismo circunscreve o corpo inerte à dissecação do cadáver pela medicina e a mecânica do corpo em movimento por abordagens das mais diversas (Sodré, 2021). Em sua aposta pela produção de novas formas de mobilizar afetos, o capitalismo artista focaliza as reações, os gostos, os modos de ser, os mais diversos parâmetros estético-afetivos dos consumidores, e isso implica, necessariamente, o aparato sensível deles: seu corpo.

É o corpo, de modos diversos, que revela como as estratégias sensíveis atravessam a sociedade. A sensibilidade apropriada pelo mercado se infiltra em praticamente todos os interstícios da vida. O cotidiano transbordante de imagens, audiovisualidades midiáticas, telas luminosas, ofertas infundáveis à disposição dos sentidos: tudo isso se faz presente, nas mais variadas formas, no corpo. E é isso que o torna um *Homo aestheticus*. Apesar de Lipovetsky e Serroy (2015), em sua empreitada crítica fundamentada em viés estético, não se aprofundarem tanto na questão do corpo, creio que não seja arbitrário observar um interesse especial do capitalismo contemporâneo em conhecer esse corpo, suas qualidades, capacidades, e por que meios melhor observá-lo para melhor produzi-lo em benefício do próprio sistema. Sendo um capitalismo artista que tem na sensibilidade e nas operações estéticas seu baluarte, é crível tomar o corpo como o lugar de onde parte, e para o qual retorna, os efeitos dessa sensibilidade.

É possível dizer que o *Homo aestheticus* é um corpo biomediado. Para tanto, é válido um breve cotejo com o conceito de Patricia Clough (2008). Clough se vale do que chama de *biomedia* para descrever processos nos quais vida e mídia se amalgamam e redefinem a experiência do que é ser um corpo sensível. Redefinição essa que, longe de ser isenta, é largamente instrumentalizada pelo capital. Estudiosa da chamada “virada afetiva” – teorias que se deitam sobre os afetos e as potências do corpo de forma a amplificar e refinar estudos pós-estruturalistas, vindas na esteira do pensamento espinosano – a autora observa como o corpo biomediado resulta da interação entre corpo e tecnologia. Esta age na expansão técnica dos sentidos daquele.

Esse modelo de corpo desafia o “corpo organismo”, ou seja, desafia a existência do corpo como uma autopoiese fechada em si. O “corpo organismo” corresponde ao sujeito industrial moderno, do séc. XIX. O corpo biomediado, por sua vez, corresponde ao corpo contemporâneo, pós-industrial, cuja materialidade ultrapassa seus limites, faz-se contígua a próteses, modifica-se e, dessa forma, concebe uma nova dimensão sensível. Evidentemente, esse atravessamento de fronteiras entre corpo e tecnologia é imbuída de estratégias de poder congruentes com o sistema capitalista. Uma vez manuseada com fins utilitários, a tecnologia torna possível a produção em massa de “material genético”, ou seja, a produção em massa de corpos regulados. A passagem do “corpo organismo” ao corpo biomediado coincide com “a passagem do capitalismo industrial ao capitalismo em sua fase global, financeira, comunicativa, biotecnológica e digital” (Preciado, 2017, p. 166).

Nessa perspectiva, o capitalismo artista não apenas se vale da “artealização” de sua estrutura produtiva e da estetização generalizada do mundo, mas também lança mão de aplicar ao corpo tecnologias que o observem, o controlem, o estimulem sensorialmente e o produzam sensivelmente. Telas luminosas de diversos formatos, aparelhos sonoros *high tech*, dentre uma pluralidade crescente de coisas. Todavia, segundo Clough (2008), as fronteiras entre carne e prótese tecnológica podem gerar certa zona de indiscernibilidade. É nessa zona de indiscernibilidade, justamente, o *locus* em que o *novo* poderia se apresentar. O inesperado, o que não necessariamente pode ser posto em benefício de interesses mercadológicos, dada sua imensurabilidade e impossibilidade de leitura. De que ordem seria essa indiscernibilidade, e o que ela poderia produzir? A autora nos provoca com a questão, mas não a aprofunda. E é precisamente essa a questão mais instigante; é precisamente dessa “zona de indiscernibilidade” que aqui me aproprio: o *Homo aestheticus*, o novo “gênero humano” de sensibilidade extremamente incitada, é um corpo conectado a tecnologias de caráter estético; como podemos destrinchar a “zona de indiscernibilidade” que essa conexão apresenta? Especialmente se esse *Homo aestheticus* for um corpo *queer*?

Nesse sentido, resgato uma conhecida pergunta atribuída a Spinoza (2009): “o que pode o corpo?” Falemos especificamente do corpo dissidente, do corpo não-conforme a padrões de gênero, sexualidade, raça, produtividade etc. O corpo *queer*, em suma. Refinemos a pergunta: o que pode o corpo *queer*?

Segundo Sara Ahmed (2006), o “estar no mundo” *queer* se faz em um arranjo espacial das relações sociais que organiza e impõe formas de ser aos corpos e espaços, este que delimita os corpos que podem ocupar determinados espaços, bem como o que eles podem fazer nestes. Assim, o corpo *queer* seria disruptivo na medida em que não seguiria os padrões tidos como aceitos por tal arranjo. O “estar no mundo” *queer* seria marcado por diferença, em

contínuo choque com padrões heteronormativos, esses que não apenas demarcariam seu próprio espaço, como também reafirmariam existências dissidentes como “impróprias”.

A Fenomenologia, grosso modo, aponta para o fato de que o corpo se orienta mediante sua consciência em relação a algo externo a ele próprio. Corpos tomam forma à medida que se movem pelo mundo, orientando-se para perto ou longe de objetos e outros corpos. Um corpo “orientado” é aquele que se sente em casa, que sabe onde está e que tem determinados objetos e corpos ao alcance. Tal “orientação”, advinda da ideia de intencionalidade, é apropriada por Ahmed para pensar uma intencionalidade fenomenológica de um ponto de vista dissidente, para refletir sobre objetos e corpos que aparecem – e, principalmente, aqueles que não aparecem –, para daí conceber um modelo de (des)orientação que se valha de modos de existência no mundo fincados na dissidência, reconhecimento este que pode propor formas outras de prazer diante do deslocamento, do desconforto, do que está “fora do lugar”.

Se o corpo “orientado” é aquele que “se sente em casa”, o corpo “desorientado” seria aquele que está perdido, desviado de um caminho coerente, incapaz de cumprir o *telos* que lhe foi atribuído dentro do contexto no qual ele foi, inicialmente, posto a caminhar. Segundo Ahmed, arriscar a saída do caminho estreito e reto previamente demarcado pode conduzir ao extravio, à vertigem, à demarcação do corpo como *queer* (Ahmed, 2006). O corpo “orientado”, que anda em linha reta sem desvios, modela-se e “endireita-se” – *become straight* – justamente por seguir esse caminho “certo” e “direto”, sem se desviar em nenhum ponto (Ahmed, 2006, p. 16). Não é arbitrário que a etimologia da palavra em inglês *straightness* aponte para “ir direto ao ponto”, bem como para “endireitar-se, ser direito e correto” e, nessa mesma conjuntura, para “heterossexualidade”.

Dessa forma, Ahmed argumenta que “*queerificar*” a Fenomenologia é, também, conceber uma fenomenologia *queer*, que observe essas outras experiências de corpo e suas formações no espaço e no tempo. O mais interessante aqui é pensar na capacidade de corpos *queer*, em sua sensibilidade própria nesse “estar no mundo” segmentado, de se movimentar, de atravessar espaços e revirá-los por dentro. São esses fatores que podem impingir uma (des) orientação espacial – que podemos entender como análoga à (des)orientação sexual –, e que podem promover uma “política de (des)orientação” que remexe a distribuição dos corpos e espaços. Uma “política da (des)orientação”, impingida por corpos “desorientados”, por corpos que são agente de um “estar no mundo” *queer*, ensinar-nos-ia a pensar na reordenação das relações e no rearranjo dos espaços de forma a colocar ao alcance objetos e corpos que pareceriam “errados”. Uma política investida no aproveitamento diante do “desconfortável”, do “deslocado”, do “vertiginoso”. Ahmed nos lembra que a Fenomenologia está repleta de “momentos *queer*”, como os momentos de deso-

rientação causados pela contingência e horror da experiência vital da vertigem e da náusea, essa que seria superada à medida que os corpos se reorientassem. Entretanto: e se os corpos não se reorientassem? E se ficássemos detidos nesses momentos de “contingência e horror”? Não poderíamos vislumbrar uma orientação diferente?

A (des)orientação *queer* será chave em nossas análises. Creio que ela pode ser vetor de fissura, incitação de uma “zona de indiscernibilidade”.

OS EMBARAÇOS DA CARNE

A Seita e Desaprender a Dormir são filmes que guardam tanto semelhanças quanto diferenças entre si. Sem intenção de detalhar cada uma dessas, deito-me naquilo que os une: sua apropriação de fenômenos do capitalismo contemporâneo e a (re)composição destes pela via da estética.

A narrativa de *A Seita* se situa em uma Recife futurista e distópica. Nela, as classes abastadas não mais habitam a Terra; mudaram-se para as colônias espaciais, abandonando não apenas as ruínas do que fora aquela cidade ora decadente, como também os cidadãos “menos importantes”, as “classes inferiores”. Nesse cenário, o personagem principal, um jovem afeminado das classes altas e com ares de dândi (Pedro Neves), muda-se das colônias espaciais de volta à Recife, na contramão do progresso hegemônico de seu tempo e de sua classe social. Entediado, o personagem se cerca de ornamentos e objetos de decoração no antigo apartamento de sua família. Passa todo seu tempo entre adornos, caminhadas longas pela cidade abandonada e encontros casuais de sexo com os seus poucos habitantes. Seu corpo é uma superfície desnuda, apática, entregue às possibilidades de prazer e beleza que aquele lugar poderia oferecer. Dentre os possíveis prazeres, o prazer de dormir. Quiçá, o prazer de sonhar. Prazeres esses difíceis de se viver, dada a impossibilidade tecnológica imposta ao sono. As colônias espaciais haviam banido o sono por meio de uma vacina obrigatória que impedia as pessoas de dormir. Graças a essa tecnologia, o sono era agora considerado um inusitado hábito do passado. O personagem aparenta ser desprovido de emoções até que algo especial lhe chama a atenção. Estranhos cartazes ilustrados são espalhados pela cidade. Ao perseguir a origem dos cartazes, eis que ele descobre a seita: uma festa de dissidentes, regada de ritualidades específicas, onde os corpos desfilam seus brilhos e maquiagens estilizadas, beijam-se, fazem sexo. E, mais importante: tomam a “substância”. Um elixir sonífero capaz de burlar a vacina obrigatória e permitir aos corpos dormir e sonhar.

O tema do sono também se faz presente em *Desaprender a Dormir*, como denuncia o próprio título. Filme rodado durante a pandemia de Covid-19, trata justamente do sono – ou a falta dele – em nossos dias. E, para além do sono, discorre sobre a sensibilidade do corpo frente às “telas luminosas”, às tecnologias contemporâneas. Um casal gay vivido pelo diretor do filme Gustavo Vinagre e pelo cineasta Caetano Gotardo nos traz pistas interessantes: Flávio (Gustavo Vinagre) passa muitas horas por dia diante da tela do computador editando vídeos pornográficos, o que o faz perder seu próprio apetite sexual; José (Caetano Gotardo), passa seu tempo tentando desenvolver uma equação que determine quando os humanos colonizarão Marte. José busca trazer de volta o tesão de Flávio, que parece estar em uma jornada interna na difícil missão de expandir os próprios sentidos.

Ambas as narrativas trazem um tema em comum: o sono e o corpo que (não) dorme, algo caro quando abordamos fenômenos contemporâneos. Jonathan Crary (2016) traça um intrigante retrato do sono diante do capitalismo tardio. Segundo o autor, esse capitalismo exigiria dos seres humanos uma temporalidade ininterrupta, 24 horas por dia, 7 dias por semana. Em contexto no qual a maior parte das necessidades humanas – fome, sede, relações interpessoais, afetividades e, inclusive, sexualidades – tornaram-se eixo de mercado e foram convertidas em mercadoria e investimento, o sono sobra como uma necessidade humana cujos limites o capital tem dificuldade de transpassar, sendo, portanto, a sua última grande barreira. O tempo da inconsciência e do sonho, o único tempo do dia que retira os corpos do domínio incessante das imagens e estímulos produzidos pelas mais variadas tecnologias, seria um tempo desperdiçado, um empecilho tanto à produção quanto à acumulação de riquezas.

Se o sono é considerado a grande última barreira ao capitalismo, pode ser também uma forma de resistência a ele. As dimensões físeo-simbólicas do sono e do sonhar podem ser agentes do improdutivo, do indiscernível, do que não pode ser contido. Para encontrar os possíveis “embaraços da carne” e sua “zona de indiscernibilidade”, sugiro uma análise dos filmes que, integrada às narrativas, privilegie o *corpo* e suas potências.

A Seita possui uma cadência bastante específica. Em sua extensão de pouco mais de uma hora, o filme apresenta pouca variação de planos, repetições de enquadramentos, silêncios constantes. O longa se inicia com uma imagem que, com poucas diferenças, retornará em outros momentos: o personagem dândi deitado em sua cama no quarto. Em voz *over*, sua narração descreve: “Era por volta do ano de 2040, época em que eu voltei a morar no Recife”.

Durante praticamente todos os momentos encenados na casa do dândi, o olhar da câmera se comporta da mesma forma: privilegia a beleza dos cenários, dos objetos adornados, das delicadas porcelanas e do corpo do próprio

personagem. Este, aliás, faz-se contíguo aos objetos, não se destaca enquanto sujeito humano. Pelo contrário. Sua presença revela uma atitude na qual não apenas ele, mas o olhar da câmera, fazem de tudo em cena uma grande superfície, que não se importa em apresentar mais do que sua própria aparência. O personagem prescinde de profundidade e de toda e qualquer emoção que seja diante das próprias ações. Em estado constantemente letárgico, parece um “sonâmbulo”. Não apenas por ter tomado a vacina obrigatória, que o impedia de dormir. “Sonâmbulo” também por sua incapacidade de executar gestos que lhe atribuam caráter, vivacidade, humanidade. Essa escolha pelo afastamento e apatia, transferida para a própria construção estética do filme, responde por uma *estética dândi* marcada por sua frivolidade, como nos conta o próprio diretor do filme, André Antônio Barbosa, em coautoria com Denilson Lopes, Pedro Neves e Ricardo Duarte Filho (2019). Não apenas o protagonista, mas o próprio filme em si nos convida a uma apreciação fria e distanciada que traduz uma sensibilidade dândi, notadamente superficial, que privilegia o ornamental e a concepção do corpo como obra de arte. Uma cena de conversa pós-sexo entre o dândi e um de seus amantes exemplifica claramente esse ponto (Lopes *et al.*, 2019). A câmera que observa a conversa passeia inquieta pela sala, registrando em closes erráticos a decoração disposta, por vezes mostrando a bunda desnuda de um dos rapazes, que em nada se difere dos objetos decorativos pelos quais a câmera insiste em transitar. A atitude da câmera persiste no fato de que eles são, realmente, parte daquele cenário confusa e freneticamente filmado.

Julgo interessante a contiguidade do corpo do personagem com a materialidade cênica e o corpo filmico em si. Seu corpo, impedido de dormir por força de uma tecnologia, estende sua superfície por outras tecnologias, transformando a si mesmo em mais um dos muitos ornamentos do cenário, por mais que essa atitude de nada sirva, em termos produtivos. O *Homo aestheticus* amplia seu corpo pelo contato com os objetos, mas, inversamente ao esperado, não demonstra emoção ao fazê-lo. A profusão imagética de seu corpo conectado aos adornos é tanta que ultrapassa e esgarça qualquer aproximação afetiva possível. Tudo é *blasé* e distante. Tornado-o um corpo biome-diado – um “sonâmbulo” – por uma tecnologia hegemônica que remexeu em seu aparato sensível, o personagem dá vazão ao seu “estar no mundo” *queer* para, por meio de seu *status* dissidente, (des)orientar o que lhe está imposto em termos de sensibilidade. Fazer de seu corpo *queer* um agente deslocado que, longe de ser produtivo, faz-se disposto como uma superfície rasa com pouca inteligibilidade para além de sua própria existência expressiva. A improdutividade – e o sono – são o lugar sobre o qual o personagem, e o filme, buscam se deitar.

Entretanto, algo muda na cadência do filme quando nos deparamos com a seita que lhe dá título. Um sutil nível de tensão é explorado na composição cênica e no corpo do personagem central, que está descobrindo algo novo e misterioso. Pela primeira vez, percebemos um uso mais detido de planos aproximados, como o primeiro plano que

enquadra o dândi e nos revela, de forma inédita, alguma demonstração emotiva em seu rosto. Os *closes* também são bem explorados para nos mostrar o líder da seita, personagem vivido pelo cineasta Sosha, que entra em cena com a substância sonífera na mão. Os detalhes de seu rosto, de sua maquiagem, de sua mão, demonstram sua superfície francamente artificializada. Homens, mulheres, pessoas cujo gênero não podemos dizer, todos com máscaras de maquiagem reluzente, em performance estilizada. Um grupo deitado no chão, de forma coreografada e posada, performa o ato de dormir. Ao fim da sequência, vemos o dândi coberto com a máscara de maquiagem estilizada, dançando, bem como os outros membros da seita. Talvez o único plano do filme em que o vemos fazer gestos diferentes que escapem, mesmo que sutilmente, de sua performance posada e distanciada. Ele agora era um membro da seita. O quadro se abre, e vemos os outros integrantes da festa dançando junto a ele. Por fim, todos dormem.

Ao fazermos inferências sobre o regime estético de *A Seita*, certamente devemos começar pelo seu emprego da artificialidade. Se o realismo é amplamente tido como uma concepção estética adequada ao engajamento e à crítica política, aqui testemunhamos algo francamente inverso. Mais que isso, testemunhamos a própria defesa do artifício como uma forma *queer* de promover e disputar sensibilidades. O tema do sono traz ainda outra camada. O personagem central, em perene estado de vigília, apresenta-se como um “sonâmbulo”, um corpo acordado, porém sem emoções, e seu “sonambulismo” se encarna na forma do filme por uma temporalidade distendida, às vezes tendente à inércia, como se o próprio corpo fílmico caminhasse de forma tediosa e maquínica à procura do sono. Uma “estética do tédio” (Lopes *et al.*, 2019) materializa-se, uma estética que se preocupa mais com prazeres micro e sensações do cotidiano do que com a edificação de algo revolucionário. Mesmo o sexo não é, aqui, tratado como algo grandioso. Talvez, exceto, pela sequência da festa, o sexo sequer é posto em cena, e menos ainda tomado como um ato de grande relevância política e estética frente ao poder hegemônico na narrativa.

Nessa dinâmica do sono, o que nos parece ser privilegiado, para além do próprio artifício, é a inércia. O próprio ato de dormir em si. Não apenas a frivolidade do personagem vai de encontro às demandas políticas daquele universo em que o sono era impossibilitado, como também a cadência e tessitura fílmicas caminham rumo à defesa da improdutividade. Aos corpos abandonados pelas colônias espaciais restava o “fazer nada”. Ter encontros de sexo casual e dormir, apenas. Mesmo a seita, um grupo político que se rebela contra as colônias, não encena uma revolta aos moldes “clássicos”, com caráter impositivo, mas sim uma festa em que todos gozam de pequenos prazeres e, por fim, dormem. Há uma negação geral do filme e seus personagens em tomar posição de ação frente aos males impostos pelo poder dominante. Sua forma de rebelar é pequena, localizada e, sobretudo, fundamentada na não-ação, exceto pela potência disruptiva de seus gestos improdutivos e incoerentes para com os parâmetros hegemônicos. A resistência pela inércia

é pedagógica, nesse sentido, e apresentada como uma estratégia sensível notoriamente *queer*. Se o *Homo aestheticus* daquele universo é modulado para ser um corpo biomediado alerta e produtivo, esse mesmo corpo vai se conectar aos objetos e às tecnologias a seu redor de modo outro, (des)orientando o previamente posto, forjando um modo de ser que desvia e, perversamente, inverte o esperado: forja um corpo improdutivo, incoerente, superficial.

Ao tomar uma postura *blasé* que, mesmo contígua à profusão de objetos decorativos, jamais demonstra emoção por eles, o personagem deturpa a esperada sensibilização do corpo biomediado frente à tecnologia de caráter estético que lhe é ofertada. É justamente essa “ausência” de sensibilidade que tange uma possível “zona de indiscernibilidade”, um embaraço à pergunta: “Como assim o corpo está insensível diante da oferta estética que lhe é oferecida?”. Seu contato sem emoção com os objetos revela o quanto estes são superficiais, ausentes de sentido para além da “beleza”. Desse modo, são objetos que, tal como o corpo que lhes é contíguo, acabam despidos de sua capacidade utilitária aos moldes da economia capitalista. Algo similar se dá com a tecnologia da substância sonífera, uma contra-tecnologia dissidente que se estende aos corpos para, justamente, apagá-los, desestimulá-los, torná-los improdutivos.

Desaprender a Dormir nos apresenta coisas em comum, apesar de dar outra perspectiva aos corpos e à potência de seu sexo em cena. A narrativa do casal Flávio e José é entrecortada por uma série de *inserts*; tantos que, em dados momentos, chegam a deslocar a narrativa central em benefício do fluxo de imagens inseridas. Temos aparições pontuais de Hypnos (Carlos Escher), o “deus do sono” *youtuber* que dá início ao filme e segue entrecortando-o com discursos para fazer seus seguidores dormirem. “Já é hora. Ressonar, cochilar, apagar. É hora do povo tomar inconsciência, escurecer as ideias. Povo livre é o povo que dorme livremente. Sem percalços durante o sono, sem barulho, sem moléstias, sem trabalho”. As palavras evocadas por Hypnos, em tom de voz baixo e difuso, dão a tônica do que podemos esperar do filme. Enquadrado em primeiro plano, seu rosto fala conosco. Após dar seu texto, ele cerra os olhos, convidando-nos a cerrar também. O quadro se dissolve em um branco que toma a tela. Uma mão, em plano detalhe, costura um leve tecido. Uma música suave toca. A imagem é dissolvida em planos sobrepostos e translúcidos da mão e do tecido, dos botões sendo costurados. Um delicado barulho de água a cair. Desde o início, o filme mobiliza uma espécie de “estética do sono”, em que o sono não apenas se faz um tema verbalizado e discutido, mas também traduzido para a forma fílmica.

Bem como o dândi de *A Seita*, aqui também temos um casal de “sonâmbulos”, dois *Homo aestheticus* intensamente (des)regulados pelas tecnologias que lhes são contíguas. Flávio tem um olhar fugidio e sem foco, que mantém em boa parte de suas aparições. José, por sua vez, apresenta certa vivacidade, que no decorrer da película pare-

ce se transformar em um tipo estranho de angústia. Ambos possuem sono debilitado. Neste filme, diferentemente de *A Seita*, as causas do aporreo do sono não são metafóricas, mas diretamente ligadas às tecnologias midiáticas contemporâneas, algo dito de forma incisiva em muitos momentos.

Como um filme rodado durante a pandemia de Covid-19, praticamente todas as suas imagens têm qualidade doméstica, sendo que quase a totalidade dos *inserts* são filmagens que os atores provavelmente fizeram de modo caseiro. Boa parte desses *inserts* caseiros se insere no filme com a desculpa de se tratar de pacientes do Hypnos. Personagens que se colocam em quadro, olham para a câmera e falam sobre sua incapacidade de dormir. Uma mulher, vivida pela cineasta Julia Katharine, relata sua profunda insônia. Hypnos a “hipnotiza” para ela dormir. Com a imagem dele em quadro, em primeiro plano, entra em cena uma tela menor, por cima do quadro, com o rosto de Julia, que fala: “Você quer ficar sarada?... Tomar uns bons *drinks*?... não quer mais andar de ônibus?... bora ralar, bi!... Morar numa mansão? Dar *close* em Milão?... Vai trabalhar bi!”. Essas frases não apenas compilam certo pastiche de ofertas programadas e publicidade midiática, como também reproduz a promessa de sucesso individual pela via do trabalho. Trabalho e produção como oposição direta ao sono, bem como nos ensina Crary (2016).

Isso se fortalece nos *inserts* de dois *camboys*, homens que se exibem na *internet* como trabalho remunerado. O primeiro deles, vivido pelo cineasta *queer* Fábio Leal; o segundo, pelo ator pornô Lucas Scudellari. Os dois falam com Hypnos, relatam sua dificuldade de dormir. O primeiro relata que, ao dormir, sonha com o barulho do *site* no qual trabalha, o som da notificação de que entrou dinheiro na conta e que algum cliente quer que ele faça algo. O segundo reitera a mesma ansiedade, ao dizer que basta fechar os olhos para começar a ouvir o barulho das notificações pedindo para ele fazer algo específico em *show*. As demandas do trabalho virtual invadem seu sono e o perturbam. O segundo ainda relata que seus sonhos são similares à linha do tempo do Instagram; ele os vê verticalmente, com sua profusão de imagens publicitárias. Logo após mais uma “hipnose” do sono feita por Hypnos, a sequência se encerra com uma montagem intercalada entre os *camboys*, em *close*. A imagem balança suavemente, junto a uma canção de ninar cantada por um deles. O *camboy* literalmente “embala” a imagem, como se em seu colo houvesse um bebê que ele tenta ninar. O ponto de vista do “bebê” é nosso ponto de vista. Nós, do lado de cá, somos embalados para dormir com a canção de ninar. O filme transfere o sono para seus espectadores, e a tessitura das imagens querem nos fazer dormir.

O texto narrativo de Flávio e José nos apresenta uma contrapartida em relação à cadência do sono, especialmente a partir das performances sexuais encenadas. O sexo, aqui, possui um papel relevante para a proposta estética do

filme. Como dito acima, Flávio perdeu sua libido por editar compulsivamente filmes pornográficos, enquanto José tenta reanimá-lo. Numa dessas sequências, em que José traz um rapaz chamado Nivaldo (Rafael Rudolf) para eles terem um sexo a três, pouco depois do ato sexual começar Flávio se esquiva e se levanta, dizendo querer assistir José e Nivaldo transando. Um plano-contraplano se estabelece, em que Flávio está de pé, e os outros dois transam diante dele. As mãos de Flávio se erguem, de forma involuntária, e se posicionam no ar como quem manipula um teclado de computador. Ao fazê-lo, ele então “manipula” a cena: pausa, dá *zoom*, avança, edita a cena sexual que se dá diante dele, bem como os filmes com os quais trabalha. O sexo real se torna um sexo virtual editável pelas mãos e olhos de Flávio. Seu corpo está tão fincado ao trabalho mecânico e predatório diante da tela do computador, que está mais apto a editar a cena de sexo do que a experienciar o sexo propriamente dito.

Mais do que contradizer a “estética do sono” proposta em boa parte do filme, as performances sexuais, na verdade, criam uma espécie de par sexo-sono. Um não se opõe ao outro, apesar de sua cadência aparentemente contrastante, mas sim complementa e é contíguo ao outro.

Flávio é um exemplar corpo biomediado deturpado pela tecnologia que lhe é contígua. Sua sensibilidade alterada o leva a buscar alguma forma de expansão dos sentidos. Ele entra numa espécie de jornada interna na qual a tal expansão se dá pela própria expansão paulatina de seu ânus, incorporada nos muitos dildos que ele utiliza em diversas cenas. Quanto mais o personagem verbaliza essa tentativa de expansão, mais a “mística do esfíncter” se faz presente em seu corpo. Uma cena é bastante emblemática, nesse sentido. Vemos um dildo que, ao funcionar como tela *chroma-key*, exhibe no quadro diversos fragmentos audiovisuais – de filmes como *Viagem à Lua*, de Georges Méliès (1902), *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), entre outros exemplos de pequenas cenas nas quais há figuras fálicas entrando ou saindo de orifícios. E esse “dildo-tela”, apoiado em uma cadeira, é introduzido lentamente no ânus de Flávio, que se senta sobre ele, em um plano médio que enquadra suas costas e sua bunda. Eis que um ânus, um “terceiro olho anal” se abre na testa de Flávio, simboliza a expansão de seus sentidos por meio do ânus. O corpo do personagem, incapaz de excitação sexual por conta do trabalho predatório frente às telas luminosas, agora conecta e estende seu corpo *queer* a um outro objeto, a uma outra tecnologia: o dildo. Em vez de se fazer uma extensão do computador que edita filmes, agora ele se expande em um *continuum* corpo e tecnologia que desperta algo novo. (Des)orienta o objeto e erige daí uma sensibilidade que pode, enfim, fazer ruir a mecanicidade imposta a seu corpo pelo trabalho diante do computador. Não apenas vemos uma provocativa apropriação e (des)orientação *queer* de trechos e cenas que compilam parte do repertório histórico do cinema e do audiovisual, mas sua “concentração” na tecnologia “dildo” e sua introdução no ânus do personagem. É o dildo, e a expansão do ânus por ele

promovida, que aqui ressignifica a relação do humano com a tecnologia e intenta, por essa via, remexer na relação entre corpo biomediado e estratégias capitalistas, seguindo as pistas de Patricia Clough (2008).

A última sequência do filme não é apenas o seu ápice, como também o momento mais revelador no que tange sexo, sono e a proposta estética do filme. José segura Flávio em seus braços, como um bebê a ninar. Eles estão sobre a cama, em plano médio. Flávio está nu. Os dois se beijam. Um *fade out* corta para José, que lubrifica seu punho e seu braço. A imagem se dissolve, e vemos a introdução do punho de José no ânus de Flávio, em plano aproximado. José aplica *fist fucking* no outro. Eis que, finalmente, a expressão apática de Flávio se converte em prazer. Ele geme e sorri, o que vemos em primeiro plano de seu rosto, em uma sobreposição translúcida que ainda nos mostra seu ânus penetrado. Ele ri e geme cada vez mais alto. Flávio, agora, está tendo sua experiência de sexo para além da tela do computador, uma experiência intensa que responde pelo suprassumo de sua expansão sensorial. José também geme de prazer conforme adentra o outro. O “terceiro olho anal” reaparece na testa de Flávio. Não apenas reaparece, mas aumenta de tamanho; amplia-se e toma toda a sua cabeça, que desaparece na escuridão, em uma espécie de “buraco negro” que a engole. No apogeu sexual de seu corpo, que ao início do filme é apático e sem tesão, Flávio chega a seu grande êxtase, justamente, no sono. No desaparecimento da consciência; ou, no que chamo aqui de *inconsciência anal*. No meio do sexo, sua consciência se dissolve no ânus. A sequência acaba em plano médio com um Flávio “sem cabeça”, deitado na cama com as pernas para cima, e com José ajoelhado diante dele, com o braço introduzido em seu ânus, caindo paulatinamente no sono.

O prazer de sua materialidade em cena e de seu ato sexual dissidente contrapõem-se ao sono roubado pelas “telas luminosas” às quais os dois corpos estavam submetidos. Transcender as tecnologias, portanto, seria maculá-las com os “embarços da carne”, com a improdutividade de seu sexo “ruidoso”, “abjeto”, traduzido na encenação da prática de *fist fucking*. As imagens e sons são claros: é por meio do cu, e de sua expansão, que se subvertem as tecnologias a serviço do capitalismo, e é o sexo “perverso” que pode nos fazer reaprender a dormir. O “estar no mundo” *queer* dos personagens, e o modo ruidoso de seus gestos, (des)orienta as tecnologias que, em um primeiro momento, regulava-os e os fazia “sonâmbulos”. No momento em que percebem no dildo um modo de subversão – lê-se o braço inserido no ânus também como um dildo, como nos ensina Preciado (2017) –, deslocam o objeto em função de um uso que permitisse criar outra sensibilidade, uma que desviasse das estratégias sensíveis hegemônicas.

Diferentemente de *A Seita*, em que a prática sexual surge como atividade cotidiana com pouco ou nenhum poder de deturpar o poder hegemônico dado, *Desaprender a Dormir* é contundente ao colocar o sexo como a sua estra-

tégia sensível. Se o capitalismo contemporâneo, suas tecnologias e demandas produtivistas estão criando corpos biomedidos “sonâmbulos”, deturpando o descanso e corrompendo a capacidade de transar e dormir, é o sexo dissidente que vai trazer outro módulo de força. Só o sexo, e apenas ele, conduz os personagens ao tão almejado sono, do mesmo modo que o filme, em sua completude, também vem como “antídoto” ao estado de vigília. As sequências sexuais, mesmo que sejam estimulantes em suas imagens, retomam progressivamente uma “estética do sono”, dada na cadência das imagens e nos sons de ninar da trilha sonora. Conforme a consciência dos personagens desaparece diante de seu gozo, nossa consciência é, também, convidada ao apagamento.

O “estar no mundo” *queer*, certamente, propicia formas outras de sensibilidade. Nos fascina perceber de que modos essas sensibilidades podem ser moduladas. *A Seita* se vale do artifício, da superfície e da performance da vida como obra de arte. Ao fazê-lo, lança mão de uma “estética do tédio”, de uma cadência fílmica dilatada, distanciada, de pequenos prazeres pouco postos em cena e elogio às aparências do corpo e das imagens. *A estética dândi* (Lopes *et al.*, 2019) aqui nos demonstra como a frivolidade, o distanciamento e, principalmente, a improdutividade, podem ser estratégias sensíveis dissidentes, podem revelar uma forma de sensibilidade *queer* como resistência diante das “vacinas obrigatórias”, das tecnologias hegemônicas. Se tais tecnologias intentam penetrar em nossos corpos e nos controlar na profundidade de nossos sujeitos, são a superficialidade, os prazeres do cotidiano, a inércia e o sono, o seu módulo de força contrário, a sua “zona de indiscernibilidade”. *Desaprender a dormir* aposta de maneira ainda mais contundente no sono. Reverencia a inércia e, mais especificamente, a “perversão” (sexual, sobretudo). O sexo dissidente e o sono são parceiros um do outro na modulação de uma sensibilidade *queer* que quer burlar as tecnologias hegemônicas. A “estética do sono” empreendida nas imagens e sons brinca com os hiperestímulos das “telas luminosas”, convertendo-os em estímulos de sono. Primeiro o estímulo sexual, a excitação dos encontros corpo a corpo, para então emendar na cadência do sono.

Em ambos os filmes, os corpos biomedidos por tecnologias que lhes impede o sono se valem de contra-tecnologias “perversas” – a substância sonífera e o dildo – para deturpar as lógicas hegemônicas. Mais que isso, valem-se de uma relação “perversa” com as tecnologias hegemônicas. São *Homo aestheticus* que, atravessados pelas tecnologias e estratégias sensíveis contemporâneas, apropriam-se delas, torcem-nas por dentro e mobilizam outros modos de sentir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No cinema *queer* contemporâneo brasileiro, interessa-me de forma especial filmes que demonstram consciência sobre o lugar de sujeitos dissidentes em nosso mundo, instigando a capacidade deles de modular suas próprias estratégias. Assim, acredito que os filmes aqui trazidos fazem justamente isso: apropriam-se de fenômenos do capitalismo e os criticam por meio de estéticas específicas, que não prestam tributo à coerência exigida pela economia hegemônica. Apesar de seu texto ter referências notadamente políticas – ora metaforizadas, ora francamente expostas – nenhum dos filmes modula um perfil contestador claro e facilmente compreensível, menos ainda um discurso evidentemente militante. Seu caráter crítico está, precisamente, em seu engajamento com o corpo, suas propostas estéticas e sua tentativa de criar afetos de uma outra ordem. Ao reconhecerem seu “estar no mundo” *queer*, são corpos fílmicos que, em sua estética, fazem elogio ao indiscernível, buscam tanger a “zona de indiscernibilidade”, incitam o que não pode ser contido e economizado. Creio encontrar nesses filmes um exemplo – dentre outros possíveis – de uma “contra estetização *queer*” do mundo, uma disputa do corpo sensível frente aos interesses do capitalismo contemporâneo.

Ao conectar sua carne viva com as tecnologias e abrir um limiar “pós-biológico” ao virtual, como nos sugere Patricia Clough (2008), o corpo *queer* se abre justamente para aquilo que não está dado, para o que é potência. Nas palavras de Muniz Sodré (2021), o virtual é potência de ser; em si, não é uma coisa, mas uma potência de ser. A tecnologia se integra aos corpos e busca regular seu aparato sensível, mas nesse processo a matéria viva dos corpos também se entranha na tecnologia, empresta-lhe “vida”, com seus excessos de intensidade, seus afetos imprevisíveis, sua cota de indiscernibilidade. Portanto, os corpos fílmicos aqui vistos, longe de serem anestesiados, são corpos bastante estesiados que escolhem para si uma estética dissidente, que retorce estratégias sensíveis do capitalismo, mobiliza os embaraços da carne e o que eles podem trazer de indiscernível. Para o capital, o corpo regido por forças ininteligíveis é um problema, um obstáculo, um embaraço. Se o corpo possui não apenas a qualidade de dormir e sonhar, mas a qualidade de existir e performar “coisas estranhas” apenas como expressão e exercício de suas próprias potências, sem função ou utilidade para além disso, podemos afirmar que o corpo é dos maiores desafios – ou, também, constrangimentos – à racionalidade contábil hegemônica.

Enfim, ao reunir uma reflexão teórica sobre capitalismo e teorias *queer*, a partir de análise fílmica debruçada sobre corpo e afeto, tenho por objetivo fazer inferências críticas ao capitalismo contemporâneo que tragam em seu bojo um elogio ao sensível e à experiência estética, ao compreendê-los como forças relevantes de interpretação e ação no mundo, bem como modos potentes de disputa nos campos social e político.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- BARBOSA, André A. *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.
- CLOUGH, Patricia. "The affective turn: political economy, biomedica and bodies". *Theory Culture Society*, v. 25, n. 1, 2008.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles.; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOPES, Denilson; BARBOSA, André; NEVES, Pedr; DUARTE FILHO, Ricardo. *Inúteis, frívolos e distantes: em busca dos dândis*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SODRÉ, Muniz. *A dança como vetor da alegria*. Escola de Comunicação da UFRJ, 2021. Disponível em: <https://x.gd/jNCci>. Acesso em: 24 junho 2021.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- STEYERL, Hito. *In defense of the poor image*. E-Flux: Journal 10. 2009.
- VIEIRA JR., Erly. "Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência". *Contemporânea, Comunicação e Cultura*, v. 16, n. 01, jan.-abr. 2018.

entrevista

CINEMA, TERRITÓRIO E JUVENTUDE:

ENTREVISTAS SOBRE OFICINAS AUDIOVISUAIS PARA JOVENS DE OCUPAÇÕES URBANAS

RAFAEL MELLO¹

RESUMO O conjunto de entrevistas aqui reunidas traz atores diretamente ligados a experiências audiovisuais envolvendo o Coletivo Caranguejo Tabaiaras Resiste, criado na comunidade de mesmo nome, em Recife (PE), e o MLB (Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas) de Minas Gerais. Por meio de oficinas de realização fílmica, fica evidente o papel decisivo da juventude na busca por reconhecimento e construção de uma autoimagem coletiva, em meio a situações de luta pelo direito à moradia digna, ameaçado pelo avanço da especulação imobiliária nas comunidades filmadas. Trazemos o registro do diálogo de sujeitos que participaram das oficinas de vídeo, seja como aluno ou monitor, visando à discussão acerca do uso do cinema em meio ao cenário das lutas urgentes por territórios em disputa, onde diferentes juventudes tiveram a oportunidade de narrar suas próprias histórias acerca de suas vivências nesses lugares.

PALAVRAS-CHAVE Juventudes; cinema brasileiro; movimentos sociais, *auto-mise-en-scène*; espaços sociais.

ABSTRACT The set of interviews gathered here brings actors directly linked to audiovisual experiences involving the Coletivo Caranguejo Tabaiaras Resiste, created in the community of the same name, in Recife (PE), and the MLB (Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas) of Minas Gerais. Through film making workshops, it is evident the decisive role of youth in the search for recognition and the construction of a collective self-image, in the midst of situations of struggle for the right to decent housing, threatened by the advance of real estate speculation in the filmed communities. We bring the record of the dialogue that subjects who participated in the video workshops, either as a student or monitor, aiming at the discussion about the use of cinema in the midst of the scenario of urgent struggles for disputed territories in which different youths had the opportunity to narrate their own stories about their experiences in these places.

KEYWORDS Youth, Brazilian cinema, Social movements, *Auto-mise-en-scène*; Social spaces.

¹ Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco.



SEM DESTRUIÇÃO

CARANGUEJA TAPAVARES RESISTE

TENHO MEUS DIREITOS E POR ISSO VOU LUTAR

RESISTIR

AQUI É O MEU LUGAR!

NÃO FALHAMOS NA MISSÃO

Heart symbol

MULHERES POR UMA MELHOR SOLUÇÃO

Os conflitos por moradia digna no território brasileiro atravessam séculos de lutas travadas pelos sujeitos vulneráveis contra a ação predatória do Estado, a serviço dos interesses dos mercados imobiliário, agropecuário e financeiro. Mesmo inseridos em um intenso processo de apagamento e invisibilização, percebe-se grande emergência de imagens ligadas ao contexto das lutas dos movimentos de resistência, agora, feita não apenas *sobre*, mas *por* esses grupos. A imagem carrega uma amplitude de funções: afetiva, mnemônica, histórica, denunciatória, jurídica, agitadora e pedagógica. Percebendo esse cenário das lutas urgentes por territórios em disputa, destacamos experiências em que, por meio de oficinas audiovisuais, diferentes juventudes tiveram a oportunidade de narrar suas próprias histórias acerca de suas vivências nesses lugares. Neste ensaio, trazemos um conjunto de entrevistas² de atores diretamente ligados a experiências de duas regiões brasileiras, são eles o Coletivo Caranguejo Tabaiães, no Recife, e o Movimento de Luta nos Bairros Vilas e Favelas de Belo Horizonte. Nosso objetivo é, por meio do diálogo, trazer luz à discussão acerca dos processos que compõem determinado tipo de produção contemporânea de imagens, ligado a processos de luta por território urbano e juventudes em um contexto de produção digital, sem cair em um discurso tecnocrático, que dá novas características às possibilidades discursivas.

Fazendo uma breve contextualização sobre essas experiências: em julho de 2019, a comunidade Caranguejo Tabaiães, na Zona Oeste do Recife, foi alvo de um “Decreto de desapropriação em caráter de urgência”, expedido pela Prefeitura, que desde o ano anterior vinha ameaçando a população de despejo. A desapropriação ocorreria em virtude da construção de três faixas de veículos precisamente onde se situa a comunidade.³ Para entendermos melhor a importância estratégica do local, Caranguejo Tabaiães fica entre Ilha do Retiro e Afogados, bairros próximos ao Centro Histórico de Recife e que dão acesso ao Polo Médico da Ilha de Joana Bezerra e ao bairro de Boa Viagem, uma das regiões mais nobres da cidade. Essas contínuas ameaças fizeram com que o coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste fosse constituído. A imagem tem papel central: além de cine-debates, o coletivo atuou em conjunto com outras organizações na produção de peças audiovisuais, no intuito de “mostrar para a cidade que existe” (para os próprios moradores da comunidade, inclusive). Em outubro do mesmo ano, a comunidade conseguiu revogar o decreto de despejo. Durante esse processo de luta por reconhecimento do território, destaca-se o videoclipe *Sem Destruição*,⁴ em que música e vídeo foram produzidos pelos próprios jovens da Comunidade, em oficina conduzida pelo Coletivo Coque (R)existe.⁵ Por meio dos gestos e passinhos do *bregafunk*, a juventude reivindica direitos políticos através da afirmação de um senso de pertencimento ao território. As coreografias performadas participam da construção de uma imagem da comunidade a partir do discurso militante de crítica à destruição do local. Os gestos e passos do *bregafunk* aparecem não só como instrumento político, mas também como elementos de relação, entendimento e forma de habitar o espaço urbano, movimentos/gestos/posturas que se inscrevem na imagem em direção a uma redistribuição de visibilidade.

2 As entrevistas foram realizadas no contexto de Dissertação de Mestrado.

3 “Ameaçada e Esquecida pela Prefeitura, Caranguejo Tabaiães resiste ao despejo”, disponível em: <https://x.gd/TEBfl>

4 Disponível em: <https://x.gd/piPeg>

5 O movimento existe desde 2006 e é formado pelos Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis (NEIMFA), Movimento Arrebrandando Barreiras Invisíveis (MABI) e estudantes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Dentro da Rede Coque Vídeo, surge em 2019 o projeto Coque Vídeo, que consiste em um curso de criação e experimentação audiovisual com objetivo de mostrar e experimentar o audiovisual com os jovens e crianças do Coque.

A importância da juventude em situações de disputa social também se revela no Movimento de Luta nos Bairros Vilas e Favelas (MLB). O movimento social de amplitude nacional luta pelo direito humano à moradia digna. Fundado oficialmente em 1999, é formado por milhares de famílias brasileiras sem-teto que sofrem com a ação predatória da especulação imobiliária e fundiária. O movimento defende a luta por moradia como instrumento para a reforma urbana, acreditando que através das reivindicações é possível mobilizar as pessoas e pressionar os governos contra os problemas enfrentados pelas populações marginalizadas nas grandes cidades brasileiras. O MLB de Minas Gerais (MLB-MG) tem no audiovisual um eixo incisivo de luta, sendo produtor de importantes filmes brasileiros contemporâneos, como *Na Missão com Kadu* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, Kadu Freitas, 2016), *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018), *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, 2020), entre outros. Entretanto, aqui traremos um arranjo de produções diferentes, resultado de uma parte da produção de oficinas realizadas entre 2013 e 2018. As oficinas foram ministradas pelo cineasta Anderson Lima, nas ocupações Eliana Silva e Izidora, na região metropolitana de Belo Horizonte. São os filmes: *A Rua é Pública* (2013),⁶ *Zaga de Bonecas* (2013),⁷ *Aniversário e Castigo* (2017),⁸ *O Menino que Mitou Na Bike Sem Freio e Foi Brincar de Casinha* (2017),⁹ *Papagaio Verde* (2017)¹⁰ e *Palmilha* (2018).¹¹ A presença decisiva de crianças e jovens nas ocupações do MLB indicada nas frequentes aparições nos filmes contemporâneos do movimento, ganha corpo a partir da realização dessa série de curtas-metragens produzidos em oficinas com crianças e jovens. Esses filmes tematizam assuntos a priori ordinários do dia a dia desses jovens, como jogos de futebol e torneios de pipas. Porém, traçam narrativas que se mostram bastante reveladoras no que diz respeito a um determinado modo de descobrir e inventar os espaços através das dinâmicas do jogo e da brincadeira, como evidenciam as entrevistas.

As entrevistas aconteceram entre maio e abril de 2022 com figuras diretamente ligadas a essas oficinas. Foram elas: Edinho Vieira, Aiano Bemfica, Anderson Lima, Mekson Dias e Odara Canuto.

Anderson Lima é cineasta e atua ministrando oficinas de cinema destinadas a crianças. Entre 2013 e 2018 produziu uma série de filmes em parceria com os jovens moradores das Ocupações Izidora e Eliana Silva, são eles: *A Rua é Pública*, *Papagaio Verde*, *Palmilha*, *Aniversário e Castigo*, *Zaga de Bonecas*, *O Menino que Mitou na Bike Sem Freio e Foi Brincar de Casinha*.

6 Disponível em: <https://x.gd/5Djdk>

7 Disponível em: <https://x.gd/Xx30I>

8 Disponível em: <https://x.gd/GQEKz>

9 Disponível em: <https://x.gd/AVDSQ>

10 Disponível em: <https://x.gd/X40yz>

11 Disponível em: <https://x.gd/bwlqi>

ANDERSON LIMA É um desafio fazer filmes que dialogam com crianças e adultos, alguns, mais raros, conseguem dialogar com os dois públicos, como é o caso de *A Rua é Pública*, por exemplo. Nos festivais, os adultos dão mais projeção pros filmes que eles querem que as crianças assistam e não para os filmes que de fato as crianças vão gostar. É muito curioso isso. Da mesma maneira que eu acho que a molecada gosta de *A Rua é Pública* muito mais por causa do lance da trave, a discussão. Eles falam: “Eu vivi isso daí!”. Isso é de verdade, marcar a trave com chinelo dá o maior “B.O.”, entendeu? Então é muito mais pela identificação do que propriamente pela disputa do espaço do direito de brincar. Então, quando a gente exhibe as pessoas falam assim: “Nossa! Um filme que fala da disputa do livre brincar.”, enquanto a criança fala: “Nossa! Na minha rua não dá para fazer isso porque o chão é de piche. É asfaltado, não dá pra você colocar uma estaca de madeira”. Eles vão olhar para outra coisa.

Já *Palmilha* é um filme que aconteceu de maneira muito curiosa. A Kamille, a menina principal, que vai comprar o tomate, estava com a perna quebrada no *Zaga de Bonecas* e ela queria participar muito ativamente desse filme. Além de que ela joga futebol bem pra caramba. Mas a gente ia encerrar ali com a *Rua é Pública* e *Zaga de Bonecas*. Então ela disse: “Eu não acredito que não vou fazer um filme. Você ‘não me deixou’ participar da *Rua é Pública* e agora eu não vou participar desse daqui porque eu estou com a perna quebrada e nem vou poder jogar direito.” E não foi porque eu não deixei. E sim porque ela chegou no dia da gravação de *A Rua é Pública* já era 16h30 e a gente começou a filmar 10h. Todo mundo podia participar, mas ela chegou às 16h30. Já estava anoitecendo, não dava pra criar um contexto para ela entrar naquela hora. Então eu disse: “Calma, vou escrever um filme só para você fazer”. E acabei escrevendo *Palmilha*. Terminei voltando para a comunidade só pra gravar o que eu tinha escrito pra menina. E acabou sendo bem legal.

Em Junho de 2012, eu fui fazer uma oficina no FICA (Festival Internacional de Culturas Alternativas), que acontecia na Chapada dos Veadeiros. Quando eu cheguei lá eu dei aula pra um monte de crianças que eram do MST [Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra] e que estavam assentadas num acampamento rural na cidade Alto Paraíso-GO. Só que eles tinham um problema muito sério, eles não tinham acesso à água. Eles tinham que andar de 3 a 5 quilômetros para conseguir pegar água em uma nascente de uma cachoeira. O poço artesiano foi desativado depois que o fazendeiro perdeu a terra. Um nível de brutalidade desse tamanho. Eu estava com minha câmera lá e decidi fazer uma reportagem sobre isso. Acabou virando um documentário chamado *Cerrado: Os quatro elementos*.¹² Esse filme mudou minha vida porque foi a primeira vez que eu entendi que o cinema poderia, de fato, mudar a história de vida de algumas pessoas por alguns motivos. Muitas pessoas se mobilizaram. Rolou um curso de cisterna de captação de água da chuva.

¹² Disponível em: <https://x.gd/eUyZd>

No dia 5 de novembro de 2012 houve uma grande mobilização para a construção das cisternas. Uma das pessoas que estava lá era a Poliana Souza, moradora de Belo Horizonte e estava estudando Engenharia Urbanística em assentamentos precários. Poliana disse que eu precisava fazer um documentário tão bom como *O Cerrado: Os quatro elementos* só que sobre a ocupação Eliana Silva. Depois de um tempo eu fui para lá.

Comecei a falar com os moradores e a conhecer a complexidade da Ocupação Eliana Silva. Inicialmente eu só ia ficar três dias. Então, disse a Poliana que não havia a mínima possibilidade de fazer um documentário lá em apenas três dias, pois a história daquele lugar e das pessoas que ali moram é grande demais para passar três dias e contar. “O que eu posso fazer é um filme com as crianças ali sobre o território do brincar. Eu estou vendo que eles estão passando por uma situação complicada com o chinelo, toda hora eles estão brigando. Posso tentar?”, eu disse. Ela respondeu: “Vai lá, fala com eles, mas acho que eles não vão querer participar não. Eles só gostam de ficar jogando bola o dia inteiro”.

Então eu cheguei lá com a câmera e falei com os meninos: “Oi, vocês gostariam de participar de um filme?”. “Filme não, que a gente não consegue decorar as coisas nem da escola”. “Não precisa decorar, e o personagem de vocês vai ter o nome de vocês, e as falas vão ser as falas que vocês mesmos disseram ontem e hoje. E aí?”. “Se for assim é mais fácil,” eles disseram. “Eu queria entender porque vocês estão com essa estaca aqui, ontem à tarde vocês estavam com uma garrafa pet cheia de água e ontem de manhã vocês estavam com chinelos”. Os meninos disseram que era só disputa de pênalti no começo, e não estava dando certo porque todo terreno inclinado não dá para jogar bola. “Essa aqui é a única rua que dava, mas tinha um trator parado aqui desde domingo”, eles disseram. “Certo, a partir de agora vocês vão me contar essa história só que teatralizando”. Então ao invés de vocês me contarem o que aconteceu vamos contar como se ela tivesse acontecendo e eu vou ter apenas um combinado com vocês. Vocês nunca olhem para a câmera. E aí vocês vão me contando o que aconteceu, fazendo igual ao dia que aconteceu, no momento que aconteceu”. Rapaz, eu comecei a filmar 10h da manhã e terminei 17h30 da tarde. Sem roteiro nem nada. Eu nem sabia que ia fazer esse filme. Eu não sabia o que ia acontecer, as crianças que iam contando as cenas como aconteceram e nós gravávamos depois. Eles jogavam bola marcando a trave com o chinelo e então dava confusão porque toda hora que a bola não ia rasteira dava briga. “Primeiro resolvemos o problema colocando uma garrafa pet. Só que a garrafa caia quando batia na trave. E aí a gente teve a ideia de pegar as estacas que marcam os lotes. E aí deu certo”, os meninos explicaram.

No final, terminou que a Poliana disse que queria participar também nem que fosse passando no fundo, como de fato acontece no filme. Além disso, tem a cena que assina o filme, onde uma criança muito jovem, loira e de cabelo

encaracolado faz um gol e eu coloco a trilha da narração de um gol do Biro-Biro em 1982, curiosamente feito no Dia das Crianças daquele ano. Perfeito.

Em janeiro de 2017, no contexto do Festival CineCipó, o produtor dele, Cardes Amâncio, me chamou para fazer umas oficinas durante a programação do Festival. Eu fiz as oficinas em janeiro, em três semanas, então eu ficava uma semana inteira dando oficina para as crianças. Filmava no sábado e no domingo. E todos esses filmes foram lançados em fevereiro de 2017. Foi nesse contexto que nasceram *Aniversário e Castigo* e *Papagaio Verde*. Em todas as ocasiões, eu fiz questão de dormir na ocupação.

Quando as crianças interpretam a si mesmos, elas se sentem muito bem e se sentem mais seguras. Mas percebo, por exemplo, que as meninas gostariam sempre de ser outra pessoa, já os meninos gostam de ser eles mesmos. Todas às vezes os meninos dizem que querem se chamar pelo próprio nome mesmo, já as meninas preferem ser chamadas por outros nomes, geralmente por uma parente, uma amiga próxima. Não sei dizer exatamente porque isso acontece. Minha direção é muito intuitiva. Como é uma coisa que eu faço desde 1999, que foi a primeira vez que eu dirigi crianças, então só em olhar para criança eu já sei mais ou menos como vou fazer. Até o jeito de ela andar, de responder o nome, eu sei se ela vai falar bem, baixo, se ela vai saber brincar de faz de conta, se ela vai entrar na onda ou não. Uma coisa que eu acho é que para todas as crianças é melhor fazer sem decorar. A grande maioria das falas são inventadas na hora de acordo com eles.

Sobre a ideia de *Papagaio Verde*. Ia acontecer a oficina de vídeo e o pessoal não vinha. Eles estavam justamente terminando de fazer papagaios. Chegaram todos na oficina de cinema com um papagaio na mão porque eles iam soltar depois. Eu dava intervalo, os caras soltavam o papagaio. Eles eram viciados em papagaio. “ – A gente fica esperando um tempinho de liberdade pra poder soltar o papagaio, que por si só já é algo incrível. Você solta o bagulho, o vento leva e vai subindo, subindo, subindo – ”. De certa forma *Papagaio Verde* também foi uma lembrança de redação que eu fiz na quarta série, que contava a história de um papagaio que ia subindo sem parar até chegar na lua, a professora adorou e isso me marcou muito. Mas eu acho que o que me toca é o moleque chegar e falar: “A gente fica esperando um pouquinho de liberdade pra poder botar o papagaio pra voar”.

Eu pensei no papagaio caindo no quintal de alguém que tivesse um papagaio, e esse papagaio ia ser verde. E haveria uma confusão em cima disso. E aí eu fui atrás de alguém da comunidade que tivesse um papagaio. Encontrei a Dona Creuza, e pergunto se a pessoa quer participar. Fiquei sabendo depois que ela ficou meio chateada porque

depois de ver o filme que ela viu que era a vilã. Que ela disse: “Está todo mundo falando que eu aprisiono papagaio e ainda por cima não sei nem o que é liberdade”.

Sobre o protagonismo das crianças, eu faço uma rodada de diálogo aonde uma criança vai falando para outra: “ – Menino, quem mandou você sentar aí? – Eu sentei porque eu quis. – Mas você acha que pode fazer tudo que quiser?...”. Então, vou fazendo um diálogo assim onde cada um fala sobre a fala anterior do outro e nesse momento eu vou vendo quem tem fluência para falar, quem tem vergonha, quem manda bem falando, mas quando chega na hora de gravar fica tímido. Faço essa observação numa rodadinha. Um diálogo inventado simples na hora e eles tem que repetir, quando passa por isso eu já sei quem vai ser mais protagonista. Tipo o Vitor¹³, quando fez isso ele contou a história inteira da vida dele.

13 Protagonista de *A Rua é Pública*.

A primeira coisa que eu sinto nas crianças quando são crianças mais novas, tipo sete ou oito anos, é um deslumbramento. Não do ponto negativo, um deslumbramento de encantamento, parece mais com o encanto do que com qualquer outra coisa. Uma vez uma criança falou assim pra mim “Ah... É assim que grava um pensamento?”. A criança não sabia como que uma pessoa ficava parada e aparecia a voz dela do nada, no caso da voz *off*. Quando ela gravou o “pensamento” e quando ela se viu pensando, no caso. E eu achei isso tão simbólico: a criança descobrir que é daquele jeito que faz. Quando eu faço efeito clone em alguma cena, as crianças ficam “Nossa...”. Uma vez eu peguei um menino autista e coloquei 4 cópias dele, o moleque pirou! Ele perguntou: “Tio, como você fez aquilo comigo? Você pode vir a minha casa me ensinar pra eu poder fazer em casa?”. E para os mais velhos, de 10 a 12 anos, eu já começo a falar sobre o papel da imprensa, de como que a imprensa consegue construir uma verdade que na verdade é a leitura de um ponto de vista. Eu fiz uma vez um trabalho de jornalismo com as crianças em que elas tinham que fazer uma pesquisa que tinha como objetivo saber a opinião das crianças sobre uma determinada coisa. Só que elas tinham que fazer com dois grupos distintos de crianças. Um grupo de 30 crianças tinha que responder de um jeito, e o outro tinha que responder a resposta do jeito que a gente não queria. Ou seja, dependendo das perguntas que antecedem, você pode conduzir uma pessoa a determinado pensamento.

Infelizmente a escola e a igreja, em via de regra, trabalham com a lógica do erro e castigo, então a criança cresce com medo de errar. Quando a criança olha pra câmera, ela não está olhando pra câmera porque ela acha a câmera interessante. Ela está olhando pra mim e eu estou atrás da câmera. É uma espera de validação. Eu estou proporcionando para ela uma coisa que a escola quase nunca dá, que é o direito de falar, de se expressar. Quando eu abro a boca e falo assim “pode falar com as suas próprias palavras”, às vezes a criança olha pra mim e fala, ela não ver-

baliza isso, mas eu vejo nos olhos dela que ela está dizendo: “Mas eu não tenho as minhas próprias palavras, tudo que eu disse até hoje na minha vida foi porque alguém me mandou dizer daquele jeito”. Então eu tenho que olhar pra ela e fazer assim: “e na hora do recreio?” É aquela criança que eu quero. É isso. Aí ela diz: “Ah tá, aí fica mais fácil”. Eu sinto direto que a criança, quando se expressa, ela olha para a câmera porque ela quer saber “É assim mesmo?”, “Está certo?”, “Eu fiz bem?”. Ela se preocupa em como que aquele cara que está proporcionando para ela um momento tão divertido e diferente pode se agradar com aquilo que ela está oferecendo. Ela olha para câmera porque ela quer saber uma avaliação do que ela fez. Porque o medo de errar é só o que existe. Porque se ela erra na escola, a professora dá uma nota baixa, se ela erra na lição, a professora faz um xis, se ela erra em voz alta, a turma repudia, se errar em casa o pai dá uma bronca ou a mãe dá um grito, se ela errar na igreja, ela vai ser castigada por Deus. Ela está na fase de absorver o mundo, só que o mundo que oferecem a ela é um mundo tão castrador que não vale o direito sequer de errar.

* * *

Edinho Viera é um dos jovens que participou das oficinas audiovisuais do MLB-MG em 2014. Atualmente está como coordenador nacional do MLB. Estudou na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte de 2016 até 2017. É morador da Ocupação Esperança e esteve como assistente de produção e até figurante improvisado (por conta da captação do áudio) em algumas das oficinas ministradas por Anderson Lima.

EDINHO VIERA Desde muito criança eu sempre tive muito interesse pelas imagens, não só pelo audiovisual, mas pela fotografia também. Meu pai fotografava e era mais jovem também. Ver as fotografias me fez perceber a importância das imagens na memória e preservação. Vejo pessoas que já faleceram, mas que estão ali vivas, presentes, porque tem uma imagem hoje que a gente consegue saber quem foi, quem é, isso é uma coisa importante para mim. Em 2014, eu conheci o MLB lá nas Ocupações da Izidora, onde eu morava. E a galera estava muito lá e eu fui junto.

Em 2013 e 2014 a gente viveu um momento muito especial no audiovisual na comunicação brasileira. Primeiro que as câmeras DSLR, que são as mais comuns, começavam a surgir no Brasil com a nova função de vídeo. Você

começava a ter mais pessoas gravando em vídeo com fácil acesso, não precisava ter aquele trambolho gigante para poder gravar. O midiativismo começou a ganhar corpo nesse sentido. Uma outra coisa que ganhou força foi a inovação da telefonia, com os smartphones e redes sociais que te possibilitavam a fazer um monte de coisa. Nessa época o Facebook nem fazia *live*. A gente tinha que pegar o telefone *top* de linha pra poder fazer isso, junto a conta no TwitchCast, que gerava o *link* para poder transmitir no Facebook. Então você tinha uma ascensão de coisas que estavam nesse momento ganhando força. Hoje, os celulares filmam em 4k, nessa época tinha essa simplicidade toda, mas tinha uma atuação do midiativismo muito maior do que a que tem hoje, mesmo tendo menos recursos e menos equipamentos. E eu me despertei a ajudar nisso, então me aproximei do MLB muito na comunicação. Tinha uma relação boa com o Aiano [Bemfica], inclusive, que me trouxe pro MLB com outros companheiros também. Então isso foi um primeiro momento da minha entrada no movimento.

Então com a entrada de novos equipamentos relativamente acessíveis no mercado, a gente decidiu montar oficinas com os jovens para poder ajudar nessa questão. E como eu tinha experiência nesse período anterior, eu comecei a formar novos jovens para poder estar atuando na área da comunicação também. Passar o que eu tinha aprendido para frente. Em 2016 e 2017 a gente estava fazendo essas oficinas. Então 2014 uma coisa, como aluno, e 2016 já estava nesse outro período, mais como colaborador delas.

Sobre as oficinas dos filmes do Anderson Lima, cada um dos filmes foi feito em três dias. No primeiro dia ele fazia uma oficina com as crianças, mobilizava as crianças, vinha pra um lugar. Ele conversava, explicava a câmera, fazia ali um jogo de cena, explicava para as crianças como funcionam as coisas. No dia seguinte, as crianças voltavam e a gente fazia um dia inteiro de gravação e tudo no improviso do momento. Nesse dia ele falava: “Vocês querem falar sobre o que?”. E a gente improvisava a partir disso. Pegava a câmera, pegava duas crianças, botava uma de frente pra outra e dizia para eles falarem alguma frase, aí ele gravava, virava pra outra, pedia pra gravar outra coisa, aí parava, pensava, e já desenrolava a próxima cena. No terceiro dia, ele já passava o dia inteiro editando o filme e à noite exibia o filme na ocupação. O cara fazia a preparação do elenco, a gravação, a montagem e a exibição do filme em três dias. Negócio surreal.

Hoje eu tenho 27 anos, e lá de onde eu vim, da [Ocupação] Izidora, a galera da minha geração é difícil achar um ou dois, infelizmente. A galera ou está morta, no tráfico ou teve que se mudar. E várias coisas desandaram nesse sentido porque quebrada tem muito disso. Uma das formas de quebrar e destruir a nossa juventude é justamente por meio do tráfico. Com o serviço de inteligência de hoje, se quisessem acabar com o tráfico mesmo, já tinha acabado há muito

tempo. As coisas não perpetuavam se eles quisessem de fato acabar com isso. Se tem arma do exército ali no morro, ela deve chegar de alguma forma. E uma parte de nossa juventude sucumbiu nesse sentido. Ou está morta ou está diretamente envolvida no tráfico ou fugiu de lá por isso. Eu acabei seguindo um caminho diferente. Hoje faço parte da coordenação nacional de um movimento. Ajudo a dirigir esse movimento aqui no estado. Tenho hoje uma profissão por conta desse movimento, como fotógrafo. Trabalhei para várias pessoas que considero importantes para o cinema nacional. Então acredito que trilhei um caminho diferente, mas não é a realidade de toda juventude, principalmente da minha geração. Eu acho que um dos papéis da comunicação para esses jovens é talvez fazer o mesmo trajeto que eu fiz de não seguir esse caminho. Se formar, ter uma consciência diferente, ter outra oportunidade de vida. Um dos papéis da comunicação é disputar esses jovens com o tráfico, mas, fundamentalmente, formar esses jovens para uma luta coletiva. Não é só como opera a câmera, também tem a narrativa de qual história você quer contar com essa câmera, com esse celular, com esse texto que você escreve. É também disputar a consciência para uma luta que é muito maior. Porque o que a gente tem hoje, e sempre teve, é a criminalização das lutas.

É muito importante pensar a forma como a gente conta a luta, como as pessoas veem, como as pessoas podem inclusive se inspirar nas lutas para lutar também, porque, como diria o Che Guevara, “As palavras convencem, o exemplo arrasta”. Ver as pessoas lutando na prática, abrir o celular e vê o vídeo da luta em qualquer rede, um vídeo das pessoas fazendo uma ação, isso também é inspiração para outras pessoas lutarem. Então acho que é muito nesse sentido o papel dessas oficinas de formação da juventude.

Nessas oficinas, o importante não é nem se sentir representado por um personagem, é se sentir parte disso. É você mesmo. É sua vida ali naquele espaço. Essa questão do *Papagaio*¹⁴ é importante. A gente poderia ter forçado a barra e dizer: “Vocês precisam fazer um filme para falar sobre a moradia”, forçar uma fala, mas criança é criança. Era época de vento na ocupação e só se falava em papagaio. O que que ela faz na ocupação? Ela brinca. Ela tem amigos, ela vai para a escola, então para eles é importante falar sobre o papagaio, por exemplo. É o importante pra criança naquele momento. Já no filme *A Rua é Pública* ainda era muito o começo da ocupação Eliana Silva, então as ruas ainda estavam sendo abertas, as casas estão muito ainda no início. Tem muita assembleia, muita mobilização, muita manifestação, muita resistência. As crianças enxergam muito isso também e acabam reproduzindo essas coisas que elas vão enxergando. Aqui na [Ocupação] Carolina no começo mesmo as crianças brincavam muito no começo de fazer assembleia, por exemplo. As crianças se reuniam para fazer a assembleia delas também.

* * *

14 Edinho se refere ao filme *Papagaio Verde*, filme que analisamos na pesquisa, cuja história gira em torno de um torneio de papagaios.

Aiano Bemfica é cineasta, pesquisador e militante do MLB. Participou do processo de estruturação da comunicação do MLB-MG, com oficinas de fotografia e vídeo destinadas às juventudes das ocupações. Co-dirigiu uma série de filmes ligados ao Movimento.

AIANO BEMFICA Eu me aproximei mais diretamente do MLB em 2013. Logo em seguida de Pinheirinho, tem o despejo da Ocupação Eliana Silva I. Em 2012, eu acompanhei as movimentações da [Ocupação] Eliana [Silva I] pela internet. Havia poucas imagens, mas elas chegavam, elas circulavam. Porque Eliana Silva teve um contexto específico que foram os 21 dias de cerco da polícia¹⁵ até que o despejo acontecesse. Naquela época o MLB não tinha uma estrutura de comunicação própria, o que não quer dizer que o MLB não comunicasse. E quando eu falo de comunicação, eu falo também do cinema. Comunicação como processo mais amplo, mas que o cinema está ali dentro. A aproximação ao MLB se dá mediada pelo trabalho envolvendo as crianças da ocupação. Em 2013 acabei me aproximando a partir desses lugares de luta. Começo a contribuir, a princípio, a partir de um convite do Movimento Olga Benário, em que fui convidado pra dirigir a campanha de financiamento da Creche Tia Carminha. A creche é a segunda estrutura mais importante da ocupação, porque a primeira é sempre a cozinha. A gente faz um primeiro trabalho de vídeo junto com o MLB.¹⁶ Nesse meio tempo, o Anderson [Lima] tinha chegado ao MLB também. E a partir daí começa essa parceria com o MLB. A campanha da creche tem sucesso em duas semanas com uma grande repercussão. É importante aderir à potência de viralização da internet, mas sem abrir mão do debate politizado. É o material se garantir nas duas pontas. Ter uma circulação e fazer o debate. 50 mil reais, que foi o valor arrecadado com o filme da creche, é uma grana. Mas se você consegue fazer isso deixando um debate para a sociedade, o debate é muito maior.

A gente começa a trazer as juventudes que estão próximas. A câmera, o celular, o registro é uma coisa que chama muita atenção. A gente começa a trazer para perto esse pessoal para participar dessas comissões. E pra fazer isso a gente começa a oferecer algumas oficinas pontuais de formação. Para eles poderem participar do registro da transmissão online, era uma época pós a explosão da Mídia NINJA, então a gente começou também a entrar no círculo de *streaming*. E a juventude entra num primeiro momento muito a partir disso. Umas juventudes começam a entrar a partir dessas oficinas. Em Belo Horizonte a gente faz a tríplice ocupação, em que a gente ocupa a

15 Ver mais em: ALMEIDA, Matheus; BEM-FICA, Aiano; LANNA, L. B. Cerco Militar e despejo da ocupação Eliana Silva: uma aproximação etnográfica. Revista *Três [...]* Pontos (UFMG), v. 14, 2017, p. 14-23.

16 Ver em: <https://x.gd/5jTZB>

Prefeitura, a Advocacia-Geral do Estado e a Secretaria de Urbanização. Para dar conta desses atos a gente intensifica a formação das oficinas.

Em 2014 o MLB começa a atuar também na Izidora junto com os movimentos. Quando chega o Festival de Inverno da UFMG, as ocupações urbanas são uma pauta muito viva e incontornável para a política municipal. E a gente faz essa mobilização através do festival, com juventudes de muitas ocupações da RMBH [Região Metropolitana de Belo Horizonte]. Cerca de 90 pessoas entre jovens, adultos e crianças participaram das oficinas regularmente durante o festival. E boa parte dessa juventude tem contato pela primeira vez com o espaço formativo dentro da universidade, dentro do festival, dentro de uma oficina. Pra universidade pode ser muito pontual, mas para a realidade de um menino que mora numa ocupação urbana, recém-surgida, chão de terra, vira um evento muito forte na vida deles. E o Edinho [Viera] é um dos meninos que entra nesse processo. E, assim como ele, outros jovens vão se aproximando desse trabalho de comunicação que o MLB estava fazendo. A partir daí se intensificam os processos de formação, a gente passa a dar regularmente formação, sobretudo na região da Izidora.

Dentro de tudo que a gente conhece, *A Rua é Pública* é o primeiro filme feito junto aos territórios do MLB. Esse é um ponto cronológico. Agora existem dois outros pontos que eu destacaria. Ele faz o MLB ver o cinema como espaço de atuação política. O filme passou no Rio de Janeiro, São Paulo, Inglaterra, ou seja, o logo do MLB sendo projetado nesses diversos lugares. Existe uma consciência e um reconhecimento do filme como uma ferramenta que dava para ver em outros territórios a luta do MLB. Eu acho que existe essa dimensão inaugural também do filme que passa em um festival em Belo Horizonte e o MLB é chamado para o debate. Isso é bem anterior aos filmes que a gente vai fazer para o cinema a partir de 2016, então há um intervalo de três anos. Até então o material que a gente fazia era muito para internet, a gente estava muito focado em suprir uma demanda de comunicação do MLB. No primeiro momento, esse é o filme que circula, mas ele é também aquele que mostra para o MLB que essa circulação é importante, que essa circulação é uma atuação política, porque, qual o sentido de um movimento fazer filme? O movimento não tem a pretensão de ser um “autor”, de consolidar seu nome na história do cinema, isso não é da pretensão desse cinema, mas ele pode fazer isso como espaço de mobilização, de catalisação de capital político, de construção de novas redes de aliados, de denúncias, de reverberação das lutas. Acho que o filme mostra isso para o próprio MLB.

Outro aspecto é que *A Rua é Pública* é fundamentalmente um fenômeno da Internet. Esse filme de fato viralizou. O filme foi ao ar e caiu várias vezes do Youtube, mas hoje deve bater pelo menos 3 milhões de visualizações, que é mais que qualquer filme brasileiro no cinema. Não vou comparar cinema e internet, mas não é irrelevante o fato de

chegar num público tão amplo. O movimento social só tem sentido de atuar se ele tiver inserção na esfera pública. *A Rua é Pública* mostra pro MLB que o cinema é um espaço público de atuação, de disputa de linha política, de disputa de narrativa, de construção histórica. E foi um filme muito contado dentro da ocupação, muito visto. Sempre que ia fazer uma ação na ocupação passávamos *A Rua é Pública*.

Ainda sobre este filme, as barracas da ocupação e as traves são montadas e encenadas do mesmo jeito. Eu mesmo fiz vários planos parecidos com aqueles filmando a ocupação. Outra coisa são as ferramentas de mobilização, que é o “porta a porta”. Eu vejo muito que esses filmes ensinam a mobilizar. Porque uma ferramenta muito importante pra ocupação urbana, quando você vai levantar as famílias que moram de aluguel, de favor, que estão em moradia precária, é você passar nos bairros de porta em porta, conversando com as pessoas e marcando a reunião. E é isso que eles fazem pra ir jogar bola. Começam de dois e vão aumentando. Quando você vai ver no *Zaga de Bonecas*, por exemplo: O que que acontece no início da ocupação quando vai ter assembleia? Como se marca assembleia? Megafone na mão e você vai andando pela ocupação convocando a assembleia. E o que a Gabi faz no *Zaga de Bonecas* para juntar as meninas e criar uma estratégia para poder jogar bola? Ela sai de megafone no território. As próprias ferramentas de mobilização do movimento são as ferramentas acionadas. O que os adultos fazem quando você tem uma família que está passando necessidade e está sem alimento em casa? Você faz uma “vaquinha” entre os amigos pra poder comprar uma cesta, por exemplo. E o que as crianças fazem em *Palmilha*, quando precisam de uma palmilha pra Kamille? Fazem exatamente isso.

A juventude é um lugar central de atuação. Ela é disputada por tudo que tem de pior também. A ocupação urbana é um espaço periférico que sofre com a violência do estado, sofrem repressão policial, sofrem preconceito, sofrem discriminação, sofrem com acesso a uma educação pública de baixa qualidade – quando tem –, e sofrem ainda a disputa do tráfico, que também está muito presente nas ocupações urbanas. Ainda que no geral a organização [pelo movimento] possibilite uma entrada muito menor, mas o bairro do lado tem, por exemplo. Eu poderia falar de alguns meninos que estão nesses filmes e que foram assassinados. Então desse ponto a gente pode partir do pressuposto de que a juventude é um lugar central da atuação política de qualquer movimento que atue sobretudo nas periferias urbanas. Por outro lado, [apesar de] todo potencial que eles têm de mobilização, de engajamento, quando eles estão juntos – porque é muito legal de ver também, por exemplo, nos vídeos que são feitos durante os atos, como é que essa juventude está presente ali, essas juventudes querem participar, têm engajamento, mas, ao mesmo tempo, faltam lugares de organização delas, permanente, no dia a dia. Aparece como lugar de organização do tempo, primeiro, e, segundo, como lugar de inventividade que você constrói, você narra.

Mekson Dias é morador da comunidade do Coque e um dos monitores do projeto Coque Vídeo, onde ministra oficinas de produção audiovisual direcionadas aos jovens da comunidade. O Coque Vídeo faz parte da rede Coque Vive, que existe desde 2006 e atua com projetos ligados à cultura e educação junto à comunidade. Em 2018, foi um dos realizadores da oficina que resultou no *brega protesto* Sem Destruição.

MEKSON DIAS A Rede Coque Vive atua no Coque desde 2006, dentro no NEINFA¹⁷, que atua no Coque há 36 anos. O Coque Vídeo é um curso de criação e experimentação audiovisual que começou a acontecer em 2019, no Coque, aos sábados. O objetivo é mostrar, experimentar o audiovisual com os jovens e crianças do Coque. Paralelo a isso também havia as atuações políticas diretas que aconteciam na cidade, e uma das coisas foi o despejo que estava acontecendo com a comunidade Caranguejo Tabaiães. O Coque Vídeo tinha sido contratado pelo CPDH [Centro Popular de Direitos Humanos] para fazer registro em vídeo das ações de Caranguejo. Isso criou uma relação entre o Coque Vídeo e a comunidade.

A gente já tinha uma ligação com a comunidade Caranguejo Tabaiães. É uma comunidade vizinha a do Coque, que o que divide é o rio (Capibaribe). Então é uma ponte, praticamente. E o Coque Resiste surgiu quando a prefeitura veio despejar 54 famílias daqui do Coque em 2013, de uma forma muito parecida como estava acontecendo em Caranguejo Tabaiães. E antes nós tínhamos conseguido que essas famílias permanecessem aqui e as que fossem expulsas tivessem os mínimos de direitos garantidos. Então veio logo a identificação da gente. E a gente pensou como podíamos intervir nisso ajudando a galera. A cara do Coque Vídeo com certeza é o brega, que é uma das linguagens que permeia os nossos trabalhos, que a gente identifica muito. A gente entrou em contato com eles e Sarah Marques¹⁸ mandou pra gente o *brega protesto* que o Grupo Adolescer e o Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste tinham feito. Só tinha a música e não tinha sido publicada ainda. Então propusemos gravar um videoclipe. A galera se empolgou para caramba.

O Coque Vídeo é dividido entre eixos do audiovisual: olhar, escutar, performar e montar. Primeiro houve a construção do roteiro, depois a gravação do clipe e ainda tiveram mais dois encontros até o lançamento do videoclipe. Durante a manhã do sábado a gente teve a aula, a gente almoçou junto, foi se conhecendo, fez dinâmica de apresen-

17 Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis.

18 Sarah Marques é coordenadora do Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste.

tação. Começamos a pensar no roteiro. Primeiro fizemos a exibição de alguns trabalhos que faziam sentido para o que queríamos. Exibimos, dialogamos e partimos para o roteiro. Eu participei mais dessa construção do roteiro e nós fomos dialogando. Pensando em como seria, o que seria interessante de a gente mostrar, existia muito uma vontade de mostrar a comunidade, de mostrar lugares que permeiam a vida desses jovens e dos moradores de Caranguejo, todos eles falavam muito sobre isso. E é uma coisa que a gente se identifica. E fomos construindo o roteiro. Foi um momento de protagonismo dos alunos do Coque Vídeo. Eu era monitor do Coque Vídeo, mas nesse momento tinha a idade desses jovens. Eram 4 monitores e a função da monitoria era justamente essa de não ter essa diferença.

Eles estavam sentindo essa necessidade de reafirmação do território e aí a gente chegou junto com trabalhos em audiovisual. Eles vieram pra cá e a gente fez alguns exercícios, esse é o momento que a gente pegou uma animação que a gente fez no Coque Resiste e foi colocando a sonoridade ao vivo. E depois passamos para a criação do roteiro do videoclipe. Foi num domingo a gravação. Tudo muito orgânico. Aconteceu em três semanas no máximo. Foi algo muito urgente porque estava acontecendo naquele momento. No sábado a gente fez o roteiro e no domingo a gente foi gravar. Alguns monitores não puderam ir, mas os alunos *estigaram* muito ir, de querer ajudar a galera a não perder sua casa. Eu acho muito potente ver a juventude periférica tomando posse do que é seu e reafirmando o seu lugar enquanto corpo periférico. Me arrepio só de falar. É muito chique.

O lançamento do videoclipe foi lá em Caranguejo Tabaiães mesmo, organizamos um evento. Foi incrível. A gente chegou lá e estava lotado. Muitos jovens da comunidade, senhoras, as mulheres que erguem mesmo o coletivo e os movimentos culturais de lá, estavam lá para prestigiar esse momento, os advogados populares do CPDH. Enfim, foi um momento maravilhoso em que lançamos para a comunidade, para o Youtube, Instagram, Facebook. Depois desse momento foi só *close* massa.

Depois, o decreto de despejo ainda foi revogado. Então deu muito certo a colaboração. Claro que não foi só isso, mas as ações do vídeo ajudaram muito. Muito do que a gente gostava e dos trabalhos que vinham eram colocações dos jovens mesmos, o que a galera curti. O *bregafunk* estava muito *on*, estava estourado. Shevchenko & El Loco estavam nos primeiros *hits*. Era uma linguagem que a gente usava muito. Por isso que a gente curtiu tanto fazer, porque era algo que fazia sentido pra gente. A gente ia fazer uma discussão territorial política periférica, também tinha discussão sobre a apropriação do *bregafunk* como ferramenta política mesmo. Foi um momento maravilhoso pra todo mundo. Digo isso porque os meninos falavam muito. Foi uma *estiga* que partiu muito deles. A construção do videoclipe, a vontade de gravar, de ir pra o lançamento. A gente foi junto, todo mundo de van para o cinema São

Luiz, onde aconteceria o FestCine. E ainda chegar lá e vencer como melhor videoclipe e ir pra frente do palco se apresentar. Quando chamaram a gente eram tipo 30 jovens do Coque indo pra frente do Cinema São Luiz se apresentando e falando a função que fez no videoclipe que logo em seguida ganharia. Foi muito potente mesmo. Para se ter uma ideia, Odara Canuto, uma das pessoas que estavam na gravação e participaram de todo esse processo, hoje é monitora do Coque Vídeo.

* * *

Odara Canuto é moradora do Coque e participante como aluna da oficina do Coque Vídeo que resultou no videoclipe *Sem Destruição*. Atualmente, atua no projeto como monitora das oficinas audiovisuais.

ODARA CANUTO O Coque Vídeo surge para mim quando eu estava no sétimo ano do Ensino Fundamental. Surge essa oportunidade de conhecer o mundo do audiovisual através da escola e também de um pessoal que eu já conhecia desde pequena. Então eu mesma fiz a ponte pro Coque Vídeo apresentar o projeto na minha escola. E assim que saíram as inscrições eu me inscrevi e depois de alguns dias recebi a confirmação que iria participar da oficina. Logo de cara me apaixonei pelo audiovisual, mesmo sem saber de nada antes. Foi o que me fez continuar. Conhecer mais sobre estar na frente e atrás da câmera. Aí surgiu esse interesse: como é estar na frente da câmera, sabe? Veio essa curiosidade. E é muito diferente.

Então surgiu a oportunidade de fazer o videoclipe com o pessoal de Caranguejo Tabaiaries. Eu tinha 13 pra 14 anos quando rolou as movimentações em Caranguejo Tabaiaries, que começam quando o pessoal do Grupo Adolescer estava dando aula de teatro e o pessoal começou a fazer um brega-protesto. Começam a fazer uma letra e dessa letra fazem um vídeo super simples, cantando e fazendo um ritmo com a mão mesmo. Logo depois, o pessoal do Coque Vídeo vê esse vídeo e decidem criar um videoclipe em parceria com a comunidade.

No primeiro encontro o pessoal do grupo adolescer de Caranguejo Tabaiaries fez um encontro com o pessoal do Coque Vídeo aqui no Coque. Eles vieram para cá e fizemos toda uma roteirização de como a gente queria o videoclipe. Começamos também a criar coreografia para o *bregafunk*.

Eu participei ativamente do processo desde a montagem de roteiro, de coreografia, de dar ideias e gravar, estar ali ativamente dançando com o pessoal. Aparecer na frente e por trás das câmeras. E estar no processo de gravação de áudio. Eu lembro que usamos um dia especificamente para gravar o áudio. Fomos gravar a conversa inicial do vídeo, que era uma conversa entre o pessoal na rua. Foi um processo bem louco, porque tinha movimento em Caranguejo na hora. Era um horário de muita movimentação, gente chegando do trabalho, saindo. Aí tivemos muita dificuldade de gravar, mas a gente conseguiu assim mesmo.

Eu gosto de ficar atrás e na frente das câmeras, mas eu sou uma pessoa que gosta muito de atuar. Mas eu amo estar atrás também, ficar com a edição, montagem. Quando você vai para o computador é outro babado, outro mundo. Fazer cinema é lidar com vários mundos diferentes. Foi o que me prendeu, sabe? E me encontrar nesses mundos. Desde os 13 anos que eu faço teatro, fiz a minha primeira peça. Daí, depois do teatro, foi “*ladeira abaixo*”. Eu vivia num mundo e depois do teatro eu fui parar em outro mundo.

Depois do Coque Vídeo o mundo real mudou para mim. Tudo é audiovisual para mim. Tudo pode ser gravado. Estou sempre andando com meu celular e qualquer outro caderno porque sempre vem uma história ou sempre passa uma cena em minha cabeça que precisa ser gravada ou fotografada. O Coque Vídeo me abriu os olhos para ver pessoas reais, coisas reais, mundos reais que precisam ser gravados na minha periferia. O quão precioso é gravar o cotidiano de onde você mora. Ou mesmo apontar para o céu e gravar a mudança climática que está acontecendo nesse momento, pois estava um céu super azul e lindo em Recife e agora está uma coisa muito nebulosa que é cinza escuro com os pássaros voando. E trazer isso pra sua realidade e dizer “Poxa, isso é arte!”. E você poder fazer os seus próprios vídeos, saber onde, o que gravar e aprender a fazer suas montagens. Buscar o espaço perfeito pra gravar o som na sua favela.

E agora, neste ano, recebi o convite para ser monitora do Coque Vídeo. Eu não sabia que isso ia acontecer. Minha irmã que me disse que eu ia ser convocada pra ser monitora dessa edição Coque Vídeo e só depois Mekson veio me chamar pra reunião. Eu já entrei sendo monitora nas reuniões. Já estava super integrada ao Coque Vídeo. Quando eu vi, eu já estava dentro. E está sendo ótima essa experiência de estar atrás das aulas e ir atrás dos materiais e organização das aulas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Matheus; BEMFICA, Aiano; LANNA, L. B. "Cercos Militares e despejos da ocupação Eliana Silva: uma aproximação etnográfica". *Revista Três [...] Pontos* (UFMG), v. 14, 2017, p. 14-23.
- BEMFICA, AIANO. "Fazer cidade, fazer imagem: um ensaio sobre a realização de filmes no contexto da luta do MLB". In. CANETTIERI, Thiago; PAOLINELLI, Marina Sanders; CAMPOS, Clarissa Cordeiro; VELLOSO, Rita. (orgs.). *Não são só quatro paredes e um teto: uma década de luta nas ocupações urbanas da Região Metropolitana de Belo Horizonte*. 1. ed. Horizonte: Editora Escola de Arquitetura (Cosmópolis), 2020. v.1, p. 369-390.
- BEMFICA, Aiano. "A Imagem Tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB". In. BRITO, Alessandra; PILAR, Olívia; GUERRA, Ana (orgs.). *Comunicar, insurgir: engajamentos metodológicos na pesquisa em Comunicação*. 1ed. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020. v. 1, p. 295-310.
- BENTES, Ivana. *Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2015. 200 p.
- DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. *Rev. Bras. Educ.* [online], n. 24, 2003, p. 40-52. ISSN 1413-2478.
- MIGLIORIN, Cezar. *Cartas sem resposta: a internet, a educação, o cinema e o Luciano Huck*. Autêntica, 2015.
- SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. *Cinema Militante, Videoativismo e Vídeo Popular: A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2014. p. 393.

resenhas

RESISTÊNCIA, PALAVRA FEMININA:

CONSIDERAÇÕES SOBRE O LIVRO *AUTORITARISMOS NO BRASIL: O OLHAR DE DEZ REALIZADORAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS* (2022)

MARINA CAVALCANTI TEDESCO¹

Desde 2013, o conservadorismo e a violência, estruturantes da sociedade brasileira, têm se manifestado de maneira ainda mais explícita. São emblemáticos desse processo as votações as quais resultaram no golpe que destituiu a então presidenta Dilma Rousseff e o governo de Jair Bolsonaro. Contudo, muitos outros exemplos poderiam ser aqui mobilizados.

Os setores democráticos da sociedade não assistiram a tudo isso calados. As universidades e o audiovisual participaram da luta pela manutenção da democracia no Brasil, entendendo que, apesar das suas enormes limitações, o recrudescimento do autoritarismo pioraria a vida da classe trabalhadora. O estudo apresentado no livro *Autoritarismos no Brasil: o olhar de dez realizadoras brasileiras contemporâneas* (2022), lançado pela editora Outro Modo Cooperativa Cultural, em Portugal, fez parte de tal esforço.

De acordo com sua autora, Lídia Mello,

A escolha por filmes explicitamente políticos e cujo tema central é o autoritarismo, foi também estimulada pela eleição do atual [que felizmente não é mais!] Presidente Jair Bolsonaro, um governo de extrema-direita que flerta publicamente com a Ditadura e com atos fascistas. Meu interesse em refletir sobre este cinema surge ainda como ato de resistência e modo de reagir contra a postura política deste governo, e é igualmente uma maneira de me posicionar através das vozes das realizadoras, de seus filmes e personagens (Mello, 2022, p, 24).



¹ Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

Mello desenvolveu o projeto de pós-doutorado *O cinema político brasileiro contemporâneo realizado por mulheres*, base de seu livro, entre 2019 e 2021, em Estudos Artísticos/Fílmicos na FLUC/Universidade de Coimbra, sob supervisão do professor doutor Sérgio Dias Branco. Conforme relata Mello (2022), em suas “Palavras introdutórias”, tal projeto nasceu em 2018, a partir de um mapeamento que realizou sobre longas-metragens que abordavam a ditadura civil-militar-empresarial imposta no Brasil em 1964.

No período entre 1965 e 2022, ela encontrou aproximadamente 35 produções, cinco delas dirigidas por mulheres. Já entre 2011 e 2019, a situação havia se invertido. Foram localizadas 29 obras e mulheres diretoras em 20 delas.

Esta circunstância foi determinante para a escolha deste corpus – pois, em sua maioria, foram elas que roteirizaram e dirigiram filmes na última década, para tratar do histórico passado político ditatorial brasileiro e do autoritarismo do Estado na atualidade. Considero importante dar voz às dez mulheres cineastas e aos protagonistas de seus filmes (Mello, 2022, p. 22).

Conforme afirmamos acima, o interesse de Lídia Mello de se voltar para a ditadura militar no cinema não foi casualidade. Havia graves paralelos entre a situação brasileira em 2019 e a última ditadura vivenciada no país. Tampouco foi aleatório um corpus composto apenas por cineastas mulheres.

Desde 2014, o Brasil vive uma “explosão feminista”. Assim, não foi a predominância de realizadoras entre 2011 e 2019 que garantiu, por parte da autora, uma análise atenta aos olhares das mulheres. Afinal, mulheres estiveram presentes ao longo de toda a história do cinema brasileiro (e em maioria, dependendo da função), e isso não significou que sempre tenha havido pesquisas sobre elas. O determinante para que *o olhar de dez realizadoras brasileiras contemporâneas* se tornasse o subtítulo de *Autoritarismos no Brasil* foi a sintonia de Mello com os feminismos, questão pungente hoje na sociedade brasileira.

* * *

Dos 20 filmes feitos por mulheres sobre a ditadura entre 2011 e 2019 identificados pela pesquisadora, foram selecionados para integrar o corpus os documentários *Mariguella* (Isa Grinspum Ferraz, 2011), *Setenta* (Emília Silveira, 2013), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2014), *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014), *Pastor Cláudio* (Beth Formaggini, 2018), *Torre das donzelas* (Susana Lira, 2018), *O processo* (Maria Augusta

Ramos, 2018) e *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019). Entre as ficções, escolheu-se *Hoje* (Tata Amaral, 2013) e *Deslembro* (Flávia Castro, 2018).

No processo de escolha dos filmes e também na elaboração das entrevistas que compõem este livro, me guiei pela noção metodológica do rizoma deleuziano. [...] Um rizoma consiste em 6 princípios [...]. Utilizo os três primeiros princípios [conexão, heterogeneidade e multiplicidade], buscando promover conexão entre os filmes e as realizadoras por mim entrevistadas. (Mello, 2022, p. 35-36)

Lídia Mello optou por compartilhar suas análises no capítulo “Palavras introdutórias: o cinema político como meio resistência e combate ao autoritarismo brasileiro”, mas também através de entrevistas que fez com as dez realizadoras.

A ideia de realizar as entrevistas surgiu, logo, pela necessidade de saber mais detalhes sobre os filmes e conhecer melhor o ponto de vista das realizadoras, para conectá-los com a situação política do passado e presente do Brasil, buscando desvelar dados inéditos e heterogêneos, muitos dos quais só existiam na cabeça delas (Mello, 2022, p. 55).

As entrevistas foram trazidas para o livro de 10 seções, que ocupam mais de 100 páginas. Em cada uma delas, há a seleção dos aspectos que autora considerou mais importantes da conversa. Percebe-se o foco de pesquisa através da recorrência de algumas perguntas (e da opção por deixá-las no livro). “É a partir dos filmes que as entrevistas surgem. Logo, é inevitável que eles estejam interligados ao longo deste texto” (Mello, 2022, p. 36).

Podemos citar como exemplo questões sobre a importância da memória e que papel ela pode ter na compreensão do que vivemos hoje no Brasil e no fortalecimento da democracia.

Ao fazer a articulação entre o processo de *Deslembro* e o país, Flávia Castro relata:

Eu comecei a escrever o roteiro do filme em 2009 [...] Houve várias etapas e versões [...] Filmei no segundo semestre de 2017, já não era o mesmo Brasil, já havia acontecido o Golpe contra a Dilma e havia uma polarização muito grande, estávamos num momento já bastante complicado politicamente, sem imaginar que poderia ficar muito pior [...] A personagem da avó foi surgindo à medida que senti a necessidade de deixar mais clara a questão dos desaparecidos políticos. E quis fazer uma reflexão também sobre a falta de memória do país, isto foi ficando nítido para mim antes mesmo da

filmagem. O filme, para além da memória pessoal e íntima de uma adolescente, memória que faz parte do todo da História, aborda também uma questão coletiva ainda pouco discutida no Brasil. Então, na rodagem do filme, foram integrados elementos do presente, como a expressão *vai pra Cuba*, que ouvimos muito no Brasil e ainda se ouve nos tempos atuais. (Mello, 2022, p. 174-175)

Ao mesmo tempo, trata-se de diretoras e filmes muito distintos entre si. E essa diversidade é fundamental para compreendermos os olhares das realizadoras – os quais, evidentemente, não são convergentes apenas pelo fato delas serem mulheres. Suas idades variam (a mais nova tinha 34 e a mais velha, 70 anos), assim como suas trajetórias, ter vivido ou não a ditadura civil-militar-empresarial, as estruturas de produção com as quais contaram, o gênero narrativo do qual se valeram, a visibilidade que suas obras alcançaram etc.

Lídia Mello soube conjugar o que elas tinham em comum (ter dirigido contemporaneamente ao menos um longa-metragem sobre a ditadura) com as particularidades acima citadas, entre tantas outras, e deu vida a um livro original, que reflete sobre seu momento histórico e nos brinda com a oportunidade, ainda rara, de ler tantas mulheres em sequência falando sobre suas produções, trajetórias e visões de mundo – ou, ao menos, de país.

* * *

Conforme anteriormente mencionado, *Autoritarismos no Brasil: o olhar de dez realizadoras brasileiras contemporâneas* conta, ainda, com o capítulo “Palavras introdutórias: o cinema político como meio resistência e combate ao autoritarismo brasileiro”. Nele, a autora explica como chegou ao corpus fílmico, seus objetivos e metodologia e apresenta parte de suas análises. Além disso, há subcapítulos interessantes e elucidadores sobre a dimensão política deste cinema feito por mulheres e a ditadura civil-militar-empresarial imposta no Brasil em 1964. Poderíamos imaginar que esta pequena história da ditadura se faz presente devido à publicação ser portuguesa. Não obstante, o que a realidade tem nos mostrado, e que é destacado pela maioria das realizadoras, é que urge que a ditadura e seus horrores sejam mais conhecidos pela sociedade brasileira.

Nas palavras de Emília Silveira, diretora de *Setenta*:

[...] o Brasil é um país que tem dificuldade de lidar com sua memória, mistifica fatos históricos, inventa coisas que não aconteceram, etc. Para mim, a memória é uma maneira de entender o tempo presente. A memória serve para você co-

nhecer fatos e ao mesmo tempo para tentar não repetí-los. Então, eu fiz o filme para divulgar fatos que ocorreram no Brasil, um passado que é pouco estudado, divulgado [...] Quando fiz o filme eu achava que só ia trazer mais uma contribuição da memória brasileira, escondida e esquecida. Quando lancei o filme, já era um alerta para as pessoas tomarem conhecimento dos fatos e para evitar que eles se repetissem. (Mello, 2022, p. 86)

Completa a obra o prefácio “O que falhou entre os autoritarismos do passado e do presente no Brasil?”, escrito pela cineasta e professora Susana de Souza Dias, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Se, por não ser uma pesquisadora do tema, Dias talvez não seja a melhor pessoa para responder tal questão, ela acerta ao levantar perguntas relevantes e fornecer algumas informações para a compreensão de uma realidade tão complexa como é a realidade brasileira contemporânea.

Autoritarismos no Brasil: o olhar de dez realizadoras brasileiras contemporâneas, não há dúvidas, rapidamente passará a integrar as referências obrigatórias de estudos com diversos recortes: mulheres no cinema brasileiro, audiovisual e ditadura, o cinema produzido no Brasil nas primeiras décadas do século XXI, entre tantos outros. O livro de Lídia Mello é mais que bem-vindo, é necessário.

UM CINEASTA E SEU PAÍS:

A BEM-VINDA INTERLOCUÇÃO ENTRE HISTÓRIA E CINEMA
NA OBRA DE FÁBIO MONTEIRO SOBRE PATRICIO GUZMÁN

DENISE TAVARES¹

INTRODUÇÃO

É praticamente impossível não lembrar que há 50 anos, mais exatamente em 11 de setembro de 1973, o Chile mergulhava no seu mais sombrio período histórico. Naquele dia, que muitos de nós pudemos vislumbrar graças aos registros que integram o cinema de Patricio Guzmán, o assassinato brutal de Salvador Allende² encerrava um tempo em que os sonhos de um mundo justo foram sendo soterrados por ações conjugadas tanto pela violência explícita das ruas e dos boicotes como pelos subterrâneos covardes das traições. A maior delas, sem dúvida, liderada por Augusto Pinochet, tornado Comandante em Chefe do exército chileno 18 dias antes, quando jurou fidelidade ao governo para, logo depois, tornar-se a figura abjeta que se oficializou presidente do país até 1990. Nesse largo tempo, manteve-se no poder graças à repressão brutal que promoveu contínua e cotidianamente, e que significou milhares de mortos, torturados, presos e desaparecidos. Crimes que não lhe renderam qualquer punição, graças à estratégia de, após deixar de ser presidente, se tornar senador vitalício – cargo criado exclusivamente por e para ele.

Olhar estes acontecimentos agora poderia parecer distante demais para as novas gerações não fosse a turbulência que ocorre hoje não só no Chile, mas em vários países da América Latina. Países que vivenciaram ditaduras, processos de redemocratização e que se batem atualmente contra esse fantasmagórico e raivoso retorno da extrema-direita, nutrido, não raro, pela ausência de punições aos ditadores e seus cúmplices. Em outras palavras, um contexto que agudiza a necessidade de compreender não só o horror daqueles anos chilenos, mas também suas representações e imaginários que, sem dúvida, permeiam o presente e o futuro próximo deste país.

1 Apesar de oficialmente ter se chegado à conclusão de que Salvador Allende cometeu suicídio, o fato é que o gesto só ocorreu em função do cerco das Forças Armadas ao palácio La Moneda, sede do governo chileno.

1 Doutora em Integração Latino-americana (PROLAM/USP), professora do PPG Mídia e Cotidiano e do Departamento de Comunicação Social da UFF. ORCID: 0000-0001-5692-7356. E-mail: denisetavares51@gmail.com

Tem-se, então, um arco de tempo que continua assombrando os dias atuais, o que agrega uma vitalidade substantiva à bem-vinda publicação de *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens* (2022), de Fábio Monteiro. O livro oferece uma multiplicidade de fatos e vozes que redesenham o Chile de antes, sem nunca nos deixar esquecer que estamos observando uma geografia e história a partir de uma fonte tátil, criativa e claramente posicionada: as trilogias desse cineasta chileno cuja travessia de vida e obra está profundamente tecida pela relação obstinada com seu país.

A obra de Monteiro é resultado de pesquisa de doutoramento em História, desenvolvido na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e conjuga um fértil diálogo entre história e cinema para dar conta, não só dos filmes do diretor, mas também do próprio Chile. Trata-se de uma abordagem em que o grande desafio é construir uma reflexão que, se por um lado tem como objetivo analisar as interpretações que Guzmán promove em suas três trilogias, por outro – e concomitantemente –, interroga e tensiona a historiografia contemporânea que interpela as narrativas do e sobre o país, observada em sintonia às obras fílmicas.

Para viabilizar tal percurso investigativo, o autor cerze suas argumentações em múltiplos leques. Primeiro, mostra-se em concordância quanto a análise fílmica ser uma ferramenta potente para desembaraçar os caminhos que tracejam o cinema contemporâneo, bem como tem sido capaz de definir territórios e estilos de diretores que costuram suas obras configurando sólidos indicadores de autoria. Assume, assim, mergulho investigativo que envolve um corpo a corpo exaustivo com a materialidade das obras.

O movimento fabula embates que recompõem escolhas narrativas, estéticas e expressivas cujas singularidades alocam cada filme estudado neste universo habitado por produções que se permitem atravessar os tempos, já que se mostram abertas a novas possibilidades de compreensão e interpretação que fecundam enquadramentos que surpreendem e deslocam o que parecia já muito estudado. São alargamentos que fazem desse livro uma “obra incontornável”, como tão bem a definiu Fabián Núñez no “Prefácio” (2022, p. 9). No entanto, é preciso, para ser justa com o que é oferecido ao leitor, esclarecer que a exaltação à análise fílmica não explicita tudo que se apreende e aprende sobre o diretor chileno, seus filmes e o seu país. Na verdade, o que se quer demarcar aqui é o quanto a



interlocução entre essas aparentes distintas disciplinas como são a Comunicação e a História pode potencializar ambas, a depender da habilidade e paixão de quem está tecendo a teia.

E se há algo que se pode iluminar em *O cinema de Patricio Guzmán...* é o quanto a fidelização a seu lugar de alguém que interroga e busca, pautado por uma metodologia que convoca, continuamente, novas fontes, faz de Fábio Monteiro um autor que puxa os fios necessários para que a exposição dos seus questionamentos e asserções sejam sempre fluidas, articuladas, embasadas. Como contraponto, é possível questionar a manutenção do formato de tese, uma opção editorial que, a nosso ver, impede revisões textuais e cortes que trariam maior leveza à leitura. Por esse nosso olhar, também poderiam ser reduzidas várias passagens que justificam os caminhos da investigação, pois estas, de certo modo, reduzem a liberdade das reelaborações que tornam o leitor um cúmplice ativo do livro que tem em mãos.

Se as ressalvas procedem, aponto ainda a estrutura dos capítulos como uma escolha que conclamaria, também, maior ousadia editorial. Afinal, a relativa linearidade da sequência temporal reforça a antiga ideia de uma relação de causa-efeito ao emparelhar (e aceitar) a organicidade intrínseca ao agrupamento dos filmes em trilógias, garantindo uma unidade que é cara ao processo de fabular macro percepções dos acontecimentos, algo que, talvez, valesse mais movimentos dissonantes. Esses ocorrem nos diagnósticos sensíveis que o autor aciona, pois sua abertura ao extra diegético reverbera inquietudes caras a quem já percebe que o olhar sobre o passado só ganha nitidez plausível e apaixonante para quem o desconhece, quando as pontes entre os tempos se revelam integradas ao cotidiano do presente.

Exemplos dessa escolha de historiador disposto a fraturar versões historiográficas oficiais se apresentam desde a generosa Introdução. Nesta, o autor fabula um ponto de partida à sua pesquisa colado à vívida descrição da sequência de fatos e emoções que desenham os impasses e dilemas de Guzmán e sua equipe no dia do Golpe, entremeando o que os filmes oferecem às reflexões e narrativas posteriores. A ênfase aos detalhes intensifica a possibilidade de “vermos”, ao vivo, as cenas: “Perplexos e tomados por incertezas, Guzmán e um colega decidiram tomar um micro-ônibus no qual permaneceram de pé sendo observados de soslaio pelos passageiros”, narra, a partir do Diário do diretor (p. 17).

Esse cuidado de ouvir protagonistas daqueles e dos dias atuais se soma a jorros interpretativos que buscam paralelos na história, seja com relatos sobre o Holocausto com Primo Levi, ou com a própria situação do Chile hoje, observada pela atuação da imprensa e/ou por institutos como o *Latinobarómetro* que acompanha, desde o período

da *Concertación*, isto é, da redemocratização do país, o posicionamento político da população chilena, oscilante em manter-se apegada ao autoritarismo ou valorizar o retorno à democracia. Os voleios não impedem, no entanto, o foco nos filmes, apresentados nesta parte do livro em sínteses que dão conta das narrativas e dos seus processos de produção e circulação, de modo a expor as fricções centrais a que o autor vai se debruçar. Estas incluem interlocutores caros à imagem tais como Agamben, Didi-Huberman e Robert Stam, além de nos lembrar o quanto Vertov e Pudovkin se tornaram paradigmas essenciais ao modo de fazer cinema na América Latina dos anos 1960. Década que cimenta as discussões do capítulo 1 onde o contexto da Guerra Fria é problematizado para melhor compreensão das revisões quanto aos fatores que garantiram a emergência do chamado “Nuevo Cine Latinoamericano”, tantas vezes assumido como gênese de uma cinematografia já bastante estudada e discutida por pesquisadores e obras.

O enquadramento do autor sustenta-se por uma visão panorâmica que imbrica projetos estéticos a manifestos e engajamentos políticos que se estendem por outras áreas artísticas, especialmente a música e as artes visuais. “E assim como o fazer cinematográfico foi uma escola para os músicos, o convívio com as composições musicais também teria enriquecido o repertório cultural e político dos realizadores” (p. 77), aponta, concordando com a perspectiva histórica de diversos autores citados nominalmente. Um trânsito que impacta Patricio Guzmán quando este retorna ao Chile, em fevereiro de 1971, após ter permanecido por 4 anos na Espanha, viabilizando um processo de formação que incluiu produção de filmes, atuação na publicidade e aulas. Um trânsito que também é mote para Monteiro localizar uma série de cineastas, roteiristas e festivais que, a despeito de significativa desconfiança em relação a Allende, acabam se movimentando no mesmo compasso da Unidade Popular, o que não exclui, conforme o autor, suas divergências e embates.

Este caudal pontilhado de contradições ganha profundidade no capítulo seguinte, quando o autor inicia, de fato, a análise dos filmes “A insurreição da burguesia” (1975), “O golpe de Estado” (1977) e “O poder popular” (1979) que compõem a trilogia *A Batalha do Chile*, a partir das reflexões e posicionamentos de personalidades que participaram do governo de Allende, e de escritores e jornalistas que se debruçaram e/ou vivenciaram a vitória e derrocada da Unidade Popular. Trata-se do mais longo capítulo do livro, situação decorrente, muito provavelmente, das múltiplas visões que até hoje buscam localizar quais os fatores, afinal, que foram determinantes para o Golpe.

A distância temporal dos acontecimentos também garante maior segurança às análises das manufaturas fílmicas, pois o cotejo com as tendências historiográficas vigentes na década de 1970 e que transbordam ainda no

cenário contemporâneo corroboram o investimento de Monteiro na “categorização de três instâncias de imagens, sendo elas as *imagens demóticas*, as *imagens demiúrgicas* e as *imagens hostis*”. (p. 99). A classificação é vital para se conseguir acompanhar as coordenadas que mobilizam as argumentações do autor, diapasão que manterá, a mais ou a menos, nos capítulos seguintes, quando vai analisar a segunda e terceira trilogia do diretor chileno.

Em outros termos, como se trata de uma investigação que envolve hipóteses iniciais que serão verificadas, a recorrência a diversos pontos de vista não pode esgarçar a obrigatoriedade de uma tese original, esta que impõe a evidência das marcas de autoria. Sob este horizonte, Fábio Monteiro com certeza concorda com Ricoeur que, perspicaz, nos lembra que “A ideia de uma pluralidade de pontos de vista, uma vez privada de toda vista panorâmica, propõe-se como a ideia antidogmática por excelência. Mas coloca-se então a questão de saber se a tese que afirma a relatividade de toda asserção não destrói a si mesma por auto-referência” (2007, p. 319).

Desviar desse fluxo sem perder o esforço de formular um sólido estado da arte é mais um desafio colocado à investigação. Outros ainda, reconhecidos pelo autor, foram os riscos corridos pela abundância dos posicionamentos públicos de Patricio Guzmán, alguém que nunca deixou de refletir sobre a própria obra, tanto pela imprensa como pela literatura. Não bastasse, o cineasta chileno é um dos mais estudados na Academia, o que torna disponível teses e dissertações de áreas diversas que contribuem para consolidar visões e versões sobre ele e seus filmes. Assim, quando no capítulo 2 Monteiro reorganiza as vozes divergentes quanto às interpretações de cenas e sequências da trilogia, delimitando e, de certo modo, hierarquizando os recursos estéticos, narrativos e estilísticos de cada filme, descama um posicionamento alinhado ao que diz Walter Benjamin sobre o conceito da história: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é o privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (2012, p. 243-244).

Estancar tais vitórias talvez seja, no final, um dos propósitos centrais de *O cinema de Patricio Guzmán...* em suas quase 400 páginas. Mas como isso seria possível quando em tantos momentos o autor faz questão de se mover com a disposição de uma britadeira em perfurar solos espessos, consolidados, aparentemente indiferente às possíveis ruínas que pode estar gestando? Talvez o caminho mais fértil para encontrar uma ou mais respostas coerentes a essa interrogação esteja no capítulo 3, onde o jogo dialético das contradições entre a memória e a história rodopia generosamente, já que muito mais livre das amarras e punições promovidas durante a ditadura.

Explico: composta pelos filmes “Chile, memória obstinada” (1997), “O caso Pinochet” (2001) e “Salvador Allende” (2003), a chamada *trilogia do testemunho* coloca em cena a transição à democracia, que envolveu alianças partidárias sustentadas pelo afastamento das diferenças entre os grupos políticos, como garantia da sua viabilidade. Amealhou, desta forma, silenciamentos que tensionaram as escolhas políticas da *Concertación*, impedindo mascaramentos que, na visão de muitos pesquisadores, colaboraram para as ilusões que não deixaram a esquerda vislumbrar a força e rapidez do Golpe em 1973. Paradoxalmente, portanto, a inviabilidade de uma justa Comissão da Verdade desnuda as permanências das forças abrigadas no território da direita e permite observar de modo muito crítico as ambivalências políticas e culturais presentes no primeiro filme da trilogia. As concessões aqui viabilizadas emulam a dificuldade de a população exorcizar os espectros do pinochetismo. Somente sob a chave das narrativas das perdas individuais e afetivas, argumenta Monteiro, Guzmán rasura o viés ideológico dos depoimentos e, assim, “...o argumento fílmico se inclina ao tom afetivo de seus testemunhos, muitos deles fundados através do paradigma visual” (p. 282).

A estratégia fílmica me evoca, um tanto a contragosto, as críticas de Sarlo (2007) quanto à confiabilidade dos testemunhos, opção imbricada ao “dever da memória” segundo a autora, decorrente do esforço de apagamento promovido por governos autoritários. Para ela, se não há como se desviar dessa tarefa de escavar os acontecimentos a partir dos testemunhos das vítimas, é preciso manter o alerta quando estes não são corroborados por outras fontes. De todo modo, é imperativo reconhecer que essa guinada afetiva, não ainda muito pronunciada na segunda trilogia, ganha vulto e reverência no terceiro conjunto de filmes, base do último capítulo do livro. Bem mais curto que os anteriores, o texto projeta a ambição de configurar, finalmente, um “estilo guzmaniano”, afinado à análise fílmico-histórica das duas trilogias anteriores, mas também capaz de um sobrevoo filosófico, em sintonia ao tom reflexivo que embaraça e remonta a *trilogia da imensidão íntima* composta pelos filmes “Nostalgia da Luz” (2010), “O botão de nácar” (2015) e “A cordilheira dos sonhos” (2019).

Nestas obras, se seguirmos as reflexões do autor, as memórias dançam mais suavemente, na medida que se postam, em muitos momentos, em reverência à geografia do Chile – capturada simbólica e poeticamente a partir dos elementos mais simples da natureza – e a seus habitantes ancestrais. Um deslocamento que não soterra as permanências das denúncias da ditadura, agora anguladas entre longas pausas, figuras difusas e protagonismos embalados em uma versão quase inefável da história do país do diretor. A junção, conforme Fábio Monteiro, pode configurar uma “estética da melancolia”³ que reduz, significativamente, na obra do diretor, o vínculo direto entre a violência do Estado e o pinochetismo.

2 KEHL, Maria Rita. Ressentimento. São Paulo: Boitempo, 2020, p. 18. (Citada pelo autor).

Tal abrandamento, na visão do pesquisador, deve-se à compreensão de que a violência permanece estruturante no neoliberalismo vigente no Chile atual. Um diagnóstico que interessa, em especial, às novas gerações se estas estiverem dispostas a pontiagudas interrogações sobre a fabulação de consensos históricos nos quais o extrativismo predatório do continente latino-americano e o genocídio dos povos originários eram praticamente ignorados. Isso porque, com a minuciosa e, ao mesmo tempo, abrangente análise das trilógias, Fábio Monteiro configura um horizonte temporal que explicitamente ainda remói a barbárie imposta por Pinochet. Só que, ao acompanhar seus “objetos de estudo”, o autor também se abre às questões que atravessam a todos nós neste momento crucial em que, provavelmente de muitos modos, marcaremos o cinquentenário de um Golpe cujo inventário de cicatrizes ainda é impossível de ser viabilizado, tamanhas são as memórias de dor que vagueiam pelas ruas chilenas.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – vol.1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- MENDOZA, Carlos. *La invención de la verdade – ensayos sobre cine documental*. 2. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo; Belo Horizonte: Cia das Letras; Editora UFMG, 2007.

ab