

C•LEGENDA

REVISTA ELETRÔNICA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE



CINEMA BRASILEIRO SÉCULO XXI

•

N°35, 2017/2

•

ISSN 1519-0617

UFRRJ

PPGCINE

UFF

C•LEGENDA

CINEMA BRASILEIRO SÉCULO XXI

EQUIPE EDITORIAL

COORDENADORES EDITORIAIS

Mariana Baltar
Cezar Migliorin

EDITORES ASSISTENTES E REVISORES

Laís Ferreira Oliveira
Érico Oliveira de Araújo Lima
Adil Giovanni Lepri
Pedro Butcher
Jocimar Dias Junior
Mariana Ramos Vieira de Sousa

CONSELHO CIENTÍFICO

Roger de la Garde
Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre
Ana Paulat Goulart Ribeiro
Héctor Sepúlveda
Eduardo Vizer
Milton Campos
Raul Fuentes Navarro
Luiz Signates
Regina Andrade

PROJETO GRÁFICO, CAPA E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Luiz Garcia

IMAGENS

IECC/ Patrícia Golombek - p. 128.
Itaú Cultural (*A Paixão de JL*) - pp. 143, 144, 147 e 148.
Autêntica Editora - p. 158.

ILUSTRAÇÕES E COLAGENS

Cezar Migliorin - págs. 10, 24, 44, 62, 80, 100, 116, 136 e 156.

C • LEGENDA - ISSN 1519-0617
Nº35 - 2017/02, 164 págs.
Publicação eletrônica semestral do
Programa de Pós-graduação em
Cinema e Audiovisual - PPGCine, da
Universidade Federal Fluminense.

SUMÁRIO

05 Editorial

Mariana Baltar
Cezar Migliorin

DOSSIÊ: CINEMA BRASILEIRO SÉCULO XXI

11 Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência.

Amaranta Cesar

25 O povo é um só? - A cisão da cidade política e do povo em *A cidade é uma só?*

Alessandra Soares Brandão
Julio Cesar Alves da Luz
Ramayana Lira de Sousa

45 Cinema engajado em Recife hoje – crítica do presente e reescrita da história.

Vinícius de Oliveira

63 Anacronismo e dispositivos de ficção científica em *Branco sai, preto fica.*

Tatiana Hora Alves

- 81 **Imobilidades Móveis e Nomadismos Fixos em *Que Horas ela Volta* (Anna Muylaert, 2015).**
Rafael Tassi Teixeira

ARTIGOS TEMÁTICAS LIVRES

- 101 ***I'll take a train in technicolor: percepção, tecnologia e imaginação das cores.***
Gabriel Malinowski
- 117 **Cinema na Escola: o Cineclubismo Infantil no Brasil.**
Thaís Vanessa Lara
- 137 **Diário de um homem-peixe: as fronteiras entre o biográfico e o autobiográfico em *A Paixão de JL*, de Carlos Nader.**
Jamer Guterres de Mello
Gabriela Machado Ramos de Almeida
- 157 **RESENHA**
- Sociedade como circuito de afetos e a produtividade do desamparo - Resenha do livro *O circuito dos afetos – Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, de Vladimir Safatle.**
Pedro Drummond

EDITORIAL

Com o novo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, o PPGCine, apresentamos o primeiro número com este foco da *C•Legenda*.

A revista, chamada até o último número de *Ciberlegenda*, foi criada no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF há dezenove anos, com importantes contribuições na área, sobretudo nas reflexões ligadas à cultura dos fãs, da música e da cultura mediática e audiovisual em geral.

Assumir essa herança é um desafio, sobretudo numa área com revistas de grande relevância, como *Devires* e *Significação*, por exemplo. Queremos que a nova *C•Legenda* reflita a história do cinema na UFF. Nesses anos, a tradição se une à atenção e dedicação dos pesquisadores com temas urgentes, como as ficções seriadas, as relações do cinema com a educação, as políticas institucionais e públicas, as estéticas e histórias do cinema na América Latina e a história como um todo.”

Nesse número decidimos pelo contemporâneo: Cinema Brasileiro Século XXI. Isto pelo desejo de começarmos essa nova fase marcando o lugar e o tempo onde estamos. Tempos que não são tempos quaisquer e que não cessam de nos demandar em nossas forças e capacidades de invenção.

Não poderia ser diferente o resultado do Dossiê.

Apresentamos cinco artigos, todos fortemente engajados com uma reflexão política sobre o cinema. Se essa dimensão não era uma exigência do Dossiê, ela se mostrou como o caminho a seguir. O cinema brasileiro desse século se desenha na inquietude de quem vê e sente um século que vai chegando em sua terceira década nos exigindo, na forma de rever o passado, tirar dele as consequências necessárias para novas lutas e lutos. Os artigos de Tatiana Hora Alves, *Anacronismo e dispositivos de ficção científica em Branco sai, preto fica* e de Alessandra Soares Brandão, Julio Cesar Alves da Luz e Ramayana Lira de Sousa, *O povo é um só? A cisão da cidade política e do povo em A cidade é uma só*, trabalham sobre dois diferentes filmes de Adirley Queiroz. Os dois artigos são atravessados por questões propriamente estéticas sobre como lidar com o passado e a política, com o centro e a periferia e como fabular uma história e, necessariamente, um futuro. Os artigos nos aproximam das criações do realizador e nos permitem entender a importância que o diretor ganhou nos últimos anos, talvez, justamente, por conseguir transitar entre espaços e tempos que nos constituem, trazendo uma ficção contra os poderes, como sugere Alessandra Soares Brandão, Julio Cesar Alves da Luz e Ramayana Lira de Sousa em seu artigo.

É nesse campo entre o engajamento explícito e a invenção sensível que uma linha forte entre filmes parece se desenhar nos artigos. É o caso de *Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência*, de Amaranta Cesar e *Cinema engajado em Recife hoje Crítica do presente e reescrita da história*, de Vinícius de Oliveira. No primeiro, com filmes como *Martírio* e *Resurgentes*, o artigo traceja as formas com que diferentes cineastas no Brasil se aproximaram de lutas urgentes, trazendo para o cinema a presença do audiovisual nas disputas políticas vitais que os filmes tocam. A câmera ataca, defende, faz viver. Em *Cinema engajado em Recife hoje – crítica do presente e reescrita da história*, também in-

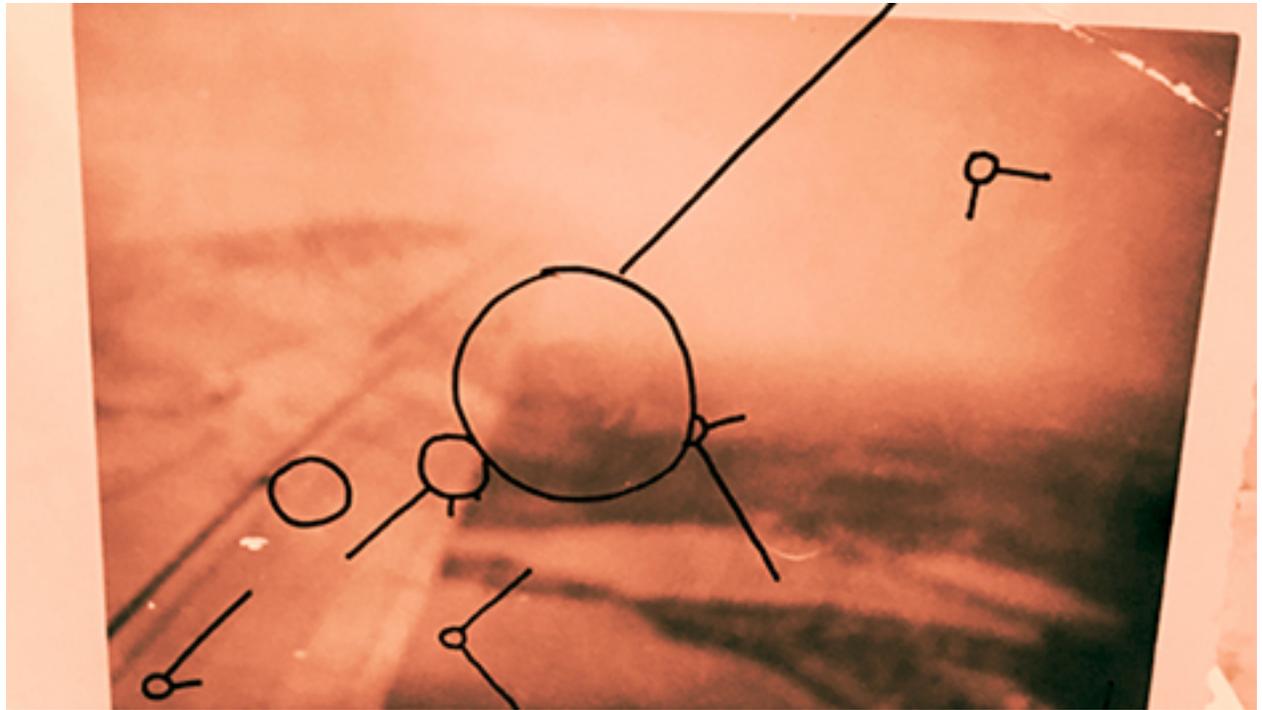
fluenciado pela leitura da crítica e a historiadora francesa, Nicole Brenez, nos instalamos em um espaço bem delimitado: Recife. Ali o cinema é parte da ação direta de resistência às formas como o capital modela as cidades, sobrepondo-se a qualquer espaço ou tempo. O cinema enfrenta. Aqui são vidas e imagens que atravessam o curso da história. O quinto artigo do Dossiê Cinema Brasileiro Século XXI é o artigo de Rafael Tassi Teixeira, *Imobilidades Móveis e Nomadismos Fixos em Que Horas ela Volta (Anna Muylaert, 2015)*, que, com uma análise do filme de Anna Muylaert, extrapola a obra para pensar sociologicamente relações afetivas em que enraizamentos e codificações identitárias se dão no cotidiano das formas de troca no país.

A edição complementa-se com três artigos, dois deles também sobre o cinema brasileiro. O de Thaís Vanessa Lara traceja uma história do Cineclubismo infantil, mas, mais do que narrar experiência singulares a partir de fontes primárias, o artigo se insere no debate sobre uma pedagogia das imagens, trazendo questões sobre a cultura cinematográfica nas escolas. Já o artigo de Jamer Guterres de Mello e Gabriela Machado Ramos de Almeida, mergulha no filme de Carlos Nader - *A paixão de JL* -, sobre o artista visual José Leonilson. Com Nader, o texto passeia pelas possibilidades estéticas da biografia, entre inventar-se e inventar o outro, Mello e Almeida interrogam-se sobre os caminhos entre mídias, memórias, histórias públicas e privadas que desenham a escrita de uma vida. Já no artigo *I'll take a train in technicolor: percepção, tecnologia e imaginação das cores*, Gabriel Malinowski, entre a filosofia e a história, pergunta-se sobre as cores no cinema, sem perder de vista uma dimensão propriamente política inalienável da imaginação. E assim voltamos - sem nunca termos propriamente abandonado -, às relações entre cinema, política e a sensibilidade.

Este número da *C•Legenda* é dedicado à luta travada pela importantíssima Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a UERJ, contra àqueles que visam a destruição da educação e do pensamento.

Uma ótima leitura.

Mariana Baltar e Cezar Migliorin.



DOSSIÊ: CINEMA BRASILEIRO SÉCULO XXI

Não sou médico e, no entanto, sinto que chegou o momento de fornecer algumas explicações sobre a doença de Ivã Fiódorovitch.

O DIABO. Aparentemente, antes de se pôr a escrever, o diabo já estava se escondendo em Ivã Fiódorovitch.

...ava, o inquietava. a parede em frente. Visi- mãos, fixando sempre o -lhe ao rosto. Por muito seu olhar se fixou em um m tempos, em redor de si, delirava. Depois de se ter ormecendo, mas pôs-se a mbora até o dia seguinte. -xe-lhe o samovar, ele fez e que lá já estivera. Dei- ou repugnante, que se ou sou... Não g... a condição de... barulho de... e de ma... 'as-se... tãda, Deus... ocident... a luz... has se de... dessa far... o antes de... se pôr a

com
dade
no
em-
di-
ngue
é o
indo
nde-
o, é
reiro,
se-
O

CINEMA COMO ATO DE ENGAJAMENTO:¹ DOCUMENTÁRIO, MILITÂNCIA E CONTEXTOS DE URGÊNCIA

*CINEMA AS AN ACT OF ENGAGEMENT: DOCUMENTARY,
MILITANCY AND CONTEXTS OF URGENCY*

Amaranta Cesar

RESUMO No Brasil, na última década, nota-se a proliferação de filmes gestados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais diversos, realizados seja para circulação no cinema ou na internet, nos quais se inscreve o desejo explícito de intervenção social. Nos interessa esboçar modos de abordagem analítica a partir destes desejos, que não estão apenas inscritos em decisões formais, mas que, sobretudo, lhes são fundadores. O ponto de partida é, pois, uma premissa metodológica: pensar o estético a partir do político.

PALAVRAS-CHAVE Documentário; militância; estética; política.

1. Artigo apresentado na sessão "A cidade e seus dissensos", parte da programação do IV Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política, realizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, na UFMG, entre 24 e 26 de junho de 2015.

ABSTRACT *In the last decade, in Brazil, numerous films were created in association with social movements and in context of political disputes. The explicit wish for social intervention inscribes itself in a diverse range of cinematographic praxis which are produced for cinema or for the internet. This paper intends to outline an analytical approach that acknowledges the implication of social intervention purpose in formal choices. The starting point, therefore, is a methodological premise: to think aesthetics on the basis of the political.*

KEYWORDS *Documentary; social activism; aesthetics; politics.*

Em 1968, em uma mesa redonda em que se debatia os termos e as condições do cinema político, alguém sentado na plateia pergunta a Jean-Luc Godard: “o senhor prefere realizar um filme ou elaborar um discurso social?”. Ao que ele responde: “Eu não vejo nenhuma diferença”. “Quer dizer, então, que o senhor tenta mudar o público?”, pergunta novamente a pessoa do público. “Bom, sim! Nós tentamos mudar o mundo.” Encerra-se a questão. Parece fazer um certo tempo em que já não se faz confissão de propósitos de tal natureza, e que os filmes e o mundo enlaçam-se em orações compostas, com conectivos desafiadores e relações complexas. No entanto, no Brasil atual, nota-se a proliferação de objetos audiovisuais que, fundados pelo desejo explícito de intervenção e transformação social, podemos chamar de filmes e práticas cinematográficas gestados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais recentes ou já consolidados, como o movimento Passe Livre e os movimentos indígenas. Em suas imagens, inscrevem-se tanto o risco material da criminalização dos movimentos sociais quanto a resistência simbólica e pragmática contra seus danos. Entre eles, há em comum a imbricação entre luta política, ativismo social e produção/circulação de imagens. A presença múltipla e vasta na vida social brasileira desses objetos audiovisuais de natureza militante – que vão dos *streamings* da Mídia Ninja aos diversos projetos coletivos em torno das manifestações de junho de 2013, passando pelos panfletos e paródias do Movimento Ocupe Estelita – penetrou, em contrapartida, de modo discreto o campo dos estudos cinematográficos.

A militância, além de ser uma prática política historicamente perseguida, é ainda um gênero do discurso político dos mais combatidos intelectualmente. Nos diversos contextos críticos de construção e reconstrução da noção de “cinema político”, a relação entre filmes e militância sofreu inflexões diversas, redundando frequentemente na oposição entre engajamento militante e invenção formal. Em a *Rampa* estão reunidos escritos de Serge Daney que datam do período entre as décadas de 1970 e 1980, na ressaca pós-68, em que se encontra a tônica crítica sustentada por esta tenaz separação, cuja ressonância resiste ainda hoje. Para Daney, o “fardo do cinema militante” é “ver no produto artístico não mais do que um produto neutro, transmissor sem potencialidade da popularização de ideias elaboradas em outro lugar”. Em seus termos, a “eterna pobreza do

cinema militante” seria sua concepção instrumentalista na qual o cinema apresenta-se como “uma *máquina de tradução*” daquilo que se manifesta fora dele, na luta (DANEY, 2007, p. 72).

É possível dizer que essa formulação não está distante da noção de que em estética a política é uma mediação, e não uma função ou conteúdo, algo como o que formulou Herbert Marcuse, para quem “o potencial político da arte reside somente na sua própria dimensão estética. Sua relação com a práxis é inevitavelmente indireta, mediatizada e decepcionante” (MARCUSE, 1979, p. 12). Na contracorrente, a partir da consideração de que “a distinção entre o estético e o político não tem outro significado que não seja ideológico e falsificador”, Nicole Brenez (2012) tem realizado notório trabalho curatorial no sentido de dessexumar e reinscrever na história do cinema filmes que “representam ações cruciais tanto no plano político quanto estético”. Uma combinação que, segundo ela, deveria ser evidente e autoexplicativa, uma vez que “a crítica à ordem mundial implica na crítica à ordem discursiva”.

Seguindo as trilhas abertas por Brenez, nos interessa constituir como objeto de análise filmes que assumem explícitos desejos de intervenção social (realizados seja para circulação no cinema ou na internet) e, a um só tempo, esboçar modos de abordagem analítica a partir justamente destes desejos, que não estão apenas inscritos em decisões formais, mas que sobretudo lhes são fundadores. O ponto de partida é, pois, uma premissa metodológica: pensar o estético a partir do político - e não o inverso, como tem sido mais usual. Premissa esta que se estriba no trabalho teórico e curatorial de Nicole Brenez, mas cuja provocação originária se encontra nos próprios filmes: um conjunto de filmes recentes que têm surgido no Brasil produzidos no contexto de acirradas disputas políticas, em consonância ou associação com movimentos sociais, que articulam as diversas plataformas de produção e circulação digital de imagens com as ações e os conflitos nos territórios em disputa. Supõe-se que, na articulação entre internet, redes sociais, cinema, corpos e espaços de lutas, esses filmes colocam em crise a combatida instrumentalização do cinema pelas lutas políticas que caracterizaria o cinema militante, ou seu “fardo”, na acepção de Daney, bem como as presumidas cisões e distâncias espaço-temporais entre a elaboração de um discurso militante e a prática cinematográfica.

Um primeiro aspecto do desafio analítico provocado por este novo contexto de produção e circulação de cinema militante pode ser exemplificado através da análise de um trecho de *Martírio*, filme de longa-metragem de Vincent Carelli (2016). Trata-se, em realidade, de um curto vídeo disponibilizado no *Youtube* intitulado *Kaiowás sitiados por “agentes de segurança” em Pyelito Kue*, e que veio a público bem antes da montagem e do lançamento do longa-metragem, tendo circulado em um email, que data do dia 18 de abril de 2014, endereçado aos colaboradores do financiamento coletivo que viabilizou a produção de *Martírio*. A mensagem se iniciava da seguinte maneira: “Começou a dar resultados a nossa estratégia de deixar câmeras filmadoras nos acampamentos de retomada Guarani-Kaiowá”. Trata-se, em alguma medida, de uma prestação de contas da campanha de financiamento que previa, além da realização do longa-metragem, a capacitação de comunidades para manipulação de câmeras como meio de proteção contra riscos de vida, e que inscrevia o filme em si mesmo como um aliado na luta por sobrevivência dos povos Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul. As imagens que integram o vídeo foram, ainda, incorporadas a uma ação do Ministério Público do Mato Grosso do Sul e consideradas pelos seus produtores como responsáveis pelo cessar temporário dos ataques à área retomada pelos índios.

Deslocado da temporalidade e da espacialidade do filme enquanto obra acabada, o vídeo que circulou amplamente pela internet é estruturado em três blocos. Primeiro, uma cartela nos avisa que o dia é 7 de abril e que o lugar é Pyelito Kue, assentamento de retomada Guarani-Kaiowá. Em seguida, através de um plano-sequência tomado à distância, vêm-se dois homens: um deles empunha uma pistola, o outro conduz uma moto que irá resgatar aquele que está armado e ameaça os índios que se aproximam pela borda esquerda do quadro. A câmera é trêmula e a tomada é marcada concomitantemente tanto pelo desejo de capturar a ação quanto pela necessidade de se proteger dela. As vozes no fora de campo, de crianças e mulheres, também a um só tempo, descrevem o que vemos e expressam o terror. No segundo bloco, uma cartela com as inscrições “20 de abril (3 semanas antes)” antecede uma sucessão de depoimentos quais os Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue narram os ataques sofridos no acampamento, exibindo os vestígios da violência: rastros de bala nas roupas estendidas no varal, nas paredes de

2. Em suas precisas notas sobre o cinema militante, Anita Leandro retoma a indagação de Chris Marker formulada numa breve sequência de *O fundo do ar é vermelho* (1977): “Por que é que, às vezes, as imagens começam a tremer?”. O tremor das imagens de cinegrafistas militantes de várias partes do mundo, reunidas por Marker entre 1960 e 1970, muitas vezes clandestinamente, é, segundo a autora, “a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias que, naquelas circunstâncias, constituíram uma verdadeira ‘comunidade cinematográfica’” (LEANDRO, 2010, p. 101).

madeira, nas lonas das tendas, nas árvores. Essas imagens, realizadas por Ernesto de Carvalho, fotógrafo de *Martírio*, controladas em seus movimentos e luzes e resguardadas do risco, ostentam, não obstante, grande desejo referencial e dão conta da violência dos fazendeiros que motivou a decisão de disponibilizar uma câmera para a comunidade. No terceiro bloco, avança-se novamente no tempo, ao dia 07 de abril, quando os novos e esperados ataques dos “agentes de segurança” foram flagrados pela câmera deixada com os índios pela equipe do filme, que temia justamente o acirramento das ofensivas. O mesmo enquadramento, o mesmo tremor das mãos de quem filma², instabilidade das bordas do quadro, oscilação na profundidade de campo pelo manuseio do zoom, mais tiros e foguetes ocupando a duração da tomada. Antes que tenha fim a sequência, uma nova cartela se interpõe, anunciando o longa-metragem por vir: “cenas do filme *Martírio*”. No plano final, já não se vêem os pistoleiros, não se escutam os gritos e tiros, e, aos poucos, o vasto campo filmado pela câmera trêmula é discretamente ocupado por meninos e jovens que avançam ao fundo do plano, atirando discretamente em direção aos agressores com estilingues, arcos e flechas. André Brasil descreve a cena em uma bela formulação: “É dia, mas os guerreiros kaiowá lembram pequenos vagalumes, dispersos pelos arbustos” (BRASIL, 2016).

No contexto do documentário brasileiro contemporâneo, em que os filmes engajam o espectador em posições cada vez mais ambivalentes, em jogos intensos entre a crença e a dúvida – pondo o documentário, ele mesmo, sob suspeita –, essas sequências antecipadas de *Martírio* parecem produzir uma diferença pela sua capacidade de reativar a dimensão referencial da imagem. A urgência inscreve-se aí como uma evidência, na liminaridade entre o visível e o invisível. A fragilidade do corpo que segura a câmera e a usa como um escudo precário imprime-se na tensão que faz tremer as bordas do quadro e na profundidade de campo através da qual se negocia a distância segura para o olhar – a justa distância é, aqui, uma questão material de justiça. Nota-se na imagem um reiterado e reiterativo chamado referencial que, ao mesmo tempo em que afirma um olhar posicionado, em disputa e em risco, apela do espectador uma mirada aliada, uma recepção necessariamente destituída de suspeita e impregnada de afecção.

Minha suposição é de que o caráter provisório dessas sequências de *Martírio*, que circularam pela internet precedendo o aparecimento do filme como obra, o lança em uma abertura para o inacabamento da história³ que é determinante para a vibração da força indicial de suas imagens, da qual parece depender sua atuação social, notadamente pelas vias jurídicas. As imagens filmadas pelos Kaiowá em Pyelito Kue encerram o filme em sua versão finalizada, e, conforme aponta precisamente André Brasil, “situadas pela montagem ao final do filme, elas talvez prossigam o trabalho de Martírio, que, de modo aberto e inacabado, entrelaça o cinema à ação; a tomada de posição de uma câmera diante do acontecimento e a intervenção em sua emergência e em seu curso” (BRASIL, 2016, p.160, 161).

Na sua urgência em tornar-se público, na sua convocação urgente de aliados engajados pelo olhar, *Martírio* explicita-se, antes mesmo de sua existência consumada (ou seja, do seu lançamento em salas de cinema), como uma ação. E suspeitamos que um gesto importante nas análises dos filmes militantes seja entendê-los em sua dimensão fenomenológica, como atos, atrelados à história que é tanto matéria quanto resultado de sua intervenção. E talvez caiba perguntar, nesse sentido: o que pode o cinema, no tempo presente da ação das imagens, diante do desejo de ação das imagens?

Na sua obstinação em viabilizar, através das imagens, a punição de culpados pelos massacres dos índios, *Corumbiara*, filme anterior de Vincent Carelli, já nos mostrava a dinâmica entre crença, descrença e farsa instalada em torno das imagens de índios sobreviventes. Tal dinâmica nos mostra que, quando se espera dela a evidência, a prova, a imagem aparece em sua ambiguidade, necessariamente instalada em um campo de forças heterogêneas que ela não é capaz de, sozinha, apaziguar. *Martírio*, como *Corumbiara*, parece trabalhar para tornar visível um domínio de disputas pela imagem – e pelo imaginário – que é extensivo ao conflito territorial. Nesse campo expandido de disputas, as tomadas de *Martírio*, antes mesmo da montagem do filme, circularam na internet não apenas para evidenciar as ameaças e ataques sofridos pelos Guarani-Kaiowá, inibir os agentes da violência e combater os riscos de vida, mas também para atuar como contrainformação, liberando a energia de luta nos territórios simbólicos e materiais em disputa. Assim como a escritura da carta de 2012 pelos Guarani-Kaiowá, erroneamente interpretada

3. Encontram ressonância aqui as reflexões de Cláudia Mesquita sobre o que ela tem chamado de “filmes processuais”, aqueles para os quais “o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança.” (MESQUITA, 2014, p. 219).

como anúncio de um suicídio coletivo, o ato de produzir uma imagem neste contexto de extrema violência corresponde a arrancar do real um imaginário, não exatamente de extermínio, mas, sobretudo, de resistência. Esse imaginário depende, por sua vez, da capacidade de restituição do campo de ações que fundam e atravessam as imagens, ou seja, de uma abordagem fenomenológica das imagens. Nos contextos de disputa política e de luta pela sobrevivência, restituir esses atos nos conduz a reconhecer a posição liminar das imagens – entre a precariedade e o poder de evidência –, e, não obstante, sua contínua reafirmação: “imagens apesar de tudo”, para citar Georges DIDI-HUBERMAN (2003). Para Didi-Huberman, uma análise fenomenológica das imagens constitui-se como uma operação de montagem: montagem não como gesto que encerra os limites do filme como obra acabada, mas como a articulação dos rastros e das lacunas da imagem na extensão do fora de campo dos olhares, textos e falas. Supomos que, no caso de imagens imbuídas do desejo de intervenção social, engajadas no presente, a operação que conjuga ato e montagem projetaria uma mirada para o futuro e não um olhar retroativo, que viabilizaria a leitura histórica.

4. O texto foi republicado pela revista *Third Text*, em um dossiê chamado de “The Militant Image”, em 2011 (ESHUN, GRAY, 2011).

Nesse sentido, as ideias de *Engajamento como prolepse* e de *Composição como práxis revolucionária*, do cineasta franco-polonês Edouard de Laurot, oferecem categorias analíticas que podem municiar a investigação da articulação entre as ações no presente das lutas e as operações formais cinematográficas. Em *Composição como práxis revolucionária*, texto de 1971⁴, De Laurot constrói sua teoria do engajamento a partir da noção de prolepse: “Como um gesto de necessidade simultaneamente moral e ideológica de transcendência do presente em direção ao futuro, a prolepse produz, quando aplicada ao material filmado, uma definição das ausências, das lacunas e, portanto, daquilo que é desejado”. Nesse sentido, para De Laurot, o cinema engajado deve ser capaz de projetar a força do “imaginário desejável”, que, por sua vez, só pode emergir do conflito com o que existe – numa aproximação entre realização cinematográfica e práxis revolucionária. O que ele chama de *composição* (que pode ser entendido como montagem) seria, nesse quadro, o último estágio dos conflitos e dos confrontos entre o que existe e o que é desejado, confrontos que devem ser realizados em todas as etapas do filme. Para um “filme proléptico”, ou seja, um filme que ostenta para

si mesmo a capacidade de antevisão do futuro colocando-se como arma ou instrumento para a superação dos entraves do presente, é imperativo refutar e transcender ao que existe, e a montagem ou a composição, conforme o termo de De Laurot, seria o último estágio de uma série de transcendências que somaria ao material filmado uma nova camada de disputa.

Essa primeira e parcial montagem de *Martírio* (Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita, 2016), realizada para a internet e endereçada às redes de proteção e solidariedade em torno dos Guarani-Kaiowá, parece nos sugerir a maneira como a *prolepse*, como *ato de engajamento*, pode ser composta cinematograficamente. A transcendência aqui se dá, em primeiro lugar, pelo próprio modo de atuar no conflito territorial, entregando a câmera para os índios sob ataque dos fazendeiros, provocando uma nova dimensão de confronto com “o que existe”. Mas a *composição* ou montagem, sem grandes alardes, transcende também ao mundo que existe do modo como está referenciado no material filmado, liberando uma energia de luta, para além da indicialidade do registro. A montagem, que não é cronológica, reserva para o final a imagem que ressignifica o tremor, a profundidade de campo, os corpos diante e detrás da câmera vistos no início. Esses corpos indígenas, que, nas primeiras imagens, espreitam invisíveis a violência, tomando a câmera como um escudo precário, parecem, na tomada final, migrar de fora para dentro do quadro, em direção ao horizonte ocupado pela milícia dos fazendeiros, fazendo aparições táticas no segundo plano, portando arcos, flechas e estilingues. E nessa suposta ou subentendida passagem, eles avançam em força de resistência, tensionado a narrativa da fragilidade a qual estariam submetidos. Assim, anuncia-se não apenas a continuidade do filme por vir, mas também o prolongamento da luta, evocando o desejável e desejado fracasso do genocídio renovadamente anunciado.

Um mesmo tipo de operação pode ser observado em *Ressurgentes, um filme de ação direta*, de Dácia Ibiapina (2015), que, como o próprio título sugere, oferece também material para análise da relação entre a montagem e a ação das imagens, entre o cinema e os confrontos dos corpos nos territórios em disputas, à luz da noção de *prolepse como ato de engajamento*. Composto de imagens de arquivo de grupos militantes e de entrevistas com jovens ativistas, *Ressur-*

gentes acompanha a trajetória de três movimentos sociais autônomos de Brasília: o *Fora Arruda*, mobilizações que culminaram com a prisão e o impedimento de José Roberto Arruda, ex-governador do Distrito Federal, o *Santuário não se move*, movimento contra a implantação do bairro Noroeste no Plano Piloto de Brasília em um território indígena, e os atos do *Movimento Passe Livre* do Distrito Federal, em defesa de transporte público gratuito e de qualidade. Ao retomar as ações desses movimentos sociais, Dácia Ibiapina conduz uma exposição das novas maneiras de organização e disputa política que surgiram no Brasil nos anos 2000 e culminaram nas chamadas *jornadas de junho*, conjunto volumoso, heterogêneo e desconcertante de manifestações que se espalharam pelo país em 2013, e cujo impacto continua a ressoar, sem que ainda se vislumbre completamente sua dimensão na política brasileira. O filme torna visível, desse modo, uma série de confrontos políticos para os quais a ocupação dos territórios e espaços públicos tem lugar central, como tática de acirramento do conflito entre projetos de cidade e de mundo. Mas é a maneira como a prática cinematográfica permeia essas ocupações de modo intrínseco e constitutivo que produz a matéria que dá vida ao filme: as *ações diretas filmadas*. Por elas, explicita-se, aqui também, o domínio de disputa pela imagem – e pelo imaginário –, de onde decorre o gesto de resistência ensejado por *Ressurgentes*. Mas é justamente a força dessas ações filmadas enquanto elementos constitutivos dos atos dos movimentos sociais contemporâneos que desafia a montagem do filme. Perguntamos, mais uma vez: o que pode a montagem, e, por ela, o cinema, diante da ação das imagens, ou das imagens-ação, ou ainda do desejo de ação das imagens?

A montagem em *Ressurgentes* opera para relacionar o conflito dos corpos nos espaços com a reconstituição de um pensamento de onde se projetam e para onde se prolongam as disputas materiais e simbólicas em jogo. No equilíbrio delicado entre pensamento e ação, a montagem trabalha para evitar a cisão (que seria desastrosa) entre essas duas dimensões e as temporalidades que nelas estão implicadas – o presente do engajamento e o passado da reconstituição da recente história. A ação dos corpos encarna os mundos desejáveis que as falas elaboram, mas a elaboração do pensamento e do imaginário de luta acontece nos dois tempos, o tempo todo – o

mais evidente sinal dessa passagem se dá pelos próprios corpos das testemunhas que vemos não apenas em clássicos planos de entrevista, mas em ação nas imagens das ocupações e manifestações. Menos do que explicar, controlar e apaziguar as imagens, as falas são mobilizadas pelos corpos em conflito e lançadas por eles de volta à abertura vibrante dos acontecimentos. É desse modo que o filme de Dácia Ibiapina enfrenta também a noção de instrumentalização do cinema pela militância, forjada por Serge Daney, conforme foi anteriormente demonstrado, uma vez que, em *Ressurgentes*, nota-se com vigor a dissolução das fronteiras espaço-temporais entre a elaboração de um discurso militante e a prática cinematográfica.

Isto porque, ao encarar o desafio de montar um potente conjunto de *imagens-ação*, produzidas pelos próprios movimentos sociais, Dácia Ibiapina (realizadora) e Guile Martins (montador), além de conjugarem a vibração das ações à sua revisão discursiva, encontram modos de transcendência, projetando ou antevendo um futuro para as disputas em cena. É o que se pode notar na sequência final no Santuário dos Pajés, quando o grupo de jovens e líderes indígenas resistem ao cerco e destruição do parque pelo empreendimento imobiliário de “alto padrão”, em um movimento aparentemente inesgotável. Ao sobrepor o canto dos Tapuya Fulni-ô, comunidade indígena ocupante do local, às imagens da escavação de um imenso canteiro de obras sobre terreno desmatado, não apenas dois projetos de cidade e de mundo sobrepõem-se pela disjunção entre som e imagem, mas a continuidade do confronto é também sugerida, como um bom presságio. A montagem opera, assim, pela lógica da resistência. E é da conjugação entre a restituição das ações engajadas no presente e a antevisão de seu prolongamento no futuro de onde se desprende a impressionante força mobilizadora de *Ressurgentes*; de onde se libera a energia para a luta que o filme, finalmente, faz ressurgir – nos corpos de seus espectadores.

É de natureza semelhante o trabalho de montagem de *Corpos políticos*, filme assinado coletivamente pelas Mulheres no Audiovisual de Pernambuco e lançado no *Facebook* em 2016, no contexto das mobilizações de mulheres de todo o Brasil contra a cultura do estupro. Pela montagem, as realizadoras operam um contágio entre as imagens militantes das marchas e manifestações públicas de mulheres com as falas misóginas e machistas de deputados e

representantes políticos da bancada evangélica proferidas no circuito aberto de televisão. No trabalho de cotejamento entre o corpo coletivo das mulheres e os planos fechados dos homens do poder, o filme recompõe uma cena política, convocando as individualidades atingidas pelas decisões e pleitos anunciados à distância não apenas para atestar o dano do discurso do poder patriarcal, mas para fazê-lo estremecer, pela vibração das imagens e dos sons femininos e coletivos. A enunciação pública e em ato das mulheres, que são sempre tomadas em conjunto, em coros de corpos e falas, projeta-se sobre os homens representantes do poder, fragilizando-os, perturbando-os no seu trabalho de ostentação cínica do discurso hegemônico, e, a um só tempo, renovando a energia de combate e luta que se expressa numa amplificação das vozes múltiplas que encerram o filme em uníssono: “o feminismo é revolução”.

A antevisão de um futuro desejável redundando de um modo de composição formal cinematográfica que diz respeito à tarefa de intervir no presente assumida por estes filmes, que são apenas alguns exemplos de um amplo espectro de obras. Desse modo, *Martírio*, *Ressurgentes*, *Corpos políticos* parecem oferecer respostas, formuladas quarenta anos depois, à pergunta de Serge Daney: “Como restituir àqueles que lutam – ao mesmo tempo que o sentido estratégico de seu combate – o ardor, a invenção e o prazer que também há em lutar?” (DANEY, 2007, p.75).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, André. “Retomada: teses sobre o conceito de história”. Catálogo do forumdoc.bh.2014 – XX Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016, p. 145-161.

BRENEZ, Nicole. “L’art le plus politique”. In: <http://www.brooklyn-rail.org/2012/04/film/lart-le-plus-politiquenicole-brenez-with-donal-foreman>, acessado em 25 de abril de 2016.

DANEY, Serge. A rampa: Cahiers du Cinéma 1970-1982. Tradução e posfácio Marcelo Rezende. Cosac Naif: São Paulo, 2007.

DE LAUROT, Edouard. “Composing as the Praxis of Revolution: The Third World and the USA”. In: ESHUN, Kodwo, GRAY, Ros (ed.). The militant image: a ciné-geographie. Third Text, volume 25, Issue 1, Editors’ Introduction: London, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Images malgré tout. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

ESHUN, Kodwo, GRAY, Ros (ed.). The militant image: a ciné-geographie. Third Text, volume 25, Issue 1, Editors’ Introduction: London, 2011.

MARCUSE, Herbert. La Dimension esthétique. Pour une critique de l’esthétique marxiste, 1977, tr. Didier Coste, Paris, Seuil, 1979, p. 12.

LEANDRO, Anita. “O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante”. In: DEVIRES, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, JUL/DEZ 2010, p. 98-117.

MESQUITA, Claudia. “A família de Elisabeth Teixeira: a história reaberta”. Catálogo do forumdoc.bh.2014 – XVIII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014, p. 217-225.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

CARELLI, Vincent, CARVALHO, Ernesto, SOARES, Tatiana. Martírio. Brasil: 2016. 160 minutos.

CARELLI, Vincent, CARVALHO, Ernesto. Kaiowás sitiados por “agentes de segurança” em Pyelito Kue. Brasil: 2014, 5 minutos.

IBIAPINA, Dácia. Ressurgentes, um filme de ação direta. Brasil: 2014, 75 minutos.

MULHERES DO AUDIOVISUAL DE PERNAMBUCO, Corpos politicos. Brasil: 2016, 4 minutos.

O POVO É UM SÓ? A CISÃO DA CIDADE E DO POVO EM A CIDADE É UMA SÓ?

**THE SPLIT OF THE POLITICAL CITY AND THE PEOPLE
IN A CIDADE É UMA SÓ?**

Alessandra Soares Brandão

Julio Cesar Alves da Luz

Ramayana Lira de Sousa

RESUMO A noção de uma cidade dividida é o ponto de partida de *A cidade é uma só?* (2011), filme de Adirley Queirós, que aposta numa estratégia de borramento das fronteiras entre documento e ficção, tensionando-os numa trama de deslocamentos que os entretetece, por um lado, com o movimento entre o passado – do contexto histórico da Brasília do início dos anos 1970 – e o presente da filmagem e, por outro, com o trânsito mesmo dos personagens pelo espaço. O filme desloca o seu foco de interesse para fora do centro, para personagens da periferia que são o contrapeso do povo dividido, da cidade dividida, mas o faz não somente para marcar suas disparidades; o que está em jogo são os movimentos com que o trabalho fílmico procura romper os limites, dissolver as linhas separadoras, atravessando-as no sentido que as perturba.

PALAVRAS-CHAVE *A cidade é uma só?*; povo; cinema brasileiro.

ABSTRACT *The notion of a divided city is at the core of A cidade é uma só? (2011), directed by Adirley Queirós, which employs a strategy of blurring the borders between document and fiction, exploring the tension that emerges in a network of displacements: on the one hand, there is the movement between past - the historical context of the 1970s Brasília - and present; on the other hand, there is the characters' movement across the city spaces. The film itself displaces its focus from the center to the margins, to characters who live in the periphery who are the counterpoint to the divided people, the divided city, not only to show their disparities but also to break limits, to dissolve and disturb separating lines.*

KEYWORDS *A cidade é uma só?*; people; Brazilian cinema.

A CIDADE EM QUESTÃO

A cidade em questão é, particularmente, Brasília, e a questão que levanta é a divisão sobre a qual se funda. Caso exemplar, tanto mais significativo por conta de seu *status* especial, de capital do país, Brasília expõe a condição da cesura que está, de modo geral, no fundamento mesmo da comunidade política. Cisão essa que o filme de Adirley Queirós, *A cidade é uma só?* (2011), questiona, logo de entrada, pelo próprio título, ao tomar como mote o verso de um *jingle* que teria sido veiculado na capital no início dos anos 1970. A fim de promover a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), a canção, que proclamava em seu refrão que “A cidade é uma só!”, era contradita, porém, pela realidade mesma daquilo a propósito do qual fora composta, pela divisão que se aprofundava ainda mais com remoção das pessoas pobres e de seus barracos das imediações da cidade. Eram cerca de 80 mil pessoas que viviam ali precariamente instaladas, em “invasões” como as vilas do IAPI, Bernardo Sayão, Tenório, Morro do Urubu e Morro do Querosene, uma população marginalizada que a campanha de higienização da capital tencionava banir, deslocando-a para uma região mais distante, onde se formaria a Ceilândia, uma das ditas cidades-satélites de Brasília.

A cidade é uma só? aproveita a comemoração dos 50 anos de Brasília para discutir os embates em torno do processo de exclusão territorial e social que marcam o cotidiano de boa parte da população da Capital Federal. É em torno da região da Ceilândia, batizada a partir da sigla da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), que gravitam os cinco personagens principais do filme, transitando no tempo e no espaço, entre autoficções e relatos históricos: Nancy faz a ponte com o passado, refletindo sobre a especulação territorial/imobiliária; Dildu é candidato a deputado distrital, apoiado por Marquim, produtor de *jingles* que atua como marqueteiro de sua campanha; Dandara, namorada de Dildu, sonha em se mudar e viver no Plano Piloto; e Zé Antônio negocia lotes irregulares na periferia de Brasília.

A condição excludente do processo que levou ao expurgo de uma presença tão incômoda e o abismo que assinala, nos dias de hoje, uma cidade dividida, é exatamente o ponto de partida do filme de Queirós, que, para tanto, aposta numa estratégia de borramento das fronteiras entre documento e ficção, tensionando-os numa

trama de deslocamentos que os entretetece, por um lado, com o movimento entre o passado – do contexto histórico a que se remete – e o presente da filmagem e, por outro, com o trânsito mesmo dos personagens pelo espaço, como no vaivém de Dildu – personagem pivô de toda essa contextura – entre o centro e a periferia. Trata-se de uma complexa tessitura pela qual o filme explora, no jogo desses deslocamentos, de seus choques e atravessamentos, os sentidos contraditórios de inclusão e exclusão que questiona a todo momento. Questionamento esse, aliás, que pode ser entendido como o que define o movimento de todo o tecido da fatura e da narrativa fílmicas, revolvendo e fazendo eclodir as contradições de um processo histórico e suas reverberações no presente, o desmentido entre a promessa de inclusão expressa na frase da campanha de que a cidade seria “uma só” e a realidade da exclusão que o filme coloca em cena ao problematizar a hipóstase insustentável do que asseverava o verso do *jingle*.

Situa-se precisamente aí o gesto crítico do filme, esse que muda em interrogação a afirmação enunciada na canção da campanha governamental, esse questionamento “impertinente” que se desdobra em tantos outros que movem a obra, que perpassam todo seu universo fictício-documental, dando-lhe o tom e o ritmo. É como a resposta contestadora ao versinho do *jingle* que retorna repetidas vezes, marcando como que um refrão ao longo do filme, o qual lhe replica, recolocando sempre, contra o estribilho que reafirma e procura inculcar que “a cidade é uma só”, o reverso de exclusão que se empenha por encobrir. Isto é, justamente lá onde se anuncia uma unidade, o filme questiona para marcar, pelo contrário, sua divisão; nas palavras mesmas que buscam assegurar uma inclusão, o trabalho fílmico é dedicado a salientar o seu avesso necessário e que é preciso a todo custo escamotear: que a cidade, de fato, ao invés do que diz o verso/*slogan* da campanha, não é uma só.

Ora, apesar do quanto diligencie por dissimulá-lo, a cidade está evidentemente dividida; esse é o esforço, em suma, a que se propõe o filme em nos dar conta no seu questionamento, do qual partimos, aqui, para desdobrá-lo a fim de colocar em questão uma outra cisão aí implicada: a que divide o próprio povo. Se a cidade está dividida é porque, segundo Jacques Rancière (1996), uma fratura está já colocada no fundamento mesmo da comunidade política, fratura essa

que corresponderia, por outro lado, na abordagem que aqui assumimos e procuramos desenvolver, à fissura fundante que opõe, de acordo com Giorgio Agamben (2010), os dois lados do povo dividido. Questionamos, com isso, a partir da própria interrogação levantada pelo filme de Queirós que tomamos como mote, se o povo seria também ele um só, analisando aí – nas estratégias fílmicas postas em jogo ao explorar os sentidos de inclusão e exclusão por meio do que se mostra e do que se elide, do que está dentro e do que está fora, num nó de movimentos que se atravessam e se articulam tecendo a trama de seus deslocamentos – o modo como suas imagens tensionam essa cisão que, se o filme a revela ao colocar sob a lupa o caso particular da cidade de Brasília, ela corresponde, na verdade, de modo geral, ao que fundamentalmente cinde a cidade e o povo.

A CIDADE DIVIDIDA

A cidade não somente não é uma só, como tampouco pode sê-lo, sob as condições em que é constituída, pois que está assentada numa desigualdade fundante, a qual pressupõe uma exclusão no interior dela mesma, na relação necessária contra aquilo que se inclui. É o que fica evidente, dentro do quadro político ocidental, na própria palavra que acaba mascarando tal cisão, sob o suposto sentido de igualdade política pelo qual tanto se propugna a *democracia*. Mas se, do grego antigo (*demos* + *kratos*), *democracia* significa “poder, governo do povo”, a palavra *demos* aí em questão, segundo Jacques Rancière (1996), “é um ser duplo”, já que designa, simultaneamente, tanto uma parte da comunidade (os pobres, os excluídos), bem como o seu conjunto (a comunidade política na sua totalidade). Isto é, no cômputo que a constitui, “uma parte da comunidade se identifica ao todo da comunidade”, mas enquanto desigual a ela mesma, “enquanto diferente da soma das partes que a constituem” (RANCIÈRE, 1996, pp. 370-371). Essa é a parte dos sem parte, segundo o filósofo, aquela parte que faz parte daquilo em que não toma parte, “inclusa” na condição mesma que a exclui, precisamente como no caso daquela população marginalizada a que o filme de Adirley dá visibilidade, a quem o Estado precisava afirmar e convencer que “a cidade é uma só”, ao passo em que, com a sua expulsão, não fazia outra coisa senão acirrar ainda mais a sua indisfarçável divisão.

Solução simples: resolvia-se o problema de sua presença vergonhosa com a sua remoção. Expulsão sem recurso – afinal, de que direitos poderiam gozar os proscritos da cidade? Ora, uma massa de deserdados políticos, como observa Agamben, é justamente a contraparte necessária implicada na própria noção de povo. De acordo com o filósofo italiano, na base mesma da constituição dos grupos humanos em corpo político, uma fissura está já colocada, como bem expressa pelo sentido ambivalente do conceito de povo que, nas línguas europeias modernas, designa ao mesmo tempo “tanto o sujeito político constitutivo quanto a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política” (AGAMBEN, 2010, p. 172). Isto é, longe de assinalar um sujeito político unitário, o povo expressa, na verdade, uma ambiguidade semântica, uma oscilação dialética entre dois sentidos opostos: “de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral”, que o autor grafa com “p” maiúsculo para distingui-lo de seu sentido oposto complementar, aquele que, de outro lado, grafa com “p” minúsculo para se referir ao “subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos” (*idem*, p. 173). Um mesmo termo que expressa, portanto, uma inclusão e uma exclusão, que diz respeito, simultaneamente, tanto ao “complexo de cidadãos como corpo político unitário”, bem como aos “pertencentes às classes inferiores”, os “deserdados” (*idem*, p. 172).

1. Tradução livre do original em francês: *L'origine de l'abandon c'est la mise à bandon. Le bandon (bandum, band, bannen), c'est l'ordre, la prescription, le décret, la permission, et le pouvoir qui en détient la libre disposition. Abandonner, c'est remettre, confier ou livrer à un tel pouvoir souverain, et remettre, confier ou livrer à son ban, c'est-à-dire à sa proclamation, à sa convocation et à sa sentence. [...] La loi de l'abandon veut que la loi s'applique en se retirant. La loi de l'abandon est l'autre de la loi, qui fait la loi. L'être abandonné se trouve délaissé dans la mesure où il se trouve remis, confié ou jeté à cette loi qui fait la loi.*

Em *L'Impératif catégorique* (1983), Jean-Luc Nancy adverte que

A origem do “abandono” é o por em bando. O bando (*bandum, band, bannen*) é a ordem, a prescrição, o decreto, a permissão e o poder que determina a livre disposição. Abandonar é voltar a por-se, confiar ou entregar-se a um tal poder soberano e voltar a por-se, confiar e entregar-se a seu bando, quer dizer, à sua convocação e sua sentença. [...] A lei do abandono quer que a lei se aplique retirando-se. A lei do abandono é a outra lei, que faz a lei. O ser abandonado se encontra desamparado na medida em que volta a por-se, confiar ou ser lançado a essa lei que faz a lei.¹ (1983, p. 149).

Abandono, separação, desterro, exílio, expulsão do espaço cercado da comunidade remetem, assim, a uma complexa relação com a lei, indicando uma submissão que é concomitante à exclusão radical. Cindido, o povo, quando proclamado, não reafirma, na comunidade política dividida, senão justamente tal cesura, aquilo que separa o Povo protegido, abrigado pelo ordenamento jurídico do Estado,

e o povo daí abandonado, excluído, como no caso daquela massa de banidos pelo governo do entorno de Brasília, à qual este afiançava ser a cidade uma só, como se dissesse com isso também que o povo fosse um só. “Será?”, pergunta o personagem Dildu logo em seguida ao corte de uma sequência que exibia imagens de arquivo sobre aspectos culturais e da arquitetura de Brasília e que finalizava, na voz em *off* do locutor, com as palavras que prometiam: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”. Será que de fato espera? Será que a cidade é uma só? Será que o povo é um só? O filme de Adirley levanta questionamentos fundamentais que atravessam todo o seu universo fictício-documental, explorando-os num jogo tensional que coloca a todo o momento o avesso da exclusão sobre o qual a política da obra insiste contra a política da cidade (do Estado) que a produz, mas a encobre. Razão para o interesse que o move, no empenho assim por revolver as coisas, e o faz incursionar no outro lado sempre no choque que daí eclode, transitando num vaivém de uma costura insistente que o desloca constantemente entre o centro e a periferia, marcando este mundo “à parte” como forçoso reverso de uma cidade que só pode ser duas.

Ora, é justamente no centro de Brasília, de carona no Santana velho de seu cunhado Zé Antônio, que Dildu lança o mencionado “questionamento”; na verdade, uma pergunta, naquela circunstância, sobre localização e sentido de direção. Afinal, estão perdidos, não se encontram naquele espaço, lugar que não é o deles, ou que talvez já não mais o seja (pois que foram dali banidos), ou melhor, que com efeito nunca o tenha sido, por conta da fratura que divide a cidade e o povo. “Nosso lugar é pra lá”, diz o personagem, morador, como seu cunhado, da Ceilândia: este, um corretor de imóveis que negocia terrenos na região; aquele, um faxineiro que mora na periferia da Ceilândia e trabalha no centro de Brasília, homem à margem que busca, entretanto, ocupar um cargo político, lançando-se como candidato a deputado distrital. É sob tais condições circunstanciais, portanto, precisamente nesse sentido que a pergunta de Dildu muda, então, em questionamento, ao problematizar a asserção da sequência anterior que anunciava que “Brasília espera por você”: será de fato possível que ele, candidato, se torne deputado distrital? Será possível que ele, homem da periferia, se encontre naquele lugar? Que haja ali, na cidade que o exclui, alguma possibilidade de inclusão?

Se personagens como Dildu e Zé Antônio pertencem ao universo ficcional do filme, aparece Nancy, por outro lado, como figura central em seu contraponto documentário, uma das crianças que à época da Campanha de Erradicação das Invasões fora selecionada para cantar o *jingle* e que o revive, no presente da filmagem, cantando-o para o filme. Duplamente envolvida numa campanha para a qual colaborara com a gravação do *jingle* e pela qual fora expulsa do lugar onde morava, Nancy aparece, repetidas vezes, na condição de entrevistada que dá testemunho de sua experiência naquele contexto histórico. Condição essa que não a isola, porém, na trama do filme, visto que, pelo contrário, seu propósito é justamente enredá-los intimamente, dissolver os limites entre documento e ficção, atravessando-os e os fazendo incidir um no outro, de modo inclusive a confundir o espectador. O nó dessas articulações aparece desde o início, como na sequência em que Nancy apresenta Dildu como seu sobrinho – acompanhado de Dandara, sua namorada – à equipe de filmagem de Adirley Queirós, explicando-lhes o trabalho de realização do filme *A cidade é uma só?* – uma espécie de “trapaça” finamente urdida ao longo de toda a película, que parece como que encontrar aí a forma justa, a forma mesma para dar conta daquela grande farsa que foi a Campanha de Erradicação das Invasões e a sua promessa de que a cidade seria una, quando, pelo contrário, não fazia senão escavar ainda mais o fosso que a separa.

Na intersecção ainda desses deslocamentos que vão assim emaranhando os elementos do filme, passado e presente são camadas do tempo que igualmente se tensionam num deslocamento naquele outro imbricado. Nancy, aqui, é o pivô dessas relações, não só pelo testemunho de sua experiência pessoal, mas também por encarnar, além disso, a figura de pesquisadora que revolverá aquilo que o filme investiga. Documentos e imagens da época são recuperados e inseridos na montagem: são fotografias da campanha, manchetes de jornais, reportagens televisivas, áudios da época que na contextura fílmica marcam sempre a contraposição dos questionamentos levantados, das contradições salientadas que rebentam nos choques de seu encontro com a construção ficcional. Trata-se de material que interessa ao filme justamente na condição de documentos de uma história “oficial”, daquela história, segundo Jacques Rancière, que é “feita com os vestígios que os homens de memória haviam

decidido em nos legar”, contra os quais – e é isso o que assinala o gesto crítico da obra – uma história interessada pelos “testemunhos mudos da vida ordinária” opõe-lhes aqueles “vestígios que ninguém havia definido como tais”: isto é, uma história que, contrapondo ao *documento* feito para “oficializar uma memória”, busca, segundo o filósofo, o *monumento*, aquilo “que guarda uma memória por sua existência mesma, que fala diretamente, pelo fato mesmo de que não estava destinado a falar” (RANCIÈRE, 2004, pp. 166-167).

A própria configuração territorial de Brasília – a capital circundada por suas cidades-satélites, suas periferias precárias e paupérrimas tão próximas ao centro planejado e abastado do poder – é testemunho inequívoco de uma divisão que bem assinala o processo excludente de sua construção. Sua inscrição no espaço mesmo que se nos revela no presente, sua distribuição e partilha desigual, é, portanto, monumento expressivo de uma outra história silenciada, negligenciada pelos documentos da história oficial. Entre o documento e o monumento, entretanto, a evidente oposição não se mantém e se desfaz, como observa Rancière, tão logo uma vez distinguida, pois tanto o historiador deve fazer os “testemunhos mudos” falarem, quanto deve reler os documentos “sob o que dizem, contra o que dizem intencionalmente, o que dizem sem pensar, o que dizem como monumentos” (*idem*, p. 167). E é isso justamente o que faz Adirley ao investigar e recolher tantos documentos da época da campanha a fim de lê-los, no filme, contra eles mesmos como monumentos. Um outro deslocamento, pois, por meio do qual, no movimento pendular entre documento e ficção, recoloca aí uma postura inquisidora, uma leitura problematizadora, digamos, que perscruta, interroga e revolve o monumento sob o documento. Assim, entremeados às imagens produzidas pelo cineasta na montagem, os documentos vazam de um lado para o outro pelo modo com que o filme dispõe e articula as sequências, respondendo/questionando, por exemplo, o que aparece numa imagem pela imagem seguinte, como na interrogação de Dildu (“Será?”) que põe em dúvida as palavras do áudio de arquivo da sequência anterior (“Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”); ou então pelas tensões que estouram amiúde entre o que se vê e o que se diz, como no momento em que um verso do *jingle* percute de uma sequência à outra, estendendo e sobrepondo as palavras “Você que tem um bom lugar pra morar” na imagem seguinte que mostra,

do interior de um carro através do para-brisa, um plano de conjunto de uma rua precária, estrada de areia bastante esburacada, ladeada por barracos miseráveis.

Tanto quanto o deslocamento entre documento e ficção que atravessa o filme do começo ao fim, o encontro entre passado e presente entra aí num movimento correspondente pelo qual participa da mesma estratégia de diluição de suas fronteiras. Nesse sentido, o filme de Adirley ombreia com uma série de filmes brasileiros recentes como *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011), obras que suspendem a identificação do documentário com um sentido de verdade e revelação, atravessando-a com uma problematização da imagem que recusa um ponto de resolução. Um traço comum a esses filmes, partilhado por *A cidade é uma só?*, não é tanto uma questão da “opacidade” de suas imagens, mas de uma flutuação anti-teleológica, onde a finalidade não é a “revelação”, no sentido de uma “verdade narrativa” ou de uma “verdade sócio-histórica”. É o que ocorre, sobretudo, nas imagens em que aparecem as crianças cantando o *jingle* da Campanha de Erradicação das Invasões, imagens em preto e branco como as demais imagens de arquivo utilizadas no filme, exibidas, inicialmente, após uma sequência de imagens documentais sobre a campanha, seguida por uma outra sequência na qual Nancy relata como se deu o recrutamento das crianças e a produção do *jingle*. Na verdade, como o espectador só poderá descobrir ao final, não se trata, aqui, de um vídeo da época, de um audiovisual recuperado de arquivo (como tantos outros introduzidos na montagem), mas de uma encenação organizada para o filme com a participação de Nancy, mostrada ensaiando as crianças, apenas no segmento final da obra, em imagens dos bastidores de sua preparação. Portanto, um esforço de reconstituição por meio do qual se instabilizam ainda mais os limites entre os polos pelos quais o filme se desloca, implicando-os, como nesse caso, quase ao limite da indiscernibilidade.

Os planos do coral de crianças são, novamente, um notável exemplo daquela sutil “trapaça” armada por Adirley, uma fabulação ardilosa que é como o revés daquela ficção, esta sim, forjada para convencer de que a cidade é uma só – de modo que, para mostrar o seu avesso, o diretor inventa/documenta numa estratégia que faz

documento e ficção mergulharem na quase indistinção. Necessidade de ficcionalizar, num filme que poderia ter abordado seu tema exclusivamente como documentário, para dar conta de problematizar, pela ficção, o que documenta. Afinal, a crermos em Rancière, a memória mesma não é senão uma obra de ficção. A memória, como observa o filósofo francês, não se resume a um conjunto de lembranças numa consciência, mas deve, para além disso, “construir-se como ligação entre dados, entre testemunhos de fatos e vestígios de ação” (2013, p. 160) – “obra de ficção” porque, nesse sentido, opera um “arranjo de ações”, correspondendo àquilo que Aristóteles denominava *muthos* na sua Poética. Assim, se a memória é, prosseguindo no fio do pensamento rancieriano, obra de ficção, a escrita da história é, igualmente, uma atividade fabuladora, e o que Adirley faz, por conseguinte, ao produzir a sua fábula cinematográfica, é opô-la a uma outra, à fábula forjada e reproduzida, consoante os interesses do poder, pela história oficial.

Essa é a razão pela qual parece ser a ficção, em *A cidade é uma só?*, a dizer mais sobre tudo quanto está aí em jogo do que todos os documentos reunidos e interpolados na narrativa fílmica. A ficção aparece como potência reveladora contra os discursos do poder de que é veículo o material documentário, investida de dizer a verdade contra a hipóstase de uma história mal contada. Afinal, falta, nessa história, aquele outro lado de que falava Walter Benjamin (1994), a “tradição dos oprimidos” à qual Adirley Queirós toma como tarefa, “escovando-a a contrapelo”, contar sua história. E o faz pelos meios próprios da arte, pela fábula cinematográfica, isto é, pelo agenciamento (sempre em jogo nas ficções da memória e da história) de documentos (naquilo que podem nos dizer, contra eles mesmos, como monumentos), de testemunhos (que salvam as vozes anônimas dos nomes esquecidos) e das ações da narrativa ficcional num tecido de relações e tensões que é o modo próprio pelo qual o filme questiona e reescreve aquela história.

Ao encenar a canção do *jingle*, o filme não envida exatamente num esforço de reconstituição, de resgate histórico. Quando a encenação aparece pela primeira vez, facilmente podemos confundí-la com material de arquivo audiovisual: as crianças aparecem, em imagem em preto e branco, vestidas como à época, cantando o *jingle*. Mas o movimento tramado pela montagem é o que desmonta a

2. O *muthos* aristotélico refere-se à construção fabuladora: “o agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó da trama e do desfecho, faz passar os personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade” (RANCIÈRE, 2013, p. 07-08).

encenação, de modo a chegar, no final, ao seu início, aos bastidores de sua preparação – isso porque é justamente aí que se encontra o seu interesse, é para aí que confluem os seus deslocamentos, os seus movimentos: para o que, como nos bastidores, está por trás; àquilo que, na história, está por baixo, que está abaixo e, portanto, condenado ao soterramento e ao esquecimento. Interesse, pois, que reconstrói, pela fábula, a história de Brasília, órfã do povo renegado que a construiu, cujos edifícios ignoram as mãos que os ergueram para guardarem apenas a memória de Juscelino, Lúcio e Niemayer.

Ao escovar essa história a contrapelo, o filme de Queirós não só responde ao apelo benjaminiano por um compromisso de reparação histórica, mas também, no mesmo gesto, ao apelo misterioso, segundo Gilles Deleuze (1999), da obra de arte a um povo que falta. Um trabalho criador que é, no sentido deleuziano, um ato de resistência, obra de um homem que vem da periferia e que inventa aí, ao buscá-lo, um povo – homem de um povo sempre em devir que se autoinventa. Obra, pois, de fabulador escavador de uma outra história, compreendemos assim porque, desde o início, o filme assume uma postura questionadora e, para tanto, porque sua construção não pode senão corresponder, nessa inversão de perspectiva, a uma re/escrita operadora de deslocamentos. Afinal, no jogo do que dá a ver, é por aí que o filme encontra o meio de mostrar justamente o que é elidido pela história.

Cruzando os limiares por meio de um trânsito incessante até o limite de seu borramento, o filme oscila num movimento dialético em toda a dinâmica de sua tessitura, um movimento que tensiona os sentidos de inclusão e exclusão a que dá visibilidade e que toma corpo, dentro da imagem, no tráfego mesmo dos personagens pelo espaço, no ir e vir entre centro e periferia que desloca forçosamente, de acordo com o propósito da obra, a própria noção de centro. Assim, na sequência em que, perdido com seu cunhado pelo centro de Brasília, Dildu diz “Nosso negócio é pra lá”, o personagem anuncia, no início do filme, não só o seu lugar de que se encontra deslocado, bem como o lugar para onde se desloca o filme. Seu centro de interesse se desloca para fora do centro, para a margem que é o fora da cidade, onde vivem os seus personagens, reais e ficcionais, moradores da Ceilândia que, especialmente no caso de Dildu e Zé Antônio, circulam em contínuo vaivém entre os dois espaços. Duplo

movimento, centrífugo e centrípeto, que assinala justamente a divisão, a linha demarcadora da exclusão que o filme procura destacar no movimento mesmo que a cruza em ambas as direções.

Ora, esse é o próprio deslocamento quotidiano de Dildu, que trabalha como faxineiro no centro, percurso no qual o flagramos, algumas vezes, dentro do ônibus, com o olhar perdido através da janela sobre a cidade mal distinguível pela escuridão da noite, um tanto distante em meio a um espaço que parece repeli-lo. A cidade lhe é estranha, lugar estrangeiro onde não se reconhece e se perde, sentido esse que se reforça num outro momento em que, junto a Zé Antônio, encontra-se novamente perdido pelo centro labiríntico de Brasília, os dois completamente desorientados quanto às indicações de localização – específicas da cidade – em siglas e números que praticamente só as pessoas residentes da região conseguem decifrar. Aí Dildu aparece de novo com o olhar ausente voltado para fora, ainda mais alheio, em seguida, com o corte e a elipse que passa do dia para a noite, supondo, pois, que os dois tenham despendido bastante tempo errando pelas ruas da capital, provavelmente perdidos.

Igualmente significativo, nessa sequência, é o rosto de Zé Antônio que a câmera enquadra recortando-o em primeiro plano sobre o fundo do centro de Brasília que passa diante da janela, imagem antitética que responde às várias sequências nas quais ele aparece justamente assim, mas do outro lado da cidade, com o rosto sobreposto à paisagem da periferia que a câmera descreve acompanhando o personagem de dentro do carro. Ainda que figura do universo mais ficcional do filme, Zé Antônio fala à equipe de filmagem, nessas ocasiões, como que na condição de uma produção documentária, fazendo o papel de um corretor de imóvel que conhece cada palmo daquele lugar, ali sim, onde não tem como se perder. Ele fala da explosão populacional, da desorganização territorial, do modo como foi tudo mal dividido, construindo-se onde nem há como: “O povo quer morar, né!?”, conclui o personagem. Porque proibido de viver na capital, esse povo foi então para ali deslocado, onde se arranja do modo como pode, interdição de morar que não pode impedir, todavia, o deslocamento que a coloca em questão, como essa câmera e esses personagens que transitam de um lado para o outro, que atravessam as fronteiras e invadem a cidade que os rechaça.

A CIDADE INVADIDA

Marcada desde o início pela divisão brutal, Brasília assinalava na organização de seu espaço uma partilha desigual entre a área destinada à elite burocrática e aqueles territórios em que, nas suas imediações, instalaram-se precariamente milhares de trabalhadores arregimentados para a construção da capital. Quando, em fins da década de 1960, sua presença embaraçosa tornou-se intolerável, justamente ali, tão vizinha à sede do Estado brasileiro, lugar do qual desde o princípio já estava excluída, a Campanha de Erradicação das Invasões a qualificava, conforme nunca o deixara de ser aos olhos das autoridades administrativas, como a de um bando de invasores, pessoas que estavam onde não deveriam estar, que não pertenciam àquele lugar e que, portanto, precisaram ser removidas para longe dali, tão distante quanto fosse possível. Foram, então, “abortadas na Ceilândia”, nos termos do candidato Dildu, os quais bem expressam a condição daquelas vidas assim violentamente alijadas da *pó-lis*, excretadas à margem.

Os operários que trabalharam na construção do Plano ficaram, desde o princípio, fora do Plano. Ora, o Plano, que está numa das canções de Nancy, que aparece delineando-se, por efeito de computação gráfica, na abertura e no final do filme, refere-se ao Plano Piloto de Brasília, projeto de Lúcio Costa que corresponde ao espaço do centro administrativo em torno do qual surgiu a cidade. O “plano de morar no Plano”, conforme um dos versos da canção de Nancy, expressa precisamente o desejo de inclusão de quem está fora do Plano, um jogo interessante entre os sentidos da palavra que a cantora explora para falar do plano frustrado de quem gostaria de viver, trabalhar e estudar no Plano, plano esse malgrado, porém, pelos planos de quem administra o Plano e que lhe vedam, desse modo, o acesso³. As linhas que definem o Plano funcionam, portanto, como uma linha demarcatória, divisor que separa o que está dentro e o que está fora, o que se inclui e o que se exclui, o que está de um lado ou do outro desses limites, dessa linha que o filme tanto procura expor, saltando constantemente entre seus polos opostos, explorando seus contrastes, tensionando-os e os implicando. Movimento esse que, por outro lado, e justamente por conta disso, é o que simultaneamente busca romper as mesmas

3. Na íntegra, a canção de Nancy: “Eu tinha plano de morar no Plano, de estudar no Plano/Era meu plano trabalhar no Plano, de viver no Plano/ Oh meu grande mano, vê que ledão engano/Não deu mais pra segurar/Que vida malvada/Que vida arredia/Passados os anos, tantas lutas, tantos planos/Jogaram meus planos na periferia/Que vida malvada/Que vida arredia/Passados os anos, tantas lutas, tantos planos/Jogaram meus planos na Santa Maria/Água, luz, casa e comida/O salário dessa vida arruinou o meu Carnaval/Eu vou-me embora, Nossa Senhora do Cerrado/Me mande pelo menos um postal/Me mande pelo menos um postal do Plano”.

linhas da divisão, perfurando-as, atravessando-as, como nos deslocamentos dos personagens pelo espaço, bem como no do próprio filme que as coloca sempre em questão.

O que *A cidade é uma só?*, desse modo, problematiza de forma singular é o papel do Estado como o grande responsável, o instituidor e o mantenedor dessas linhas, como assinala, de entrada, já na abertura do filme, na imagem que mostra (sob os créditos iniciais) as linhas que aparecem traçando o desenho do Plano Piloto, precisamente essas linhas definidoras do espaço do centro político que o filme, contudo, tanto se empenha por desfazer. Seu movimento se dá no sentido de questionar essas linhas do poder, subvertendo-as por meio da política dos deslocamentos que coloca em jogo. E a figura de Dildu, aqui, é particularmente significativa desse movimento que as põe em xeque. Dildu é homem da periferia, “cara de favela”, como diz, que se candidata a cargo político, em campanha para deputado distrital pelo PCN, Partido da Correria Nacional. O “C” de correria, evidentemente, é uma referência inequívoca a uma classe, aquela que trabalha, premida sempre pelas condições de uma vida sacrificada e vampirizada pelo trabalho, praticamente sem outro tempo senão aquele dedicado a “cavar o pão”. Mas o mesmo termo também expressa – e em primeiro lugar – sentido de movimento: seja, numa primeira e mais imediata acepção, o de corrida tumultuada, desordenada; seja, por outro lado, o de debandada, fuga, dispersão; seja, enfim, num sentido certamente menos usual, o de incursão, assalto a campo inimigo. Pois bem, o que o filme desse modo parece propor, na política de seus deslocamentos, ao questionar a política do Estado, seria justamente um movimento nesse último sentido, no de uma invasão ao território inimigo, isto é, ao espaço que exclui esse povo da correria.

Numa das muitas sequências em que a câmera, dentro do carro de Zé Antônio, perambula pelas regiões miseráveis da Ceilândia, ao final entra a voz de Nancy que introduzirá a sequência seguinte, mas que ainda no plano anterior sobrepõe àquelas imagens da periferia os versos do jingle que dizem: “Vamos sair da invasão/A cidade é uma só”. Novamente, no jogo dos sentidos que se transformam na costura pela qual o filme tensiona os elementos de seus agenciamentos, talvez não seja forçado ler aí uma espécie de conclamação no sentido que mobilize aquela classe da correria a uma fuga, ou

melhor, a um assalto, a uma invasão do Plano por esses “invasores” que foram excluídos dali. Um movimento de reversão daquele processo histórico – que os expulsou, definindo-os como “invasores”, das imediações da capital – para que faça deles, agora sim, invasores de fato, que subvertam as linhas demarcadoras de sua exclusão, daquilo que cinde a cidade e o povo.

É esse o sentido expresso na própria campanha de Dildu como candidato, cuja principal bandeira – contra a campanha do governo, no passado, que levou à expulsão daquelas pessoas – é a luta por sua reparação histórica, por uma indenização ao menos por conta de seu desalojamento imposto. É o que representa, aliás, por falar em linhas, o símbolo mesmo da campanha de Dildu, o X que carrega no peito, um X que assinalava, durante a Campanha de Erradicação das Invasões, as casas condenadas à remoção, uma marca retomada, porém, conforme o personagem explica em campanha a um grupo de pessoas, que ressignifica aquele X do passado, sinal que expressa precisamente esse contramovimento histórico. É o que muda, enfim, no jogo dessas contraposições, dessas reversões, dessa ressignificação, o sentido que podemos atribuir, no filme, à figura do invasor, figura cujo movimento e ameaça nos remetem à condição do intruso de que fala Jean-Luc Nancy.

Ora, o intruso, diz Nancy (2002, p. 01) nas primeiras linhas de seu texto, é aquele que “entra à força, de surpresa ou por astúcia, em todo caso, sem direito e sem ter sido previamente admitido”. Estrangeiro que vem de fora, o intruso é o estranho que perturba a intimidade, que a invade e desestabiliza. No entanto, essa intrusão no que nos é mais íntimo é o que, ao mesmo tempo, pode irromper de dentro, revelando-se “no coração” daquilo que nos é mais familiar, do que nos pareceria mais “próprio” – isto é, no próprio corpo, como no coração mesmo do autor dessas palavras, órgão que, por doença, por defecção, invade-o, torna-se estrangeiro, intruso que precisa, enfim, ser extraído. Nancy teve que ser submetido a um transplante cardíaco, abriram-lhe o peito a fim de retirar o órgão intruso, dando lugar, porém, a outro intruso, o coração do outro enxertado. Uma abertura desde já insuturável, porque, mesmo depois de fechado o peito, ele permanece, embora fechado, aberto ainda – abertura instalada, na verdade, mesmo antes do transplante, pelo intruso que já estava dentro do próprio corpo. Abertura através da qual passa, agora, um

“fluxo de estranheza contínua” (idem, p. 10), o regime permanente, a chegada da intrusão que nunca cessa – que se multiplica, uma vez instalada – nesse corpo assim sempre “aberto/fechado”, tornando aí já indiscerníveis os limites entre o dentro e o fora, entre o próprio e o impróprio, de modo tal que, conclui o autor, é ele quem se torna seu próprio intruso, estranho a si, estrangeiro ele mesmo.

O intruso, portanto, sempre já nos fora interior, o estranho sempre já estivera no coração de nossa intimidade, o fora sempre já estivera dentro. Nancy dirá, em relação aos cuidados de seu tratamento, que a despeito de todas as recomendações quanto ao mundo de fora, os piores inimigos vêm de dentro: esse intruso que de repente aparece no “âmago” do mais “próprio” como o que nos pode ser o mais estrangeiro. É o pior inimigo porque é o que o ameaça mais intimamente, condição essa que caracteriza precisamente o movimento e o perigo representados por aquela figura intrusa de que tratamos: o povo invasor de *A cidade* é uma só? Afinal, todas aquelas pessoas que foram removidas pela Campanha de Erradicação das Invasões das imediações da capital foram dali expulsas porque não podiam ser consideradas senão justamente como invasores, intrusos que de fato eram, em razão mesmo da condição que ali os mantinha como excluídos.

Contraparte necessária implicada naquela cisão, de que fala Agamben, expressa no conceito de povo na política ocidental, esse povo de deserdados é o que está excluído no interior mesmo da existência política do Povo. “Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído” (AGAMBEN, 2010, p. 173). O povo é esse fora que está dentro, inimigo que coloca em risco o Povo e sua cidade na medida mesma em que vem daí, de dentro, intruso que irrompe de seu interior, nessa “guerra intestina que divide todo povo e que terá fim somente quando, na sociedade sem classes ou no reino messiânico, Povo e povo coincidirão e não haverá mais, propriamente, povo algum” (idem, p. 174).

Presença inquietante que precisa ser apartada, confinada no seu espaço, aqueles que foram removidos pela campanha do governo para a Ceilândia retornam, no seu movimento, e invadem o Plano. Assim como o corpo biológico, o corpo político não pode fechar-se

a tudo quanto o coloca em risco, ainda mais quando tal ameaça o espreita e rebenta de seu interior. Ao entrar no Plano, esse povo de excluídos escancara, assim, e coloca em questão a fratura que produz sua existência e a cisão que divide a cidade (ameaça contra a qual, evidentemente, o corpo político desencadeia também suas respostas imunitárias). Aí, nesse corpo, dentro e fora igualmente se tensionam: esse povo é aquela parte que, nos termos de Rancière, dentro da comunidade política, está fora como a parte não contada inclusa em seu cômputo. Estar fora do Plano (no filme), portanto, é o que metaforiza (bem como expressa literalmente) a condição de exclusão de pessoas como os personagens Dildu e Zé Antônio, fora do Plano porque fora do abrigo do ordenamento jurídico do Estado, excluídos da política. Mas um fora que o filme problematiza – contra a política do Estado que procura separar, confinar, banir – por meio do contramovimento de sua política que faz figurar esses homens no deslocamento pelo qual cruzam os limiares (colocando-os em risco nesse movimento intrusivo) entre o dentro e o fora do Plano.

Num plano geral diante da Esplanada dos Ministérios, ouvimos as vozes de Dildu e Zé Antônio que estão fora do quadro e que nele entram pela margem direita. Em sentidos simultâneos, aqueles homens que estão fora do Plano, entram de fora do plano cinematográfico, e o mesmo movimento com que entram neste é o que os figura entrando naquele. Do mesmo modo que o Plano (Piloto), assim também o plano cinematográfico define um dentro e um fora de natureza semelhante, pois, se concordarmos com Rancière (2009), para quem estética e política não se distinguem, ambos definem recortes no sensível, de modo que o plano fílmico, para além de uma operação da arte, coloca igualmente uma questão política de recorte que define condições de visibilidade. O movimento pelo qual, nesse sentido, os personagens entram ao mesmo tempo no Plano (da cidade) e no plano (do filme) expressa, nesse deslocamento, e particularmente nessa imagem, o gesto crítico de *A cidade é uma só?*, obra que põe em questão aquelas linhas delimitadoras do Plano que cindem a cidade, que estabelecem um fora e uma exclusão, e que, para tanto, faz do plano cinematográfico o que procura deslocar essa condição do que daí se exclui, do que fica de fora. O filme, então, que fala sobre a cidade - e, mais que isso, fabrica, forja essa cidade -, desloca o seu centro de interesse para fora do centro,

para esses homens da periferia que são o contrapeso do povo dividido, da cidade dividida, mas o faz não somente para marcar suas disparidades, o abismo que os separa; mais do que isso, o que está em jogo, em todo o jogo de seus deslocamentos, é o movimento que procura romper os limites, que quer dissolver as linhas separadoras, atravessando-as no sentido que as perturba, como naquela entrada intrusiva daqueles dois homens no coração da capital.

A câmera os enquadra de costas, no movimento pelo qual assomam de sua margem direita e caminham na direção do centro, onde desponta, ao fundo, o edifício do Congresso Nacional (imagem metonímica da casa legislativa à qual Dildu aspira a cargo político como deputado distrital). Zé Antônio, aliás, comenta que seria interessante se colocassem ali uma placa da candidatura de Dildu, naquele amplo espaço vazio em primeiro plano, diante dos edifícios ministeriais em perspectiva, acrescentando, em seguida, que também ele poderia aproveitar para por uma placa sua a fim de vender aquele “terrenão”. Entre os desejos de morar no Plano, de trabalhar no Plano, e a realidade que os exclui dali, há então uma linha instituída que define quem fica dentro e quem fica fora, a quem se inclui e a quem se exclui, e que não é senão a linha que divide a cidade e o povo. Mas o filme, que se irmana – no seu empenho questionador e convocador – a esse desejo de superar tal cisão, encontra e condensa no movimento daqueles personagens o deslocamento fundamental que ameaça a fratura fundante da comunidade política. Um esforço, para jogar mais uma vez com os sentidos do plano, que faça do Plano, através do plano cinematográfico, um plano no sentido em que propõem Deleuze e Guattari (1997), uma superfície lisa (como aquela da Esplanada) por onde quem está de fora encontre aí as brechas pelas quais possa entrar, por onde possa perfurar, invadir e assaltar o Plano. Desejo de que a cidade cindida se torne, enfim, una; desejo de que o povo, redimido, finalmente realizado tenha abolido a guerra visceral que o divide: desejo, em suma, de uma cidade do povo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de: BURIGO, Henrique. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de: ROUANET, Sérgio Paulo. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DELEUZE, Gilles. O Ato de criação. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.
- _____; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de: PÉLBART, Péter Pal; CAIFÁ, Janice. São Paulo: Editora 34, 1997.
- NANCY, Jean-Luc. L'Intrus. Tradução Susan Henson. Michigan: Michigan State University Press, 2002.
- _____. L'impératif catégorique. Paris: Flammarion, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. A Fábula cinematográfica. Traduzido por Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013.
- _____. A Partilha do sensível: estética e política. Tradução de: COSTA NETTO, Mônica. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- _____. Lo inolvidable. In: YOEL, Gerardo (org.). Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004, pp. 157-184.
- _____. O Dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). A Crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

- QUEIRÓS, Adirley. A cidade é uma só? Brasil: 2011.73 min.

C • LEGENDA - ISSN 1519-0617
Nº35, 2017/2 (25-43 pp.)

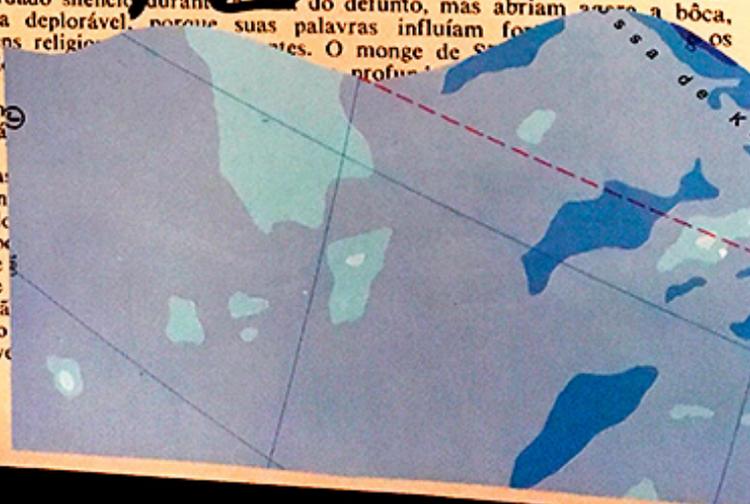
O povo é um só? A cisão da
cidade e do povo em *A cidade
é uma só?*

Alessandra Soares Brandão é Doutora em Letras/Inglês. Professora do Programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina.
E-mail: alessandra.b73@gmail.com.

Julio Cesar Alves da Luz é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Bolsista PROSUP (CAPES).
E-mail: juliodaluz82@gmail.com.

Ramayana Lira de Sousa é Doutora em Letras/Inglês. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.
E-mail: ramayana.lira@gmail.com.

ossos, depois que seus corpos permaneceram longos anos sob a
"Se os ossos tornam-se amarelos como a cêra, significa isto
Senhor glorioso, um justo; mas se ficarem negros, e que o
r não o julgue digno. Eles se põem no Monte Atos, sã-
onde se conservam em uma sua igreja as tradições da orto-
concluiu o Padre Idelf. Mas as palavras do humilde padre não
am impressão e provocaram mesma réplica irônica: "Todo isso
lício e novidade, não adianta o vício" decidiram entre si os reli-
Mantemos os amigos, só se peccou imitar tôdas as novi-
que aparca? e acrescentavam outros: "Temos tantos santos
o eles. No Monte Atos, sob o jugo duro, esqueceram tudo. A
oxia alterou-se entre eles desde muito tempo. Um sino têm",
eciam o m... Padre Iosif. Não estava cheio de pesar,
mais quanto chorinha sua p'nhos com muita segurança e sem
ar-lhes muita fé. Plevi, na sua perturbação, não se ena chocante
n... do
e toda a... prudentes se calaram. Como por... respá-
e acordo todos... que eles que haviam amado o defunto... estado
erna, submisso a instituição... "starigismo" foram de... junto
dos de pavos e irritavam-se a tocar... fardos quando se
n...
eram, os... to... que consideravam novi-
eruiam alvar este a cabeça. Não somente o Padre Varsa-
não fedia, mas... um odor suave, recordavam êles com
alegra... "Seris... não sua posição lhe tinham
o essa...". Eto seguida, a censura e ate mesmo as acusa-
não foram... as contra o defunto: "Ensinava erradamente
a vida é um... alegre e... doradas... di-
alguns ent... mais... Oia seguida a nova moia, não
tia o fogo... inferno", e recordavam outros ainda mais
sos. "Não je... rigorosamente, firmi-se o uso de doces, toma-
mesmo do... de cejeja com... de que...
eram enfiadas... a...
am outros... o...
encarnam... malévolos, acreditando-se um santo, a...
am-se... que... como coisa devida." "Ab...
...
adversários... entre êles religiosos idosos... de uma
ção rigorosa... verdadeiros... jejuadores taciturnos, que haviam
rdado silêncio durante... do defunto, mas abriam... a bôca,
a deplorável... porque suas palavras influíam for... os
ns religio...
... O monge de...
profu...



CINEMA ENGAJADO EM RECIFE HOJE - CRÍTICA DO PRESENTE E REESCRITA DA HISTÓRIA

*ENGAGED CINEMA IN RECIFE TODAY -
CRITIQUE OF THE PRESENT AND REWRITING OF HISTORY*

Vinícius de Oliveira

RESUMO No contexto de emergência de um conjunto expressivo de documentários brasileiros que se engajam nas disputas em torno do espaço urbano e as elaboram de modos peculiares, o presente texto tem como objeto o trabalho de dois coletivos de destacada atuação em Recife (PE), cidade que têm produzido um dos cinemas mais devotados ao enfrentamento dos problemas urbanos no cenário atual: a Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita e o coletivo Coque (R)existe. Propomos analisar as operações de associação pela montagem entre as cenas produzidas em contextos de urgência e outras cenas, fontes e materiais em dois filmes representativos da produção desses grupos, buscando evidenciar em que medida engendram diferentes relações com a história (BRENEZ, 2011).

PALAVRAS-CHAVE Documentário; engajamento; Recife; Ocupe Estelita; Coque (R)existe.

ABSTRACT *In the context of the emergence of a significant number of documentaries that engage in disputes over urban space and draw up in peculiar ways, the present text has as the object the work of two collectives of outstanding performance in Recife (PE), a city that has produced one of the cinemas most devoted to confrontation of urban problems in the current Brazilian scenario: Audiovisual Brigade of the Occupy Estelita Movement and Coque (R)exists collective. We propose to analyze the operations of association by the assembly between scenes produced in emergency contexts and other scenes, sources and materials in two representative films of the production of these groups, seeking to prove to what extent it engenders different relationships with history (Brenez, 2011).*

KEYWORDS *Documentary; engagement; Recife; Occupy Estelita; Coque (R)exists.*

INTRODUÇÃO

Embora o documentário dos anos 2000 seja “(...) o nome de uma multiplicidade” (MIGLIORIN, 2010, pág. 9) e uma caracterização apressada de um período tão rico em termos de experimentação estética e pensamento crítico resultasse problemática, características como a preferência pelo recorte mínimo do tema, o interesse pelas experiências circunscritas a um grupo ou a um indivíduo, muitas vezes pertencentes a apenas uma localidade ou região, o desejo de exprimir a subjetividade dos sujeitos, com suas singularidades, (MESQUITA, 2010) são notáveis nessa produção e podem ser resumidas como a passagem do “(...) quadro geral para o particular, do diagnóstico para a expressão *singular*, da interpretação para a produção da presença e da dimensão representacional para a *performativa*” (FELDMAN, 2012, pág. 55).

Pudemos verificar ainda nos filmes desse período o recuo de uma dimensão enunciatória mais assertiva sobre o mundo histórico e social, evidente no uso dos dispositivos, a preponderância da dimensão reflexiva e a abertura às performances das intimidades e às escritas de si. Essa aposta na afirmação dos sujeitos e em sua história pessoal, presente também no âmbito da ficção, operou um movimento análogo a outros campos das ciências humanas, como a sociologia da cultura e antropologia, e das artes, como a literatura e as artes visuais (FELDMAN, 2012) (SENRA, 2010). Tais campos estariam conectados em razão de um processo mais amplo de “virada subjetiva”: um movimento de valorização da “textura da vida”, de “cura” através dos relatos identitários, de devolução do direito à palavra, em suma, de restauração de uma razão do sujeito que fora tido como “morto” nos anos 1960 e 1970 (SARLO, 2007).

Na entrada da década de 2010, porém, vários desses procedimentos fílmicos levados a cabo pelos documentaristas ao longo da década passada vão dando lugar ou sendo incorporados a procedimentos diferentes em sua forma e sentido. Numa visão de conjunto, constatamos a emergência de um significativo número de filmes que apresentam notável interesse por temas comuns à realidade de diferentes locais e grupos sociais do país. Eles se ligam, sobretudo, pela abordagem de problemas e conflitos relacionados às cidades e, nesse sentido, são levados a enfrentar questões ligadas aos poderes

instituídos, à democracia brasileira e ao modo como ela participa do capitalismo globalizado. Forjados muitas vezes a partir da colaboração entre cineastas e movimentos sociais e coletivos, destacam-se por seu ímpeto em tomar parte nas disputas pela reabertura/retomada do espaço urbano para o uso comum.

Apesar de tratarem de temas mais unificadores da experiência social, retomando o interesse por uma “agenda macropolítica” (GOMES, 2014, pág. 22), em ressonância com a geração cinemanovista, não se trata aqui de filmes voltados ao universal, em oposição ao particular da década imediatamente anterior. Notando justamente que o legado da década passada não é “substituído” nessa nova produção – não se tratam de perspectivas de “cima” em detrimento de uma “história menor”, por exemplo – observamos, com Juliano Gomes, que o que está em jogo é uma atuação de “dentro” dos processos sociais, no “ato”, em meio aos acontecimentos, abordando as situações em sua capilaridade mas sem desconectá-las de cenários regionais, nacionais e mesmo internacionais (ou globalizados).

Nem particular nem universal, o que esses filmes parecem querer é atuar dentro dos mecanismos que formam as relações nas cidades para dobrar-lhes na raiz. É estar dentro, contra, junto, sujando as mãos, transformando, intervindo, tecendo relações, deliberadamente, pois é sempre disso que se trata. Não que os inimigos estejam invisíveis (...), mas a questão é nunca isolá-los, é encontrar e performar o que me liga a eles, ou mesmo o momento onde eu sou eles” (2014, pág. 23).

Beneficiados por equipamentos cada vez mais leves de captação, esses filmes se engajam e registram as lutas sociais, participam de dentro e produzem uma representação sobre elas, trabalham no interior de disputas, destacadamente em contextos de urgência, e associam essas imagens, seja pela montagem, seja por sua circulação em redes sociais, de modo a elaborar outros olhares sobre os embates vividos nas cidades brasileiras. São exemplos *Sagrada terra especulada* (Zé Furtado, DF, 2011), *O prefeito tá chegando* (Cid César Augusto, RJ, 2013), *Com vandalismo* (Coletivo Nigéria, CE, 2013) *Retrato n1: o povo acordado e suas mil bandeiras* (Edu Yatri, 2013), *Ressurgentes* (Dácia Ibiapina, DF, 2014), a produção audiovisual do Movimento Ocupe Estelita e da Rede Coque Vive (PE), mas também, como lembra Amaranta Cesar¹, os *streamings* feitos por coletivos

1. Nos referimos à apresentação “Cinema como ato de engajamento”, feita na mesa *A cidade e seus dissensos II*, no IV Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado em Belo Horizonte em 2015.

de mídia independente ou mesmo os materiais brutos das imagens produzidas em manifestações.

A disposição expressa nessas imagens de *encarar de frente* os macroproblemas das cidades parece acompanhar uma confluência complexa de fatores e transformações históricas, que vão desde o aprofundamento da crise urbana nas metrópoles brasileiras (MARICATO, 2014) até a emergência de novos movimentos de luta (movimentos pela tarifa zero, bicicletadas, novos feminismos, movimentos contra o genocídio da juventude negra), passando pelo expansão do capitalismo financeirizado no mundo (ROLNIK, 2015). Parece ainda sofrer influência de um ciclo mais amplo de ações e práticas reivindicatórias (Occupy Wall Street, Primavera Árabe) impulsionadas, sobretudo, pela crise mundial de 2008, e que no Brasil encontrou seu ponto alto de ebulição e marco temporal nas Jornadas de Junho de 2013.

EXIGÊNCIAS DO CINEMA ENGAJADO NA ATUALIDADE

No texto “História das formas” (2006), Nicole Brenez, embora interessada especificamente no cinema político produzido na França entre os anos 60 e 2000, oferece algumas definições importantes para o que podemos entender como um cinema engajado nas lutas sociais de seu tempo. Para além da falsa dicotomia forma/conteúdo que veria nesse cinema um descuido das questões plásticas em detrimento da mensagem política a ser transmitida, a autora defende que o cinema engajado só existe, na verdade, para formular “(...) as questões cinematográficas fundamentais” (2006, pág. 40): qual imagem produzir, como, por quê produzi-la, a quais outras imagens associá-la, a quem dar a palavra, de quem e como tomá-la, na companhia de quem fazê-las, em quais perspectivas situá-las, quais imagens é necessário fazer e quais é necessário confrontar, etc.

Esse cinema, que ao longo do tempo recebeu diferentes denominações – cinema de contestação, contrainformação, “intervenção social”, na expressão do cineasta René Vautier, ou ainda cinema militante, para falar como Serge Daney (2007) – seria definido pela vocação em “(...) trocar um real jamais dado definitivamente” (BRENEZ, 2006, pág. 38). Isso implicaria uma produção empenhada em tomar

“(...) a história do corpo-a-corpo dos homens para tentar desviá-la (...)”, para a qual o cinema se configura como uma arma que pode intervir no mundo de modo a propor um mundo diferente, seja pela negação, seja pelo enfrentamento, seja pela projeção de um imaginário-desejável, para usar as palavras de Edouard De Laurot (1971).

Embora essas questões e definições possam permanecer em maior ou menor medida válidas, o cinema realizado na atualidade nos obriga a rever a ideia de cinema engajado sob a ótica das diversas transformações nas formas cinematográficas, nos modelos de produção, nas técnicas e tecnologias, bem como sob a perspectiva do complexo conjunto de mudanças históricas ocorridas no mundo ao longo dos últimos anos. Mais uma vez com Nicole Brenez (2011), é possível considerar que essas novas condições atravessam as dimensões mais fundamentais da atividade cinematográfica, levando a uma revisão da ideia de divisão do trabalho na realização de um filme, a uma reconsideração das funções do realizador, passando pelo questionamento do que seria uma forma política no contexto atual até chegar à própria noção de cinefelia e espectadorialidade. Os filmes atuais estariam, ao mesmo tempo, criando essas novas fronteiras do cinema engajado e sendo desafiados e interrogados por elas.

Um dos problemas centrais lançados por Brenez a partir da verificação dessas novas exigências diz respeito ao que define uma obra cinematográfica e está menos ligada a uma ideia de obra de arte e mais ao modo como os filmes engendram diferentes relações com a história. Trata-se de uma perspectiva que parte das variadas modulações do que ela chama de efetividade histórica (2011), que em cada filme envolveria três aspectos articulados: a capacidade de intervenção prática na imediaticidade de uma luta, a possibilidade de circulação de contrainformação e a posta em perspectiva de acontecimentos do passado com o objetivo de construir uma visão específica dos fatos históricos.

Nesse sentido, gostaríamos de circunscrever nesse artigo dois coletivos de destacada atuação numa cidade que têm produzido um dos cinemas mais devotados ao enfrentamento direto dos problemas urbanos no cenário brasileiro: a Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita e o coletivo Coque (R)existe, ambos atuantes em Recife (PE). Compreendendo que os filmes desses coletivos integram o con-

junto emergente de produções que participam de dentro das disputas urbanas e as elaboram de modos peculiares, propomos analisar, sobretudo em dois filmes tomados como representativos, *Audiência Pública?* (Ocupe Estelita, PE, 2014) e *Despejo#3* (Coque [R]existe, PE, 2013), as operações de associação pela montagem entre as cenas produzidas em contextos de urgência e outras cenas, fontes e materiais. Com isso, pretendemos mostrar em que medida esses filmes engendram os diferentes aspectos de relação histórica passíveis de serem acionados no cinema engajado, tais como postulados por Brenez.

BRIGADA AUDIOVISUAL DO MOVIMENTO OCUPE ESTELITA: URGÊNCIA E CONFRONTO

Em resposta à tentativa de construção de um empreendimento de alto valor imobiliário num terreno de cerca de 10 hectares no centro do Recife, um grupo de arquitetos, urbanistas, advogados e outros profissionais de diferentes áreas se mobiliza em 2012 para a criação de um coletivo ativista denominado Direitos urbanos. Esse grupo passa a constituir a principal frente de resistência ao *Projeto Novo Recife*, criado por um consórcio de grandes construtoras com histórico de extensa atuação na cidade e destinado à construção de 12 arranha-céus no terreno do Cais José Estelita. Em 21 de maio de 2014, essas construtoras, ignorando o embargo das obras provocado pelo questionamento na justiça do leilão de compra da área, iniciam a demolição dos galpões do Cais. A partir de uma eficaz mobilização através das redes sociais, membros do *Direitos Urbanos* se somam a outros habitantes da cidade em defesa do terreno e dão origem a uma ocupação espontânea, fundando assim o Movimento Ocupe Estelita.

Uma das frentes de atuação mais intensas do movimento então fundado foi desenvolvida através da produção audiovisual iniciada com a ocupação do terreno. Essa produção prosseguiu depois da execução da ordem de reintegração de posse pelo batalhão de choque da Polícia Militar de Pernambuco, no dia 17 de junho de 2014, e teve continuidade mesmo após a posterior desocupação da área em frente ao terreno. Um grupo de realizadores de distintas trajetórias no cinema, da ficção à antropologia fílmica, formou assim a Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita, produzindo mais de 10 filmes e outros breves vídeos, como clipes e

2. Contribuíram na realização dos filmes nomes como Marcelo Pedroso, Pedro Severien, Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Chico Ludemir, Luis Henrique Leal e Leon Sampaio, além de diversos membros do Movimento Ocupe Estelita.

chamadas para eventos, e trabalhando em estreita colaboração e diálogo com militantes do movimento.

O primeiro filme realizado pelo grupo se intitula *À margem dos trilhos* (2014) e se constitui como uma reflexão sobre o *Projeto Novo Recife* tendo como contraponto o debate sobre a necessidade da construção de habitações populares. Os trilhos oferecem uma metáfora para a ideia de progresso – as imagens simulam um longo *travelling* por ocupações no centro da cidade – e os depoimentos que ouvimos em voz over versam sobre a exclusão social decorrente dessa marcha de avanço urbanístico. A este seguem-se filmes marcados pelos contextos de urgência nos quais foram realizados: *Braço armado das empreiteiras* (2014) denuncia a arbitrariedade e violência policiais no processo de reintegração de posse do Cais, *Ação e reação* (2014) escancara a desproporção de forças envolvidas nesse embate, explicitando um antagonismo entre seus agentes sob uma forte ironia e *Ocupar, resistir, avançar* (2014) parte da ocupação do hall da prefeitura do Recife, ação estratégica conduzida pelo movimento, para se constituir como uma espécie de panfleto de declaração de princípios, métodos e objetivos.

Novo Recife, redesenho de uma mentira (2014), por sua vez, introduz a crítica ao processo de reelaboração do projeto, mediado pela prefeitura, e estabelece um tom expositivo de argumentação que reaparecerá nos filmes mais recentes do movimento. Embora tais filmes sejam fundamentais para compreender a produção do grupo, gostaríamos de nos concentrar especialmente em *Audiência Pública?*³ (2014), filme que nos parece capaz de expor alguns dos principais procedimentos dos filmes que lhe precedem e sucedem.

3. A audiência pública a que se refere o título do filme, contexto de urgência no qual se inscreve, constitui uma das etapas de reelaboração do *Projeto Novo Recife*, uma conquista das lutas travadas pelo Movimento Ocupe Estelita, que buscava denunciar a tentativa de imposição do projeto sem alteração de sua essência, considerada excludente.

A abertura de *Audiência Pública?* coloca lado a lado imagens da periferia do Recife e imagens da propaganda publicitária feita pelas construtoras. A tela dividida opõe crianças brincando na comunidade do Coque (saberemos mais à frente) e os arranha-céus tal como projetados pelas construtoras. Trata-se de uma ênfase na oposição e no antagonismo entre os atores envolvidos na luta em torno do Cais, que já estava presente em documentários anteriores, como *Ação e reação*, e dessa vez reaparece para introduzir a pergunta: “quem poderá morar no Novo Recife?”. É a exclusão da periferia pelo projeto que o antagonismo apresentado de maneira

quase esquemática nessa abertura visa sublinhar. A trilha sonora estabelece um clima de tensão e ameaça e o terreno do Cais é exibido sob o símbolo (as placas) de obra embargada.

Migramos para uma breve sequência de fotografias antigas do centro do Recife. Elas indicam um processo crescente de urbanização vivido na cidade e o letreiro que se segue a ela questiona o sentido do progresso que parece guiar essa urbanização, especificamente o discurso do “novo” que é usado pelas empresas. À pergunta “Em nome de quê se destrói o velho para construir o novo?” segue uma complementar, “Em nome de quem?” e o título do filme. Imagens de um futuro sombrio – publicidade do *Projeto Novo Recife* –, imagens do passado – Recife em constante modificação de seu patrimônio urbanístico – e imagens do presente – as placas de “obra embargada” no Cais – são assim alternadas na montagem e prefiguram como o filme vai articular esses tempos históricos ao longo de sua narrativa: o passado aparece sob a face da crítica do novo, o futuro sob um tom sombrio e o presente como objeto de incessante litígio e disputa.

Três momentos posteriores a essa abertura parecem fundamentais para compreender a associação das cenas feitas em contexto de urgência presentes nesse filme e as demais cenas: a chegada dos moradores do Coque na audiência organizada pela prefeitura, a transição entre essa chegada e a audiência, e a exibição das imagens captadas nesse dia na comunidade do Coque um mês depois. O primeiro desses momentos é marcado pela postura inquisidora do documentarista em relação às pessoas que chegam ao auditório reservado para a audiência. Ele está interessado em saber porquê essas pessoas estão ali para defender o *Projeto Novo Recife*, mas a cada recusa dos entrevistados em falar, a cada evidência de que essas pessoas foram impelidas a estar ali em troca de benefícios materiais, a postura do documentarista se torna mais incisiva. Trata-se, afinal, de uma breve investigação crítica que busca expor o caráter farsesco da audiência pública, explicitando sua natureza forjada a partir de um falso apoio popular.

Essa postura crítica é importante para revelar o que está em jogo nos embates que ocorrem mais à frente, entre membros do Movimento Ocupe Estelita e moradores do Coque posicionados em frente ao auditório onde a audiência está prestes a acontecer. Por um lado, as discussões entre militantes do movimento e mora-

dores revelam que a diferença de opiniões que os opõe naquele momento pode estar situada apenas num nível aparente – se as pessoas estão ali, como o filme sustenta, motivadas por troca de favores ou pelo ganho pessoal de benefícios materiais, isso significa que não necessariamente aprovam o projeto. Por outro, os gritos de “comprado” proferidos contra um dos envolvidos na ida dos moradores do Coque à audiência expõe o caráter frágil desse possível antagonismo, que parece montado mais por influência das construtoras por meio de lideranças locais do que por uma real divergência de pontos de vista.

Mas é uma espécie de salto temporal, que nos leva a exibição e discussão das imagens da audiência no Coque um mês depois, que explicita de modo mais evidente a tentativa do filme de desconstrução dos argumentos de seus adversários e de exposição do caráter farsesco da audiência. Vemos moradores do Coque, que não estavam presentes na audiência, assistindo às entrevistas colhidas pelos documentaristas da Brigada Audiovisual do Movimento. Uma dessas moradoras relata que dias antes da audiência um dos líderes comunitários, de nome Renê, que aparece nas imagens defendendo o *Projeto Novo Recife*, ofereceu dinheiro para que ela fosse à audiência dar apoio ao projeto. Além disso, revela que questionou a relação deste líder com as empresas construtoras, acusando-o de jogar “dos dois lados” e de, portanto, atuar por interesses próprios.

A sequência final do filme volta a exibir imagens das placas colocadas nos portões que dão acesso a área do Cais, com os dizeres “obra embargada”, combinando-as mais uma vez com a publicidade do *Projeto Novo Recife*. A montagem as faz dividir a tela, as imagens publicitárias em cima e abaixo das imagens do Cais. Aqui, o único futuro que se pode avistar é exatamente aquele que se opõe às aspirações e propostas do movimento, uma Recife tomada por arranha-céus e pela lógica de exclusão que implicam. Paira sobre o presente a sombra de um futuro ainda mais difícil para a cidade, o que parece justificar a concentração de esforços no manejo das operações fílmicas – confronto das ideias em cena, confronto das ideias pela montagem – no sentido de produzir uma crítica dos acontecimentos que se desenrolam no presente.

COQUE (R)EXISTE: PERMANÊNCIA E ESCUTA

No ano de 2006, a articulação entre o Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis (Neimfa), o Movimento Arrebentando Barreiras Invisíveis (MABI) e estudantes de diferentes departamentos das ciências humanas da Universidade Federal de Pernambuco deu origem à Rede Coque Vive. O objetivo dessa articulação, que primeiro resultou na realização de um jornal-laboratório, era problematizar e desconstruir as representações midiáticas que se referiam ao bairro do Coque apenas através dos estigmas da carência e do perigo. Ao longo do tempo, e com o convite feito por moradores para a continuidade da rede, diversas ações foram sendo realizadas, entre seminários críticos, aulas, exposições de filmes, intervenções artísticas e produção de diversos documentários.

É possível dividir o conjunto de documentários produzidos no âmbito da Rede Coque Vive em três momentos: o primeiro envolve quatro vídeos realizados entre 2008 e 2011, *Desclassificados* (2008), *A linha, a maré e a terra* (2008), *Centenário do Sul* (2009) e *Zip* (2011), o segundo diz respeito ao único longa-metragem do coletivo, *Coque: Memórias da terra* (2012), que teve um longo tempo de gestação e, por fim, a série de documentários mais recente (iniciada a partir de 2013), intitulada *Despejos*, que envolve mais de cinco curtas documentais e se dá no contexto de gênese do Coque (R)existe, articulação da Rede Coque Vive com outros atores sociais cujo intuito era fazer frente às remoções conduzidas pelo Governo do Estado em decorrência da realização da Copa do Mundo de 2014.

Os quatro primeiros filmes podem ser assim agrupados pois traçam um arco muito evidente: se em *Desclassificados* a urgência de um discurso de resposta ao estigma de bairro violento e puramente miserável parece concentrar todos os procedimentos do filme, em *Zip*, três anos e três filmes mais tarde, é o olhar peculiar de duas crianças sobre o mundo que prevalece, com seu traço lúdico, mas também com aquilo que esse traço carrega de potencial de resistência. Isso está simbolizado no filme, por exemplo, no tratamento afirmativo da precariedade constitutiva dos personagens, de suas roupas e de seus corpos estranhos.

Esse arco que vai de *Desclassificados* à *Zip*, que descreve um interesse cada vez mais intenso pela subjetividade dos sujeitos fil-

mados, ganha um sentido mais amplo com a aposta na capacidade de “lembrar junto” expressa na roda de conversa que constitui o fio condutor de *A linha, a maré e a terra e na ideia* – complementar – de memória como encontro engendrada em *Centenário do Sul*: encontro com uma fotografia, encontro com o passado, encontro com o outro, reencontro entre moradores da comunidade, como acontece com Prazeres e Matias. Esses dois filmes partem das memórias de antigos habitantes do Coque, para quem falar do local não passa pela referência à violência, e vão se pôr à escuta dessas pessoas, disponíveis às narrativas que elaboram, valorizando a palavra e a história delas naquilo que possuem de singular.

Nesse sentido, o longa-metragem *Coque: memórias da terra*, em sua retomada de arquivos e memórias de mais de 30 anos de luta dos moradores do local, é emblemático, sobretudo pela aposta numa ideia de política como exercício de resistência social, mas também como valor intangível, ligado a uma forma de viver própria à periferia. Além disso, destaca-se nele o protagonismo atribuído às crianças do bairro, que as desloca de uma suposta condição de vulnerabilidade e aponta para um futuro possível (a maior parte das transições da montagem, por exemplo, é feita através de imagens dessas crianças) e a realização do baile, sequência final que introduz um princípio de não previsibilidade no filme e parece o aproximar de uma concepção de história que está ainda por ser escrita.

A série de documentários intitulada *Despejos* se concentra, por sua vez, em torno de processos de desapropriação vividos no Coque no presente. Tais remoções dizem respeito ao processo de reforma do Terminal Integrado de Joana Bezerra, conduzido pelo Governo do Estado em razão da realização da Copa do Mundo de 2014. Nesta série, o caráter de urgência é evidente – a necessidade de produção de contra-informação para enfrentar e evitar as ações arbitrárias do governo. Contudo, se numa primeira impressão, esse contexto no qual os filmes são realizados parece lançá-los num exercício de enfrentamento direto com os poderes públicos, como está evidente no conflito filmado na frente da sede provisória do Governo do Estado de Pernambuco no terceiro documentário da série, *Despejo #3* (2013), esse conflito é associado, pela montagem, a depoimentos que redimensionam o seu sentido, e que propõem, através dos relatos pessoais, outras versões para os fatos históricos relacionados à luta dos moradores.

O filme tem início justamente com o primeiro protesto dos moradores do Coque em frente à sede provisória do Governo, que reivindicava a interrupção das remoções e a abertura do diálogo sobre o assunto. A imagem dos moradores mobilizados abre o filme e, na sequência, vemos um letreiro informativo que contextualiza a situação dessas famílias e conecta esse filme aos dois anteriores da série. Do bate-boca de moradores e militantes com os guardas a montagem alterna para o depoimento de um militante do Coque (R)existe e também morador do Coque, Cleiton Barros. Cartazes erguidos pelos moradores em protesto aparecem antes e depois dessa fala e, mais à frente, assistimos à negociação entre militantes e representantes do governo, uma tentativa de travar o diálogo que havia sido negado.

A fala de Cleiton e as cenas da negociação acirrada às portas da sede do governo introduzem a entrevista com Dona Maria Grináuria. Ela foi uma das moradoras removidas de sua casa, sem a garantia de uma nova moradia e com uma indenização irrisória. Ao embate com os representantes do poder público é combinada, através da montagem, a escuta a uma voz envolvida porém ignorada no contexto das remoções. Dona Grináuria menciona exatamente a impossibilidade de ser ouvida pelos representantes do Governo. Os entrevistadores conduzem a conversa pautados essencialmente no interesse sobre o que ela pensa e o que ela sente. Vemos algumas imagens de Dona Maria Grináuria na frente de sua nova moradia, um barraco comprado com os pouco dinheiro oferecido pelo Governo como indenização.

De um lado, na mobilização de moradores e militantes, registra-se o enfrentamento dos poderes instituídos; de outro, temos uma escuta cuidadosa daquela que sofre diretamente com esses poderes. O filme parece querer questionar, com essa alternância, lugares e circunstâncias sociais previamente determinadas, permitindo entrever um postulado de igualdade para o qual todos têm igual valor de palavra. Constitui-se então como essa instância, provisória e frágil, mas que projeta uma espécie de “como se” (RANCIÈRE, 1996): como seria se Dona Grináuria tivesse tanta voz quanto os representantes do poder? Como seria se qualquer um, ainda que pobre, morador do Coque, pudesse ter voz e participação efetiva nas decisões sobre os rumos de sua comunidade, nos destinos da cidade?

A singularidade do engajamento engendrado em *Despejo #3* parece ser produzida, portanto, da combinação entre as imagens feitas na urgência do enfrentamento do processo de remoção de alguns moradores e da escuta detida de suas versões particulares sobre as lutas nas quais estão implicados. A lição de contundência dessa série de documentários, especialmente expressa pelas operações de montagem de *Despejo #3*, é a de um enfrentamento político que nunca se faz desacompanhar da possibilidade de escuta, memória, subjetividade e vínculo. De fato, os procedimentos utilizados nesses filmes parecem advir de um acúmulo de experiências produzido em função da permanência na comunidade dessa heterogênea rede de atores sociais, que se amplia para formar o Coque (R)existe, e do acompanhamento atento das histórias de vida e luta dos seus moradores.

Os gestos fundamentais, caracterizados por uma notável economia de recursos expressivos, consistem em abrir espaço para que essas vozes venham à tona num mundo que, contrariamente, costuma abafá-las, gesto que volta à cena nos filmes seguintes do coletivo, especialmente em *Despejo #4* e *Despejo #6*. A produção de contra-informação que alimenta a resistência durante a luta corre paralela à elaboração de relatos pessoais que reescrevem a história da comunidade do Coque do ponto de vista dos seus mais antigos habitantes. A proposição do cineasta militante René Vautier, citada por Nicole Brenez (2006), de que “(...) não é preciso deixar os governos escreverem a história” parece aqui ser levada à frente com o mais nobre empenho.

CRÍTICA DO PRESENTE, REESCRITA DA HISTÓRIA

Em vista das análises feitas acima e da proposta de pensá-las à luz das considerações de Nicole Brenez sobre as relações do cinema engajado com a história, podemos indicar alguns dos principais procedimentos que caracterizam a(s) forma(s) específicas de engajamento do cinema produzido no âmbito da Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita e do Coque (R)existe. Em relação ao primeiro grupo, tendo como horizonte central as operações efetuadas no filme *Audiência Pública?*, destacam-se a concentração no presente dos acontecimentos, a postura de en-

frentamento dos entrevistados adotada pelo documentarista em cena, a montagem regida por um princípio de confrontação entre visões antagônicas de realidade social e a crítica da retórica e da iconografia publicitária.

Essas operações parecem provocar efeitos de leitura específicos e relações particulares com o histórico de conflitos e problemas retratados. Notamos assim no filme – o que pode em maior ou menor medida ser expandido para compreender os outros filmes do grupo – a clara tentativa de desconstrução dos argumentos dos adversários políticos do Movimento Ocupe Estelita, o posicionamento do cinema como peça de luta num contexto de disputas que lhe ultrapassam, a apropriação de elementos da própria retórica e da iconografia publicitária como meio de contrapô-la, o confronto do mundo existente através de sua crítica e o movimento de enfrentamento do presente como tentativa de desbloqueio do horizonte futuro.

Por sua vez, os filmes produzidos pelo coletivo de audiovisual do Coque (R)existe, em linha de continuidade com os filmes feitos pela Rede Coque Vive e considerando, sobretudo, *Despejo #3*, parecem apostar numa economia de recursos expressivos, o privilégio ao depoimento dos moradores do Coque em detrimento de outras falas, especialmente no sentido de colher de modo detido aquilo que pensam e aquilo que sentem, uma montagem que estabelece como foco principal da narrativa esses relatos singulares e as versões que expressam sobre os conflitos e fatos históricos e a associação simbólica das pessoas ao espaço onde habitam e circulam.

Entendemos que essas operações fílmicas, em termos da efetividade histórica através da qual as observamos aqui, geram um fortalecimento do ponto de vista dos moradores do Coque – e, por conseguinte, de suas lutas –, produz uma reescrita da história da comunidade a partir das histórias particulares de seus moradores, privilegia meios expressivos que podem ser entendidos como mais próximos da linguagem e do universo de referências das vidas desses moradores e não de seus adversários políticos, bem como opera a construção de uma relação de pertencimento entre essas pessoas, o espaço e a comunidade da qual fazem parte, caracterizada pelo cruzamento com a memória e a vinculação afetiva dos sujeitos.

Notamos, portanto, que as operações fílmicas e as implicações que põem em causa nos filmes dos grupos analisados mantêm diferentes relações com o legado de formas e sentidos do cinema produzido na década passada no Brasil, mencionada nessa introdução. Em linhas gerais, podemos afirmar que, enquanto os filmes da Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita se inscrevem de forma mais incisiva nas tendências críticas em voga no momento com a emergência de diversos filmes inseridos no interior das disputas sociais, buscando uma interferência mais direta na imeditividade das lutas, o cinema realizado pelo Coque (R)existe incorpora alguns procedimentos de valorização e afirmação dos sujeitos para daí produzir um enfrentamento das questões do presente, visando uma reelaboração da história como forma de olhar os problemas atuais.

É importante ressaltar que essas características encontradas nos filmes desses coletivos dialogam estreitamente com a própria forma de atuação dos movimentos a partir dos quais foram produzidos, seus métodos e propósitos. A relação criada pelas operações de montagem entre as cenas que retratam situações de urgência e entrevistas, depoimentos, arquivos, parecem atravessadas pela perspectiva de luta dos coletivos a que vem se juntar. Dessa maneira, cabe ainda analisá-las englobando os modelos de produção, processos de realização, formas de circulação e mesmo os engajamentos específicos que provocam nos espectadores. Se, com Nicole Brenez (2011), entendemos que esses filmes reconfiguram a noção de obra a ponto de nos obrigarem a olhá-los não apenas como corpus de imagens ou textos, mas especialmente como um conjunto de gestos, ações e iniciativas, a consideração dos processos e modelos de produção, bem como de circulação e espectadorialidade, impõe uma tarefa de análise tão urgente quanto perfazer os caminhos gerais da produção engajada insurgente no Brasil da última década.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Érico; LINS, Liana Cirne; LEMOS, Frida. Nem solitárias, nem amargas: a luta pelo direito à cidade para e pelas pessoas – O caso do #OcupeEstelita. In: Junho: Potência das ruas e das redes. Orgs: MORAES, Aline et al. São Paulo: Friederich Ebert Stiftung, 2014.

BRENEZ, Nicole. História das formas. Recine - Revista do Festival Internacional de Cinema de arquivo. Ano 3, número 3. Arquivo Nacional, dezembro de 2006.

_____, _____. Political cinema today: the new exigences – For a Republic of the imagens. Melbourne, 28 septembre 2011.

DANEY, Serge. A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DE LAUROT, Edouard. Composing as the Praxis of Revolution: The Third World and The USA. Vol. IV, n° 3, Cinéaste, 1971.

FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. In: Revista Devires - Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, v.9., n.1, jan/jun 2012, p. 50-65.

GOMES, Juliano. Quando as imagens tomam posição. In: Catálogo O novo cinema permambucano. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.

MARICATO, Ermínia. O impasse da política urbana no Brasil. Vozes: Petrópolis, 2014.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo – notas sobre o documentário brasileiro recente. Novos estudos. Cebrap. 86. Março, 2010.

MIGLIORIN, Cezar (orgs). Ensaio no real – o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento: política e filosofia. São Paulo: Ed.34, 1996.

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

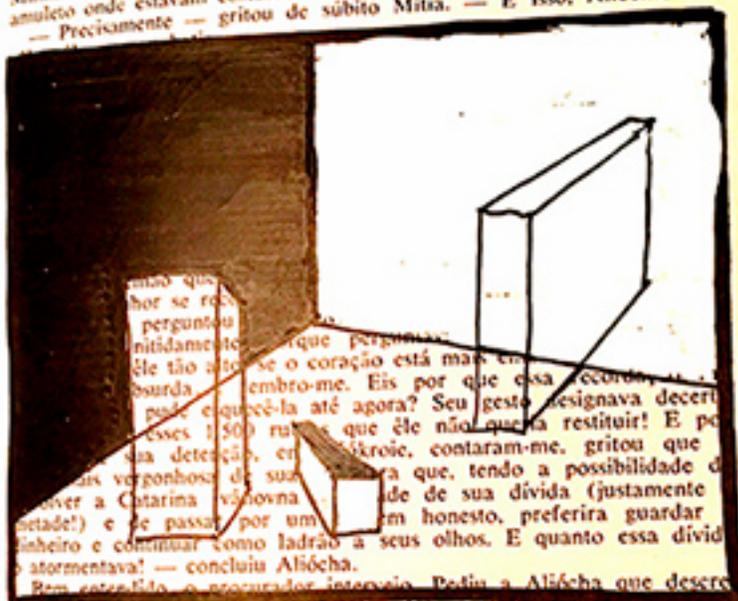
SARLO, Beatriz. Tiempo pasado: Cultura de la Memoria y giro subjetivo. Uma discusion. Siglo XXI Editores, Argentina, 2005.

VALE NETO, João Pereira. Coque: Morada da Morte? Práticas e disputas discursivas em torno de um bairro do Recife. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- Ocupe Estelita. À margem dos trilhos. Brasil: 2014. 7 minutos.
- Ocupe Estelita. Braço armado das empreiteiras. Brasil: 2014. 3 minutos.
- Ocupe Estelita. Ação e reação. Brasil: 2014.
- Ocupe Estelita. Ocupar, resistir, avançar. Brasil: 2014, 2 minutos.
- Ocupe Estelita. Novo Recife: redesenho de uma mentira. Brasil: 2014, 7 minutos.
- Ocupe Estelita. Audiência Pública? Brasil: 2014, 19 minutos.
- Coque Vive. Desclassificados. Brasil: 2008, 5 minutos.
- Coque Vive. A linha, a maré e a terra. Brasil: 2008, 10 minutos.
- Coque Vive. Centenário do Sul. Brasil: 2009, 17 minutos.
- Coque Vive; Oi Kabum. Zip. 2011: Brasil, 4 minutos.
- Coque Vive. Coque: Memórias da terra. Brasil: 2012, 90 minutos.
- Coque (R)existe. Despejo #3. Brasil: 2013, 8 minutos.
- Coque (R)existe. Despejo #4. Brasil: 2013, 15 minutos.
- Coque (R)existe. Despejo #6. Brasil: 2014, 5 minutos.

de reerguer sua honra, que esse meio estava ali, sobre seu peito...
"Acreditei então que, ao bater no peito, falava de seu coração", prosse-
guiu Aliócha, "das forças que podia ali colhêr para escapar a uma
vergonha horronda que o ameaçava e que ele não ousava mesmo con-
fessar-se. Na verdade, pensei então que falasse de seu pai e fremisso
de vergonha à idéia de tratá-lo com violência; no entanto, parecia desig-
nar alguma coisa sobre seu peito, de modo que, lembro-me, veio-me a
idéia de que o coração se encontra mais embaixo, ao passo que ele batia
bem mais alto, aqui, abaixo do pescoço, e designava sempre esse lugar.
Minha idéa pareceu-me absurda, mas designava talvez precisamente o
amuleto onde estavam costurados os 1 500 rublos!...
— Precisamente — gritou de súbito Mitia. — É isso, Aliócha, era



Remetendo-se ao procurador interessado. Pediu a Aliócha que descre-
vesse de novo a cena e insistiu em saber se o acusado, batendo no
peito, parecia designar alguma coisa. Talvez batesse por acaso com o
punho.

— Não, não com o punho! — exclamou Aliócha. — Designava com
os dedos, aqui, bem no alto... Como pude esquecê-lo até agora?

O presidente perguntou a Mitia o que podia dizer a respeito dêsse
depoimento. Mitia confirmou que designara os 1 500 rublos que trazia
sobre o peito, abaixo do pescoço, e que era uma vergonha, "uma ver-
gonha que não contesto, o ato mais vil de minha vida! Teria podido
restituí-los e não o fiz. Preferi ficar como ladrão aos olhos dela e o
pior é que eu sabia de antemão que agiria assim! Tu tens razão, Alió-
cha, obrigado".

Dessa forma terminou a declaração de Aliócha, caracterizada por um
fato novo, por mínimo que fosse, um começo de prova demonstrando
a existência daquele amuleto com os 1 500 rublos e a veracidade do
acusado, quando declarava, em Mókroie, que aquêlê dinheiro lhe per-
tencia. Aliócha estava radiante, sentou-se todo vermelho no lugar que

ANACRONISMO E DISPOSITIVOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

ANACHRONISM AND SCIENCE FICTION DEVICES

IN BRANCO SAI, PRETO FICA

Tatiana Hora Alves

RESUMO O presente artigo analisa como o documentário de ficção científica *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, transita entre os personagens que narram o trauma e o processo de diegetização através do envolvimento das testemunhas em ações fictícias e da presença de personagens ficcionais. A hipótese é de que o filme recorre a dispositivos de ficção científica, a exemplo da máquina do tempo, dos ciborgues, do panóptico e da arma de destruição em massa, como estratégia para elaborar alegorias sobre a construção da cidade e as ressonâncias da utopia modernista no presente. Os dispositivos de ficção científica elaboram um anacronismo em que tempo narrativo e tempo histórico se atravessam, formando múltiplas e descontínuas tessituras entre presente, passado e futuro.

PALAVRAS-CHAVE Anacronismo; dispositivo; documentário; ficção científica; utopia modernista.

ABSTRACT *This paper analyzes how the science fiction documentary Branco sai, preto fica (2014), by Adirley Queirós, transits between the characters that narrate the trauma and the diegetization process through the involvement of witnesses in fictitious actions and the presence of fictional characters in the plot. The hypothesis is that the movie resorts to science fiction devices, for example the time machine, the cyborgs, the panopticon and the weapon of mass destruction, as a strategy to elaborate allegories about the construction of the city and the resonances of modernist utopia in the present. The devices of science fiction elaborate an anachronism in which narrative time and historical time cross each other, forming multiple and discontinuous fabrics amongst present, past and future.*

KEYWORDS *Anachronism; device; documentary; science fiction; modernist utopia.*

INTRODUÇÃO

Num texto em que Jean-Claude Bernardet (2001) comenta acerca de sua participação como roteirista do documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, ele afirma que cogitou, junto com o cineasta Álvaro Guimarães, a possibilidade de realizar um filme entre o horror e a ficção científica sobre Brasília, lá pelos idos de 1965. O projeto acabou não vingando, mas vários foram os filmes que teceram a relação entre o gênero de ficção científica e Brasília, “a capital do futuro”.

Um deles é *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós. Numa entrevista concedida à revista *Cinética*, o diretor afirmou que almejava fazer um filme sobre a invasão violenta da polícia no Baile do Quarentão, na Ceilândia, narrada por dois homens mutilados que mais pareciam ciborgues, Marquim e Sartana, mas não queria esgotar os procedimentos estéticos na forma do documentário tradicional. Ele contou que havia uma vontade dele e dos personagens de realizar o cinema como fantasia.

O cineasta acabou recorrendo ao gênero da ficção científica, inserindo na narrativa um personagem ficcional, Dimas Cravalanças, que vem do futuro (mais precisamente do ano de 2070) viajando numa máquina do tempo (um container de obras) em busca dos testemunhos de vítimas do crime de Estado ocorrido no baile *black* para fazer uma reparação. Segundo Cláudia Mesquita (2015), os temas e ícones caros ao cinema de ficção científica são empregados nesta obra para fazer frente aos paradoxos da utopia modernista envolvidos na construção de Brasília, e o filme traz à tona as memórias dos personagens contra o projeto desistoricizante e descontextualizante do planejamento da capital.

Segundo James Holston (1993), Brasília representava um paradigma de modernidade, ou o ideal de que governos nacionais poderiam transformar a sociedade através de um imaginário que projetava um futuro. A utopia modernista dependia de uma teleologia que descarnava o presente do país subdesenvolvido para poder projetar o destino da nação desenvolvida. O governo de Juscelino Kubitschek idealizava construir a capital no Planalto Central tal como previsto na constituição de 1946, e exaltava Brasília como meta-síntese do seu Plano de Metas que propunha fazer o país avançar “50 anos em

5". Para Holston (1993), JK encontrou na arquitetura modernista de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa a expressão perfeita para a cidade que seria um ícone do progresso.

Não por acaso, as aspirações futuristas da utopia modernista arrojadas em Brasília motivaram a realização de vários filmes que retrataram a cidade em diálogo com a ficção científica, a exemplo de *Brasília, ano 10* (1970), de Geraldo Sobral Rocha, *Brasiliários* (1986), de Sérgio Bazzi e Zuleica Porto, *Projeto Pulex* (1991), de Tadao Miazaki, *Cosmonautas* (1961), de Victor Lima, e *Brazil* (1985), de Terry Gilliam. Afinal, como afirma Jameson (2005), a emergência da ficção científica tem a ver com a incidência de um determinado tempo histórico que tem em vista o progresso e é centrado no futuro.

Em *Branco sai, preto fica*, o documentário recorre a *dispositivos de ficção científica* para narrar a história dos vencidos e implodir a narrativa do progresso. A máquina do tempo, os ciborgues, a sociedade panóptica e a fabricação de uma arma de destruição em massa são os elementos que elaboram a trama de ficção científica à medida que as memórias dos vencidos sobre um evento traumático são narradas.

Uso o termo *dispositivo* tendo em vista o conceito de Agamben (2003) elaborado a partir da análise da obra de Foucault: o dispositivo enquanto processo de subjetivação, sendo o sujeito o que resulta da relação entre os seres vivos e o dispositivo. Agamben propõe uma divisão do existente entre os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos que os capturam. O dispositivo encarna uma dialética entre liberdade e controle, e traça uma mediação entre o ser e o ambiente.

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que é talvez o mais antigo dos dis-

positivos em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2003 p.40-41).

Os dispositivos em *Branco sai, preto fica* estabelecem formas específicas de subjetivação, e de liberdade e controle, tendo em vista a escolha pela via da ficção científica para a narração das experiências traumáticas, num jogo que lança uma intermitência constante entre a memória e a imaginação dos sujeitos filmados, entre a ficção distópica e o documentário.

Minha hipótese é de que os dispositivos de ficção científica articulam passado, presente e futuro instaurando o *anacronismo* na temporalidade cinematográfica em *Branco sai, preto fica*. O anacronismo seria a falta para com a cronologia, a ação de situar um fato, um objeto, um personagem, uma ideia etc., numa época distinta daquele a que supostamente pertenceria, tal como a máquina do tempo em *Branco sai, preto fica*. Em vez de recusar o anacronismo como um equívoco para com a verdade e a temporalidade, Rancière (2011) reivindica o anacronismo como conceito poético que seria o próprio fundamento da história e das tessituras de intriga na narrativa histórica. Em lugar da lógica da intriga verossímil e do compromisso para com a cronologia, Rancière propõe a co-presença dos acontecimentos situados em diferentes tempos, ou seja, simultaneidade contra sucessão. Segundo o autor, o anacronismo, antes de defender os direitos do historiador, defende os da ficção.

Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saídos do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. É através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de “fazer” a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo, é condição do agir histórico (RANCIÈRE, 2011 p.49).

Assim, pretendo investigar como os dispositivos de ficção científica em *Branco sai, preto fica* produzem o anacronismo de forma a reivindicar um agir histórico que se contrapõe à temporalidade do progresso e suas projeções de futuro.

BRASÍLIA, UMA FICÇÃO CIENTÍFICA

Branco sai, preto fica dialoga com vários filmes que se inspiraram na ficção científica para abordar a cidade de Brasília. O filme apresenta um presente com ares de futuro distópico, em que a capital tem câmeras de vigilância espalhadas pelas ruas, os habitantes das cidades satélites só podem adentrar no Plano Piloto se tiverem um passaporte, e há toque de recolher. A configuração excludente entre periferia e Plano Piloto é radicalizada na ficção científica. Segundo Fredric Jameson (2005), ao contrário do que supõe a análise representativa, a ficção científica não fornece imagens do futuro nem é capaz de prevê-lo, em vez disso ela desfamiliariza a nossa relação com o próprio presente.

Eu argumentaria, de qualquer forma, que a ficção científica mais característica não atenta seriamente para imaginar o “real” futuro do nosso sistema social. Em vez disso, os seus múltiplos futuros simulados servem para diferentes funções de transformar nosso próprio presente num passado determinado por algo por vir (*tradução nossa*) (JAMESON, 2005 p.288).

Branco sai, preto fica traz um presente impregnado pelo passado da construção da capital na estrutura urbana e nas vidas dos personagens, e também um futuro que atravessa o presente e é confrontado pelos ciborgues. “Brasil, o país do futuro”, seria o título do ensaio do austríaco Stefan Zweig. Segundo Alfredo Suppia (2007), o Brasil tem grande afinidade com a iconografia e o imaginário da ficção científica, desde a colônia de exploração, passando pela construção de uma capital futurista como Brasília, até a atualidade. Afinal, a história do país foi continuamente contada pelos vencedores como apagamento do passado e projeção de futuro.

Exemplo disso, o filme *Brazil* (1985), de Terry Gilliam, apresenta uma sociedade burocrática e um governo autoritário. Há diversos ataques terroristas no decorrer do filme, e o protagonista é Sam Lawry, um agente do Ministério da Informação que se apaixona por uma terrorista e acaba sendo torturado ao final da obra devido ao seu envolvimento com ela. *Brazil* apresenta algumas cenas oníricas em que Sam Lawry surge voando como uma águia (muitas vezes ao som de uma versão em inglês de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso), sempre perseguido pela imagem da mulher que ama flutuando pelos céus. Numa

cena, Sam está voando atrás dela, até que, de repente, verdadeiros arranha-céus começam a rasgar a terra e se erguem diante dos olhos atônitos de Sam. Uma cidade surge instantaneamente numa paisagem desértica, assim como Brasília, cidade em forma de avião (Sam é uma ave no céu em seus delírios) erguida de forma acelerada em pleno Planalto Central. A ditadura militar e a cidade planejada parecem inspiradores para uma ficção distópica. Brasil, o país da distopia?

O curta-metragem *Brasília, ano 10* (1970), de Geraldo Sobral Rocha, que, apesar de ter sido encomendado como um filme institucional para celebrar os 10 anos de Brasília em plena ditadura militar, durante o mandato do presidente Médici, acabou não enveredando pela propaganda oficial e findou por ser um documentário com atmosfera de ficção científica. As imagens da cidade são acompanhadas pela música eletrônica *Paisagem agônica*, de Rinaldo Rossi, e o curta traz um narrador de timbre “robótico” que varia entre frases enigmáticas e didáticas. Numa sequência, o flerte do documentário com a ficção científica se torna explícito, pois a câmera faz panorâmicas sobre a rodoviária e as avenidas do eixo monumental, enquanto a voz afirma: “e se se desejar uma representação da cidade ideal e das suas relações com o universo, não é entre os filósofos que se deve procurar essa imagem, e sim entre os autores de ficção científica”. Seriam o arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa os cenógrafos de uma ficção científica real?

Na última sequência, a câmera sobe um viaduto ao som da música aguda e cada vez mais estridente, percorrendo a avenida através da Esplanada dos Ministérios e fazendo *zoom* nos edifícios, procedimentos imagéticos e sonoros que reforçam um estranhamento diante da arquitetura da capital. A voz afirma, enquanto surgem planos de monumentos: “pura arte a serviço do urbano, não significa enfeitar o espaço urbano com objetos de arte, isso quer dizer que os mesmos espaços tornam-se obras de arte, e que a arte passada é reconhecida como fonte e modelo de apropriação do tempo e do espaço”. Assim, a cidade surge como uma “máquina do tempo” capaz de transpor as barreiras do espaço e do tempo. Em *Brasília, ano 10*, a música assume a forma de “sons do futuro” de modo a imaginarmos um porvir que já existe como presente capturado pelas imagens documentais. O estranhamento provocado pela música nos faz olhar para Brasília como cenário de ficção científica.

Essa operação de desfamiliarização na relação com a cidade a partir da trilha musical eletrônica ao estilo da ficção científica também ocorre no ensaio *Brasiliários* (1986), de Sérgio Bazzi e Zuleica Porto. O filme apresenta um monólogo interior da personagem Clarice, que perambula solitária por ruas e monumentos da capital, enquanto a sua voz em *off* recita trechos da crônica *Brasília*, de Clarice Lispector.

Há um trecho do curta em que aparecem imagens de uma avenida sob o sol crepuscular no horizonte, e a voz diz: “aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo”. Em seguida, a câmera faz uma panorâmica num túnel que atravessa uma superquadra, seguindo-se os ruídos da decolagem de um avião e a imagem de um carro percorrendo túneis do eixo monumental. Dessas passagens pelo espaço emanam metáforas da cidade como máquina do tempo, como se essas aberturas simbolizassem caminhos para outros tempos e espaços.

Noutro trecho, aparece a sombra de Clarice na parede enquanto ela digita numa máquina de datilografar. Depois, Clarice fica recostada na janela fumando um cigarro e com o olhar perdido, enquanto a sua voz em *off* diz: “Brasília, ficção científica, futuro que aconteceu no passado”, seguindo-se um *zoom* sobre um desenho do Plano Piloto. O desenho feito por Lúcio Costa traça a correspondência entre a ideia de “futuro passado” e Brasília, cidade erguida sob a promessa de lançar o país rapidamente para o “futuro”.

Não por acaso, Brasília aparece na chanchada de ficção científica *Os cosmonautas* (1962), de Victor Lima. O cientista confuso e de memória fraca, Inácio Isidorius (um contraponto à imagem do cientista genial), planeja tornar o Brasil uma potência na conquista do espaço enviando dois brasileiros para a Lua, e pede para que o chefe do FBI (Fiscalização Brasileira de Investigações), Zenóbio da Silva, vá em busca de “dois homens mais inúteis e desnecessários para a sociedade”, tendo em vista coloca-los no foguete. Zenóbio acaba adentrando no foguete após um dos cosmonautas, um bicheiro, ter conseguido escapar da missão, e o chefe do “FBI” viaja para o espaço na companhia de Gagarino, um vendedor de aparelhos eletrônicos que não consegue vender um aspirador de pó e se envolve em várias situações cômicas em que demonstra inaptidão para lidar com a tecnologia.

Uma alienígena, Krisna, pede aos cosmonautas que informem aos habitantes da Terra que, caso não parem de gastar dinheiro com armas e a conquista do espaço, e comecem a investir nas melhorias das condições de vida do povo, eles lançariam a bomba de cobalto fabricada pelo cientista Isidorius em alguma cidade. Zenóbio, então, avisa que, se o pedido não fosse atendido no prazo de meia hora, a bomba seria jogada sobre qualquer cidade, talvez “até Brasília”. Surge um plano do Congresso Nacional, e os políticos se comunicam com chefes de Estado dos EUA, URSS e Cuba. Os chefes de Estado decidem por uma trégua, no entanto, um narrador pelas ondas do rádio informa ao final do filme que os países teriam voltado a investir na corrida armamentista e na conquista do espaço. Deste modo, a cenografia precária e os personagens burlescos criam uma estética de anti-ficção científica que é em si mesma uma crítica ao desenvolvimentismo, e a ameaça da bomba evoca o progresso como marcha para o fim da história.

A imaginação da catástrofe como crítica ao progresso aparece também no curta-metragem *Projeto Pulex* (1991), de Tadao Miaqi. Neste filme, um cientista apresenta numa conferência uma pulga, denominada *Pulex irritans*, que teria sido inventada com a finalidade de infectar e dizimar as populações pobres para combater a explosão demográfica na capital no ano de 2013. Contra o terrorismo de Estado, agentes da resistência adentram no edifício onde ocorre a demonstração do cientista, mas não conseguem impedir o andamento da conferência e o plano do governo acaba sendo colocado em prática.

A chave da ficção científica distópica é utilizada como crítica às políticas estatais que continuamente afastaram os pobres das proximidades do Plano Piloto, e o futuro imaginado em muito se aproxima de eventos do passado, tal como a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), que deu origem à Ceilândia, uma campanha do governo para retirar as famílias das invasões no Plano Piloto, tema do documentário *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós. A ficção científica distópica como crítica à estrutura minuciosamente arquitetada do Plano Piloto, que resultou na profusão de cidades satélites caracterizadas pelo crescimento desenfreado e a especulação imobiliária, é também a chave pela qual *Branco sai, preto fica* retrata Brasília.

A FICÇÃO CIENTÍFICA COMO DISPOSITIVO: PROCEDIMENTOS DE DIEGETIZAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

O personagem Dimas Cravalanças aparece na maioria das vezes dentro da “máquina do tempo”, ou perambulando solitário por Brasília, sem falar com ninguém do presente, como se fosse um “fantasma do futuro”. Dimas costuma interagir com uma personagem do futuro, uma agente de Estado que constantemente lhe cobra provas da violência policial ocorrida no baile *black* em 5 de março de 1986.

O ator é o mesmo que interpretou Dildu em *A cidade é uma só?*, no entanto, a operação é muito distinta: enquanto em *A cidade é uma só?* havia um corpo a corpo do personagem em contato com o real nas encenações da campanha política fictícia de Dildu para distrital, e os limites entre documentário e ficção eram diretamente friccionados no encontro com o mundo, já em *Branco sai, preto fica*, o personagem Dimas atua isolado no espaço e cria uma armadura ficcional. O espaço que Dimas coloca em jogo é o espaço do fora de campo, pois é ele que produz os anacronismos entre o presente futurístico e um futuro desconhecido. É Dimas também que lança articulações entre presente e passado, posto que a sua máquina do tempo mais parece um dispositivo que aciona a narração da experiência das vítimas da violência policial no Baile Quarentão. Assim, Dimas Cravalanças e sua máquina do tempo são peremptórios para a elaboração do anacronismo nos encadeamentos da trama. A máquina do tempo é o próprio cinema: numa cena, Dimas assiste aos testemunhos de Marquim e Sartana projetados numa das paredes do container, como um espectador numa sala de projeção.

Fundamental para o processo de ficcionalização no filme é a diegetização, ou, nos termos de Roger Odin (2000), a criação de um mundo imaginário que envolve um complexo espaço-tempo com leis próprias, a partir de elementos como a narrativa e os personagens. Em *Branco sai, preto fica*, essas leis são caras ao gênero de ficção científica, ou seja, são fundamentadas na fantasia com as possibilidades da técnica. Segundo André Gaudreault e François Jost (2009), com base em Souriau (que trouxe o termo diegese para as discussões da filmologia), o documentário apresenta seres que de fato existem na realidade afílmica, enquanto a ficção cria mundos que têm suas próprias leis e são em parte mentais. No entanto, *Branco sai, preto fica* traz personagens que existem na realidade

afílmica, mas que pertencem a um universo cujas leis são próprias ao gênero da ficção científica, constituindo-se assim como documentário de ficção científica (definido assim também pelo próprio diretor do filme). O que vemos em *Branco sai, preto fica* é a ficção fraturada pelo documentário. A diegese com fissuras traçadas pelo real. O documentário emaranhado na trama da ficção científica.

Segundo Darko Suvin (1978), um filme de ficção científica não se define apenas pela presença de alguns elementos caros ao gênero, a exemplo da imaginação do futuro, das visões de outros mundos, e da presença de tecnologia avançada. Para o autor, o que determina que um filme seja de ficção científica é a presença de um *novum*, uma novidade tecnológica que não existe no universo do autor, e que é central para a construção da lógica narrativa. Na esteira do autor, Cláudia Mesquita (2015) afirma que a máquina do tempo é o elemento organizador da narrativa do filme. Em *Branco sai, preto fica* há dois exemplos de *novum*: a máquina do tempo e a arma de destruição em massa feita com altas frequências sonoras. Entretanto, as duas engenhocas parecem ter funções contrárias na narrativa: enquanto a máquina do tempo funciona como elemento anacrônico que busca recuperar a memória, a arma de destruição em massa atua para destruir a história, como se a memória dos vencidos entre as ruínas e a história dos vencedores projetada para o futuro fossem irreconciliáveis.

Além de Dimas, outro narrador seria Sartana, pois foi ele quem inventou o personagem que viaja pelo tempo, o que cria múltiplas camadas dentro da diegese e também elabora uma metalinguagem. Numa cena, Sartana aparece desenhando Dimas e a máquina do tempo, e em outra ele coloca o desenho de Dimas para ser projetado na parede. Sartana desenha um homem sozinho num terreno cercado de muros, e, no plano seguinte, Dimas aparece numa paisagem muito semelhante à do desenho: como se Sartana elaborasse uma decupagem do filme.

O estatuto dos personagens Marquim e Sartana é bastante ambíguo, tendo em vista que eles narram experiências relacionadas a um evento real, mas mesmo as cenas de testemunho podem mentir: é sabido por informações extra-filme que Sartana estava presente no baile, mas não perdeu a perna após ser pisoteado por cavalos da

polícia, mas sim devido a um procedimento cirúrgico mal realizado. No entanto, a construção fílmica lhes dedica um lugar diferente daqueles desempenhados por Dimas e a agente de Estado, posto que continuamente acolhe a narração do trauma e reconstitui o evento catastrófico através da palavra deles.

A MÁQUINA DO TEMPO

Não por acaso a máquina do tempo em que viaja Dimas é um container de obras localizado num terreno na Ceilândia, onde estão sendo construídos alguns edifícios. A expansão imobiliária de Brasília e a separação entre periferia e Plano Piloto são questões recorrentes no cinema de Adirley Queirós desde *A cidade é uma só?*, filme que coloca em xeque as falsas promessas da utopia modernista a partir do desvio de arquivos de cinejornais como *As primeiras imagens de Brasília* (1957) e *O bandeirante* (1957), ambos de Jean Manzon, e *Brasília, ano 20* (1980) (autoria desconhecida), e *Novacap ano 25* (1981), de Sálvio Silva, todos produzidos pela Companhia Urbanizadora da Capital (Novacap), responsável pela construção e controle da cidade.

Objeto cênico anacrônico por excelência, a máquina do tempo, um container de obras, é um aparato do futuro, mas trata-se de uma alegoria do passado da construção de Brasília e do presente do crescimento da capital. A exaltação das máquinas envolvidas na construção era uma constante nos cinejornais da Novacap, entusiastas da técnica e do desenvolvimento. Exemplo disso, em *As primeiras imagens de Brasília* há imagens feitas a partir da janela de um avião que apresentam caminhões de terra e tratores na construção de uma estrada, enquanto o narrador em voz *over* brada: “pelos capitães da pacífica, mas dura batalha brasileira, os pesados engenhos dessa guerra redentora abrem, conquistam, subjagam o espaço. A cidade nova estende os seus braços às irmãs velhas. Máquinas gigantescas para um gigantesco movimento de terra”.

Assim, a utilização do container como máquina do tempo é uma alegoria da “cidade canteiro de obras”, um anacronismo que conecta diversas temporalidades num único dispositivo. As máquinas que “subjugavam o espaço” em direção ao futuro na época da construção eram máquinas do tempo. Segundo Jameson (2005), as fabula-

ções utópicas produzem alegorias que articulam o corpo, o tempo e a coletividade, e o corpo pode alcançar largas extensões temporais, tendo como consequência a intersecção entre tempo existencial e tempo histórico, e até mesmo a coincidência entre fim da narrativa e fim da história. Em *Branco sai, preto fica*, o personagem Dimas Cravalanças e sua máquina do tempo criam a alegoria que opõe a catástrofe do presente e do passado ao futurismo do progresso.

OS CIBORGUES

A articulação entre corpo, tempo e coletividade também está presente nos corpos alegóricos dos ciborgues Marquim e Sartana. Nos cinejornais encomendados pela Novacap, é difícil saber onde terminam as máquinas e começam os candangos, que aparecem com corpos superpotentes trabalhando junto às máquinas sem cessar. *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1958), de Romeu Paschoaline, traz planos fragmentários, acompanhados por uma música em ritmo intenso, que mostram trabalhadores e máquinas empenhados nas obras da Praça dos Três Poderes, e a voz *over* afirma: “este trabalho está sendo executado com grande rapidez graças ao aparelhamento moderno e à capacidade de operários brasileiros plenamente habilitados para a importante tarefa”.

Em *Branco sai, preto fica*, Sartana caminha com dificuldade com a ajuda de uma prótese por entre latarias velhas, e mexe em amontoados de próteses que poderiam ser uma alegoria dos corpos dos candangos que morreram trabalhando na construção dos monumentos de Brasília. Marquim anda na sua cadeira de rodas sempre com o auxílio de ruidosas máquinas, e os movimentos do seu corpo permanecem entre o orgânico e o maquínico.

Segundo Kunzru (2009), o ciborgue é uma criatura da imaginação científica que prefigura corpos superpotentes que aperfeiçoam o humano ao tornarem-se máquinas. Em vez da imagem dos “homens do futuro”, os ciborgues Marquim e Sartana mais parecem ciborgues do passado, como se carregassem nos seus corpos mutilados o peso da história de exploração e exclusão dos corpos dos candangos.

Segundo Donna Haraway, “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e uma criatura de ficção” (2009, p.36). Para a autora, o

ciborgue é a imagem condensada da ficção de um ser em comum e das múltiplas experiências vividas, um amálgama da possibilidade de transformação histórica. Em *Branco sai, preto fica*, após os desenhos e os ruídos que criam a explosão da bomba em Brasília, o letreiro escrito à mão informa: “da nossa memória fabulamos nós mesmos”. Assim, os ciborgues Marquim e Sartana transgridem os limites entre máquina e corpo, entre memória e história.

O PANÓPTICO

Numa cena de *Branco sai, preto fica*, Marquim dirige o carro numa estrada de Brasília, enquanto uma voz feminina em off afirma:

Se você está ouvindo essa faixa é porque está na área de controle da cidade de Brasília. Por gentileza, tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da Polícia do Bem Estar Social irá aborda-lo no próximo guichê. Caso não possua o passaporte, evite constrangimentos e retorne ao seu núcleo habitacional.

1. As ficções distópicas comumente imaginam sociedades extremamente burocratizadas e autoritárias, a exemplo dos livros *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de Georg Orwell, e do filme *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard.

2. Segundo Marilena Chauí (2008), algumas características da utopia são: a busca pela cidade mais justa e feliz; a estabilidade institucional; o consenso perfeito entre povo e Estado; a vigilância permanente e a forma insular da cidade. Todos esses aspectos estão presentes na Brasília distópica de *Branco sai, preto fica*, bem como eram pilares da utopia modernista que concebeu a cidade. Assim, a distopia não é o reverso da utopia, mas a radicalização dos seus pressupostos, colocando em evidência as consequências autoritárias da utopia.

A voz em questão seria como uma “voz do panóptico”, uma voz descorporalizada que pertence ao universo da diegese e que atua como uma vigilância onipresente, onividente e invisível. Segundo Foucault, o panóptico “deve ser como um olhar sem rosto que transforme todo o corpo social em um campo de percepção (...)” (1987, p.176). O panóptico é uma figura arquitetural imaginada por Jeremy Bentham e descrita por Foucault em *Vigiar e punir*, que seria uma construção em anel com várias unidades espaciais, e teria como centro uma torre com largas janelas. Essa figura arquitetural seria o modelo da sociedade disciplinar, que criaria uma sujeição real baseada numa relação fictícia, pois “o panóptico é uma máquina de dissociar o par ver/ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 1987 p.167). O panóptico se encarrega de uma organização hierárquica dos indivíduos e da distribuição dos corpos no espaço, e é o fundamento dos diversos dispositivos das sociedades disciplinares baseadas na vigilância.

A voz do panóptico molda no documentário a ficção de uma sociedade distópica¹ em Brasília², isolada e permanentemente vigiada. Após a cena em que Marquim atravessa a estrada de Brasília e é impedido de passar ao som da voz do panóptico, ele conta que caiu

e sentiu a dormência nas pernas, e chegou a achar que iria morrer. Ele narra o instante da catástrofe num quadro em que as grades de uma varanda se assemelham às grades de uma prisão: o seu corpo permanece encarcerado no espaço, seja sob a ameaça da voz do panóptico, seja detrás das grades do enquadramento, e Brasília parece uma prisão a céu aberto.

Noutra cena, Marquim está mexendo no misterioso cilindro de alumínio que verte luz (a bomba), então olha para uma televisão que transmite imagens de câmeras de segurança, enquanto a voz do panóptico, dessa vez masculina, profere: “cidadãos, a Polícia do Bem Estar Social está no Centro para ronda noturna, por isso solicitamos a todos que retirem as crianças das ruas e retornem aos seus lares. Tenham em mãos os seus documentos. São 103 dias sem registros de atentados em nossa cidade”. As imagens mostram crianças abandonadas em parques, ruas vazias, e consta que são do ano de 2012. Assim, a voz cria na diegese uma sociedade panóptica em que a ameaça do mal é a justificativa para uma vigilância contínua e um controle absoluto sobre os corpos dos personagens.

A ARMA DE DESTRUIÇÃO EM MASSA

Numa cena, Marquim pergunta a um amigo se ele gostaria de obter um passaporte para Brasília (ele protesta e pede dois), então mostra a bomba e afirma: “aquilo é o que vai jogar a frequência cabulosa lá pra cima que vai derrubar até helicóptero”. Em seguida, Marquim comenta que ele teria que ajuda-lo a gravar as músicas. Noutra cena, Sartana explica para Marquim, a partir de um mapa da estação de metrô, que eles iriam conseguir a energia necessária para atingir as altas frequências durante os 12 minutos em que a energia da estação de metrô seria desligada para manutenção.

Toda a última sequência do filme é estruturada a partir do lançamento da arma de destruição em massa sobre Brasília (mas contém também cenas documentais banais como aquela em que Marquim comenta com Sartana sobre as dores na perna e a fisioterapia). A bomba feita com frequências sonoras explosivas, que antes havia aparecido como objeto misterioso e que promove um suspense a respeito de sua finalidade, é elemento essencial para o

objetivo dos personagens. Entre a narração do trauma e a invenção ficcional catártica, a bomba é o elemento do filme que estabelece o clímax e a conclusão da narrativa.

3. Segundo Andrew Feenberg (1995), as distopias foram as formas narrativas que colocaram em questão o projeto modernista, pois muitos temas distópicos entraram em voga durante as décadas de 50 e 60, impulsionados pelas guerras mundiais e pela Guerra Fria. As distopias do iluminismo totalitário revelam o fracasso da modernidade, em que o desenvolvimento técnico que supostamente levaria a humanidade a dias melhores passou a significar a ameaça de sua extinção.

A arma de destruição em massa e a máquina do tempo se encontram intrinsecamente vinculadas na narrativa, tendo em vista que Dimas aparece constantemente no metrô, além disso, o túnel do tempo é o túnel do metrô, e a energia da arma de destruição em massa advém da estação. Afinal, a bomba é em si mesma uma máquina do tempo: para Andrew Feenberg, “nada acelerou tanto o tempo quanto a bomba atômica” (1995, p.50), pois estimulou os autores de ficção científica a especularem sobre o destino da humanidade, que parecia próximo do fim. Em *Branco sai, preto fica*, se a máquina do tempo é o elemento anacrônico por excelência que promove as múltiplas tramas entre diversas temporalidades, a arma de destruição em massa é o elemento que implode o próprio tempo histórico e que cristaliza o progresso como catástrofe.

Dimas é avisado pela agente de Estado que as provas já eram suficientes e as famílias seriam devidamente indenizadas, mas um evento eletromagnético do passado ameaçava o futuro do planeta e ele deveria impedi-lo. Num cenário de sucatas, Dimas esbraveja frases como “trá, trá, toma aí, progresso”, e aponta uma arma invisível na direção da câmera. A explosão da bomba é encenada a partir de desenhos feitos à mão de monumentos sendo destruídos ao som de gritos, explosões e do rap *Bomba explode na cabeça*, de MC Dodô. Em seguida, Dimas aparece numa paisagem pós-apocalíptica de Brasília em ruínas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na distopia de Adirley Queirós, o que vemos é um elogio da destruição e um cinema terrorista que almeja explodir as projeções de futuro da história elaboradas pelos vencedores. Nem conciliação através de indenização, nem passaporte para Brasília, mas a detonação do Plano Piloto e da história. O inimigo dos ciborgues Marquim e Sartana é o próprio tempo do progresso, por isso é necessário implodir o futuro para elaborar a cura das cicatrizes do passado, num entrelaçamento entre tempo histórico e tempo narrativo.

O dispositivo é a essência da narrativa de ficção científica, pois fabrica as relações entre máquina e espaço-tempo, entre corpo e máquina, entre técnica e o destino da humanidade. A máquina do tempo coloca em evidência o tempo como eternidade, como puro presente. “O tempo é a imagem móvel da eternidade”, dizia Platão no *Timeu* segundo Ranciére (2011). Para Ranciére, resgatar o tempo não é coloca-lo sob a ordem da sucessão, mas estabelecer as conexões entre os tempos num só tempo.

O ciborgue encarna o fato de que somos sujeitos feitos de dispositivos, que somos produto dos dispositivos. Se Brasília é uma ficção científica de um projeto que imaginava o futuro, os ciborgues-candagos são os personagens de um documentário em que o processo de diegetizar, de construir um mundo, tem em vista negar a fábula da utopia modernista e alegorizar a distopia de Brasília. 29 quadros por segundo versus 50 anos em 5, o cinema como outro tempo e outra arquitetura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasília, contradições de uma cidade nova. Captado em http://www.filmesdaoserro.com.br/mat_br_01.asp. Acesso em: 10 de abril de 2016.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. In: *Ciência e cultura*, v.60, n.sp, p.7-12, 2008.

FEENBERG, Andrew. *Alternative modernity: the technical turn in Philosophy and Social Theory*. Los Angeles/ Berkley: University of California Press, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAUDREAU, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília; Ed. Universidade de Brasília, 2009.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue – ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In : HARAWAY, Donna ; KUNZRU, Hari ; TADEU, Tomaz (org.). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

HOLSTON, James. A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo – Companhia das Letras, 1993.

JAMESON, Fredric. Archeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions. Nova Iorque: Verso, 2005.

KUNZRU, Hari. Genealogia do ciborgue. In : HARAWAY, Donna ; KUNZRU, Hari ; TADEU, Tomaz (org.). Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

MESQUITA, Cláudia. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica. Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS): Brasília, 2015.

ODIN, Roger. De la fiction. Éditions De Boeck Université. 1° ed. Coleção Arts et Cinéma. Bruxelas, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SOLOMON, Marlon (org.). História, verdade e tempo. Chapecó, SC: Argos, 2011.

RENOV, Michael. Theorizing documentary. Ed. Routledge; Nova Iorque, 1993.

SUPPIA, Alfredo. Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood (Tese). Unicamp, Programa de PósGraduação em Multimeios, 2007.

SUVIN, Darko. On what is and what is not SF narration: with a list of 101 Victorian books that should be excluded from SF bibliographies. In: Science fiction studies. V. 5, p.1, março de 1978.

... por causa de feruras, ma...
... superior. "Que tragédia se... essa", pensava eu. Apertando-o com
... guntas, soube da coisa: tra... era ée comb... o lacaio
... falecido... senhor (quando... ainda viv... w; este
... sinou-lhe... "ira estú... da, isto é, cru... e co... r miolo
... pão, ... lfinês e atin... lo a un... dêsse
... ies esfo... lem um traço, denoi... qu
... saltar... n, pois, uma boli... a ess
... esouro... os co... os de que se trata... ao que nir
... têm alimentava e q... adrava ao ver... (Gosto d
... (o marido, Karat) zov? Eu não posso suportá-lo.) O animal ati-
... -se à bolinha, engoliu-a, remeu, depois pôs-se a girar e a correr
... do, agarrando-me, sacudido pelos soluços: "O cão corria e gemia",
... a só o que re... Aquela c... na hav... o ab... Tinha remorsos.
... vevi a... Queria s... bretudo... ensiná...
... um so... r, de modo qu... me ut...
... "ome... l", disse-lhe, "és... um r... sentia... autamente.
... coisa, ... ao, mas no moment... rom... vulgarei... ções con
... co. Vou retirar e farte-ei sab... por S... úrov (ac... panhou-me hoje
... (secretado) minha decisão definitiva... consternado. Sem
... se havia ido um pouco longe, mas qu... zer? Era minha idéia então
... quante mandei... r po...
... ais, é a expressão em uso, quando do... cmaradas rompem as rel
... les. Minho... secreta era... tratá-lo... com rigor... dias, depoi
... vido... "depois... e a mão... firmemen
... us oll... ar... "Diz... a... par
... e agora... os cacho... o... es,
... los, a toda... sei, ele está... e preci
... "rigi-lo", e me... testem... ar po...
... ar-me... sorrir ironicamente a cada encontro. E eis que sobrevi
... quê incidente com o pai d'ele, o senhor se lembra? o "esfregão d
... da... sim estava... pronto...
... ndo que eu o abandonava, os... eninos... puseram-se... com
... da... mais... de... esfregão de tili... tão q
... m... entre... he... que eu... amento... por
... o q... mente... rrado... eu... e stírar
... ntra os... at... mantin... me... os e obs
... va-o. Não... de... ido en...;... cauzava-
... grande... e estava... a pont... de... ça... seu socor
... u... e com meu olhar, j... o o qu... imaginou... agarrou
... ... ou-se sobre mim e fincou-me na coxa direita. Não fi
... n movimento, sou corajoso quando preciso, Karamázov, limitei-m
... ... desprezo, como... para dizer-lhe... que
... o lembrança de nossa amizade? Estou à tua disposição". Mas n
... golpeou de... não pôde f... -lo, ... cou com... tirou fora
... ete, fugi... rra... lo. Lem... atendi... o, não... order
... os que... te... que a... oisa n... ouvid
... pro... ... mão... depoi... a... atrizo
... sim... ... abe... dep... s qu... n... a-se
... drad... tra o dedo do... enhos... ... do
... ntrava... Quando... ca... te, ... a falta de não if
... ... não é, de me reconciliar com... ... ameno-o agora. Mas

IMOBILIDADES MÓVEIS E NOMADISMOS FIXOS EM QUE HORAS ELA VOLTA? (ANNA MUYLEAERT, 2015)

MOBILE IMMOBILITIES AND FIXED NOMADISMS IN THE 'SECOND MOTHER' (QUE HORAS ELA VOLTA?, ANNA MUYLEAERT, 2015)

Rafael Tassi Teixeira

81

RESUMO O artigo problematiza as releituras da construção do pertencimento em novas (velhas) dialéticas das impossibilidades na construção social do habitar na realidade cotidiana brasileira, vista nas relações entre afetos potentes e desafetos invariáveis em *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015). Um filme sobre o desencontro, potencializado na fisionomia do abandono e no seletivismo dos laços, desde a clandestinidade dos apegos aos descompassos entre a admissão da alteridade pela via do 'pessimismo sentimental' e a clausura dramática dos novos paradigmas sobre as sentidas (i)mobilidades clássicas da ciclotimia nas relações patrões-empregados no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE Cinema Brasileiro Contemporâneo; Cinema e Identidades; Anna Muylaert.

ABSTRACT *The article discusses the reinterpretations of the construction of belonging in new (old) dialectics of impossibilities in the social construction of dwelling in Brazilian everyday reality, seen in the relations between powerful affections and invariants disaffections in 'The Second Mother' (Que Horas Ela Volta?, Anna Muylaert, 2015). A film about the mismatch, potentiated in the abandonment physiognomy and selectivity of ties, from the underground of attachments to mismatches between the acceptance of otherness via the 'sentimental pessimism' and the dramatic closure of the new paradigms on the classic (im)mobilities of the cyclothymia in employers-employees relations in Brazil*

KEYWORDS *Contemporary Brazilian Cinema; Cinema and Identities; Anna Muylaert.*

DA INTOLERÂNCIA COMO PARTIDA À INCOMUNICABILIDADE COMO RECEPÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Concebidas como pequenos estranhamentos estabelecidos pela possibilidade que não admite reproduzir-se em outras esferas, o sentido da *performance* no teatro da vida cotidiana brasileira (DAWSEY, 2005) enfatiza a encenação não-antagônica, desfeita pela afetividade, imbricada na ordem do cruzamento da carnalidade e da tendência em manter características que reproduzem e continuam a sociedade.

Uma relação de poder subsidiada por uma condição de afeto marca a noção da ética e dos imaginários das relações (frequência de corpos, latência de discursividades) bastante bem exposta no cinema brasileiro contemporâneo. Se há, conforme expõe Xavier, ‘estratégias de acumulação’ (XAVIER, 2001) do que seriam imagens-pulsão ou distopias das relações em produções da ‘iniquidade propagada na amplidão dos espaços’, o habitar situacional da cena cotidiana brasileira, entre o teatro das relações patrões-empregados, revelam o que poderíamos chamar de um ‘acúmulo de sinergia da diferenciação’, entendida, nesse caso, como uma indisposição para as mudanças e os intercâmbios que promovam uma ação ritual definitiva ou que não dissolvam as consequências das performatividades em certo “imobilismo móvel” (NOBRE, 2013)².

O efeito mais paradigmático dessa interpretação é que a frequência (excessiva) dos corpos parece vir desacompanhada da conexão aos seus silêncios (suas formas de interpretação, suas antinomias relacionais). As relações de poder, a saber, entre os corpos comuns e os corpos carregados de locução no cinema brasileiro contemporâneo, portanto, passam pela disseminação de figurações da impotência, subsidiadas pela exposição da dificuldade tradicional em desenvolver um rompimento com os determinismos nodológicos³.

Nesse sentido, múltiplas leituras cinematográficas brasileiras contemporâneas parecem apontar para um cinema vindo de uma utopia contrafeita: a intimidade relacional centrada em personagens determinados a questionar os cânones sociais, imbricados em pontos de relação que exigem exhibir as variadas tensões entre as subjetividades, os lugares sociais não preenchidos, as ritualizações circunscritas. Conjuntos de filmes, sobretudo, que revelam como

1. No caso brasileiro, o risco de negar as diferenças por uma origem particular, mas comum no esforço do imaginário e da discursividade da ordem da semelhança, sacralizada pela importância da ritualização e do rotineiro da cultura como ‘mapa de significados’ (GEERTZ, 1989) que primam pela tradição e não pela descontinuidade.

2. Que acaba configurando uma imagem de força hegemônica baseada na castrição da durabilidade das mudanças, entendidas como performatividade apenas na arena do sensível sem expressão política; dito de outra forma, o ‘pessimismo sentimental’ (Sahlins, 1997) que reina em qualquer vontade transformática acessível a partir da prática da ‘percepção’ da diferenciação na cena brasileira. Filmes como *Crime Delicado* (Beto Brant, 2005), *Cronicamente Inviável* (Sergio Bianchi, 2000), *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2003), *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *O Céu de Suely* (Karin Aïnouz, 2006), *Estômago* (Marcos Jorge, 2010), *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e um vasto etcetera são exemplos dessas figurações.

3. O caso do cinema brasileiro contemporâneo, lido especialmente a partir dos 2000 (LOPES, 2007) responde a disseminação dos paradigmas clássicos revisitados pela densidade dos efeitos das des-

naturalizações das metáforas tradicionais da sociedade brasileira entre uma vontade de descarnalização de suas alegorias típicas no teatro comum do cotidiano social, que sempre é parcial ou incompleta, e a autonomia relativa da expressão de força da negatividade dos mitos que revelam o que Ismail Xavier chama de “ressentimento” (XAVIER, 2001) sobre um cotidiano de sutilizações oprimidas e um universo relacional carregado de repetição e destruição. Esse cinema com poder de alcance além do meramente enunciativo também foi descrito como “má-consciência” (FELDMAN, 2010), “figurações da carnalidade” (NAGIB, 2001) e “corpos divergentes” (CAMARGO, 2013).

4. Safatle (2015) faz referência a força do desamparo para promover a ‘errância dos corpos’, destituindo o circuito biopolítico da sujeição afetiva pela ordem da inscrição em sistemas correlatos.

as identidades seguem sendo segmentadas e revelando-se ao nutrir de novas dissecações da visualidade: a imagem que absorve a possibilidade de ter o compromisso de um *equivoco* ou de um *intervalo* (VIVEIROS DE CASTRO, 2005) duradouro da percepção, sob a violência pulsional que há no regime de observar o outro apenas como um amparo para o próprio⁴.

Nas leituras do cotidiano como uma possibilidade de desenvolver vetores de enunciação que passam pelo equilíbrio entre a dramaticidade e o poder visual das metáforas da paisagem e do humano, as cinematografias brasileiras são tão físicas como reais, estabelecidas em uma dualidade que vence – sempre parcialmente, sempre incompletamente – o sentido costumbrista e a lógica dos renunciadores: nesse campo de práticas onde o que chamamos de imagens-clausura e que tem a ver com a inseminação de carnalidades e reivindicações de historicidades percebidas como vantagens sobre uma mesma dissecação humana (tensões entre subjetividade e seus universos circunscritos).

Nesse aspecto, as características comuns (STAM, 2007) de uma cinematografia que luta contra a força simbólico-negativa dos enraizamentos e da necessidade de estar sempre se impondo com hegemonias a serem afirmadas, revelam uma metáfora que vai além da própria pretensão que a reveste: a dinâmica da alteridade fora do paradigma territorial ‘expulsa’ a dramática para condição do fluxo, aumentando um sentimento de perda de si mesmo porque as identidades, sentidas como periféricas, parecem ser conduzidas pela perene sensação de que não há qualquer estabilidade duradoura. Por isso, há certa épica nesse cinema de urgências fora das interpretações de suas sobrevivências. Metáforas do interstício, da inadaptabilidade, do desencontro e da sensação incomensurável de uma extraterritorialidade que chega com conhecimento de causa. Pelo menos desde *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1995), percebe-se que a ‘estrangeiridade’ é a porta de entrada da casa que se descobre como o primeiro enclausuramento. A morte da imagem da criação destes afetos, das linhas de enraizamento sentidas como espelho do abandono que ecoa, para aumentar o desastre, para compreender que o desencontro é perpétuo, em todas as partes de um planeta comum pela horizontalidade das produções das perdas. O desamparo, em um estado de mobilidade que

costuma ser a evocação da bárbarie em todas as esperas sobre um mesmo lapso. Desde o paradigma comum do novo milênio (perda de poder de interpretação do lugar de origem abraçado como identidade), à evocação desse imaginário que não pode ser conduzido sem a dúvida que o naufraga entre memórias sutis (há, ainda, afetividade no laço, úmido, da terra que se deixa) e memórias embrutecidas (há, também, longevidade do paradigma de que todas as distâncias são incomensuráveis).

Desde outra série de convenções e metamorfoses, este cinema de intimidades e equivocações parece produzir desmembramentos ainda maiores: os grupos sociais seguem impedindo a determinação de equilíbrio entre as paisagens que recebem e os corpos que não entram. Mas, pior ainda, o cotidiano e a sutileza são desequilibrados pelas metáforas entre a paisagem e o humano. O resíduo da identidade, os últimos olhos dos viajantes que partem das periferias das imagens, mantendo a dúvida (da distenção do mundo e das dissecações de suas hierarquias de abandono), agregado, agora, à dúvida sobre si mesmo: já não há qualquer certeza nessa identidade que se profana antes de se chegar a conhecer, completamente. Já não há linhas de fuga, derivas concebidas como predicados de distanciamento, porque a solidão e a incomunicabilidade parecem ser os prolegômenos de um espírito que se mantém à custa de um esquecimento maior: a dramaticidade e o poder visual de um cinema que escolhe ser uma espécie de perímetro claustrofóbico de si mesmo. Há por aqui, na forma, negatividade e pulsão de afetos, partidos sempre em duas partes, como desencontros que se perpetuam em todas as fugas e em todas as errâncias, nesse sentido, inúteis.

Se, como pontuava Feldman (2012) a “má-consciência” era, de certo modo, um exercício sobre o registro da negatividade e a acidez na capacidade de olhar sem reabilitação o desenraizamento – dentro e fora do mundo da imaginação dos laços – a destruição recrudesse esse efeito ao subsidiá-lo numa verticalidade transterritorial. Ou seja, os novos universais vicinais (tão perto como tão seguidamente inacessíveis) são instruídos como figuras da impotência, em constante renovação, em proporcionalidade enunciativa. Ao funcionar como uma sensação de crise disseminada em todos os cantos do planeta, a presença dos corpos, náufragos deles mesmos, já não servem para desestabilizar as visualidades de

abandono. Nesse sentido, as imagens-pulsão (DELEUZE, 1985) são, também, imagens-clausura, porque perpetuam, em dialéticas das impossibilidades, o que não é mais razoável de ser escoltado para fora de si mesmo: não é possível, ainda, deixar os corpos, antes colonizados, agora retidos em grafias da insuficiência. Corpos, de todo jeito, descobertos pelos mesmos renunciadores de sempre, no limite dessa linha frágil que os mantém presos ao lugar que nunca deixam (e que nunca se sentem cómodos).

Desta ilusão contrafeita, e perpendicularmente renovada, portanto, a cinematografia brasileira da transnacionalidade emergente quer figurar como a possibilidade de ir além do duplo paradigma do pertencimento e da imbricação com um lugar, ascendente, utópico (NAGIB, 2007) que poderia destruir a durabilidade dos espaços. Mas, tão trágico como repetidamente exposto, a evocação da ideia do distanciamento, desde *Terra Estrageira*, parece criar, apenas, um ciclo de propagação das mesmas hierarquias subterrâneas que parecem acompanhar o peso dos corpos. Corpos, couraças, que são retirados de seus lugares de *desorigem*, e que transitam, sempre à deriva, repetindo o ‘imobilismo móvel’ (NOBRE, 2013).

Fora de um mundo, seja dito, em que a acessibilidade trans-territorial não conduz à salvação, todo o contrário demonstra que a impotência (de corpos, materialidades, sentidos e distanciamentos) segue, centripetamente, devolvendo as personagens à situação originária. Por isso, a impotência parece ser a instrução de uma força, pessimista, paradigmática, que reincide sobre uma imagem de sufocamento, em um cinema de ‘ambiências’ produzidas pela rarefação entre personagens que ‘fixam na tela’ da mesma forma que erram no espaço. As relações de dominação pelo poder e pelos afetos são, desde um mesmo universo, duas formas rotineiras de transpor o humanismo da busca: a força das repetições (DELEUZE, 1985) desenvolve uma ciclotimia histórica que acaba se tornando a nova dimensão do individual, pois a nova paisagem é tão claustrofóbica como o território interior que se disseca. Nada parece habitar o centro poético, portanto, dessa desconexão consigo mesmo: o caminhar errante, para longe, é proporcionalmente tão dramático como a descoberta de que os interiores psicológicos são cheios de associações com a incapacidade de vencer uma espera (se, ao menos, alguém soubesse como ela é entendida).

Se o estranhamento constante marca o tom de condições e personagens, a polifonia de vozes e universos a partir todas as partidas não serve para a desapropriação de um lugar de escolhas. A alteridade segue sendo negativa porque as subjetividades continuam distantes dos regimes de admissão e legitimidade das esperas (não há, de fato, uma temporalidade cedida ao que vem das margens). A nova paisagem, utopia gráfica apenas na condição visual (midiática, publicitária), renova a peregrinação longe do umbigo das fronteiras, já marginais, atravessadas pela inquietude da reiteração da sobrevivência. O nomadismo é potencializado como uma força aparentemente banal, que parece comum ao erradicar sentidos de urgências e desesperos de inadaptação, mas, especificamente, porque o trânsito é um mérito da instabilidade, apenas.

Esse efeito está relacionado à condição de ser também um pária na própria paisagem de registro e de acesso, impedida quando descoberta em seus contextos de saída. A ordem comunicacional, no fundo, de uma instabilidade que parece vir de dentro, que revela, mais do que uma falta de memória histórica, sobre o que sobrevive de uma desidentificação com o mundo. Todos os corpos, todos os personagens, nesse sentido, que, a partir de então, parecem ser carregados para longe da geografia umbilical, e, ao mesmo tempo, aprendem que, mais do que estar constantemente à deriva, o umbigo significava, provavelmente, um estranhamento ainda maior⁵. Dessa força da incomunicabilidade no âmbito planetário, se revelam os problemas de uma cinematografia cujo efeito alegorizador, como já falava há tempos Bernardet (1985), desaparece ainda mais: justamente quando tenta explorar uma retórica da autenticidade, nos processos contemporâneos, parece ter mais a ver com vulnerabilidades maiores observadas quando a partida é inevitável. Mas, da mesma forma, as inconstâncias dessa alteridade que dilacera na carne (da imagem, do corpo, do deslocamento) porque a ‘carne’ parece ser o resíduo que sobrevive a qualquer transpiração paisagística. As subjetividades discursivas, cada vez mais intersticiais, expõem um mundo de périplos e anti-périplos, de peregrinação em centros que se ubicam cada vez mais longe, definitivos em sua repetição negada. Não há, por exemplo, com os deslocamentos cada vez maiores, com o arco geográfico cada vez mais longe, uma via fácil para a transição, para o regresso conciliatório, para um fomento do

5. As características cruas de um universo de inacessibilidades diferenciadas tanto desde um lugar de ‘pouso prisioneiro’ – nunca há um local fixo de origem – não significa que, no cinema brasileiro dos últimos anos, as dramaturgias negadas aconteçam em estados de retenção politizando personas e imagens da mesma forma que desfazem representações sociais. Filmes, por exemplo, como *Estamira* (Marcos Prado), *A Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007), *A Falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) são potentes em estabelecer as relações entre o cotidiano e as peculiaridades do domínio dos sujeitos imbricados com seus lugares de ‘encilhamento’, porque a experiência da distância é tão amarga como a de um ‘lar’ que não se encontra.

otimismo da hospedagem. Ao contrário, a destituição de tipologias comuns segue sendo difícil porque a experiência de ‘estar no mundo’ tem a ver, agora, com a repaginação dos preconceitos em personagens que são culpados, sozinhos, pela impossibilidade de marcar suas dinâmicas em estranhamentos reiterativos, impondo-os uma lógica da inadmissão, uma culpa da flutuação fronteiriça.

São personagens, como revelam Caetano e Fischer (2015), que deambulam no estranhamento do espaço ao redor, aparentemente menos submissos à defenestração da voragem dos sistemas representacionais, mas, completamente absorvidos em regimes de perplexidades que se renovam com o exercício de uma alteridade sempre inquieta, determinada sempre pela possibilidade, pela expectativa, pela demanda de uma espera de que ‘as coisas irão mudar’. Revelada pelo gesto de abstração do imaginário, a alteridade que expõe um estado de forças mais violento, em uma concepção de subjetividade pretensamente mais independente, nômade, individualizada. ‘Fora do lugar’, que não é nenhuma vantagem desde o ponto de vista da dinâmica da autonomia das representações; muito ao contrário, possivelmente determina uma maior rarefação no caso da configuração dos corpos, em como eles são objetificados. As imagens cada vez mais inconstantes desses contextos de intersticialidade que atiram os personagens, expulsos de uma casa que nunca conheceram, para o âmbito da fronteira impalpável, mas tão dura, tão organizada pelo impedimento, pela recepção judiciosa. Nesse sentido, o cinema brasileiro também chega, parcialmente, a exibir personagens lastrados por uma incomunicabilidade ainda maior, imediatamente expulsos daquilo que nem se sabem como pertencentes, talvez renunciadores se a filosofia social da alteridade permitisse uma consciência de que, seja na fronteira seja no território, as ‘zonas de contato’ (CLIFFORD, 1999) praticamente tornam ainda mais vulneráveis seus deslocamentos, suas ‘errâncias mudas’, envolvidas pela individualidade negada, mas, também, reconstruídos pela espécie de peregrinação a centros que não se sabem (e aos quais não se chega nunca).

A força do estereótipo da instabilidade, nesse sentido, não tem nada a ver com a indefinição da imagem. Nem a identidade é permanentemente um problema de origem nem os deslocamentos são lidos apenas como catársis das experiências do abandono. Nesse

sentido, as múltiplas ‘crises’ definitórias da história política da realidade nacional definida pela retireração de uma injustiça social que atravessa toda sua estrutura (SCHWARCZ e STARLING, 2015), são crises mais de durabilidade de insuficiências que mudanças sensivelmente reais pela geografia do poder: corpos negados, corpos invisíveis, corpos consumidos. Se, como escreve Xavier (2002), as características maiores parecem ser “viver o impasse” como uma conjuntura eternamente revigorada – dentro de uma espetacularidade que atravessa todas as fronteiras –, o caminho da imagem, potencialmente significa, em si mesma, um alarme de desconcertos sobrevividos pela capacidade com que marcam seus sujeitos náufragos. Múltiplos personagens do cinema brasileiro de ‘estrada’ recentes⁶ são carregados, portanto, de um estranhamento que é perpendicular à necessidade de encontrar alguma espécie de redenção na história da busca. Não há transcendência porque o simbolismo parece ter ido, definitivamente, embora. As duas ou três emancipações da localidade que parecem definir a história dos desacertos, da continuidade com que as novas geografias parecem ir recapitulando o paradigma da intolerância comunicacional. Violência esta, que exhibe uma ordem de mundo que se mostra, cada vez mais, reiterativa em seus espaços de impedimentos, com menos lentidão, talvez, mas com maior capacidade de ressonância na negatividade da geopolítica da recepção.

Nesse aspecto, a ressonância da paisagem estéril, dos desertos áridos, das pequenas localidades e dos grandes centros aos quais o limite associativo parece ter atingido seu alcance, revela um jogo de sinestesia indefinida. No fundo, revela a alteridade migratória, o fluxo de impermanências que predizem imersões ainda maiores na história maior do sufocamento: os personagens sentem-se constantemente ao limbo, revelados pela incapacidade de, sozinhos, instruírem-se pela segurança de ter uma imagem concebida como vetor de escape. A ‘consciência’ da ausência, da invisibilidade dentro e fora do marco estrangeiro, nesse sentido, expõe uma melancolia maior, porque eles, os personagens abruptamente lançados dentro de si mesmos, já entenderam que caracterizam, apenas, uma diferença de intensidade, e não de rupturas. No âmago dessa ordem constitutiva, a característica maior é, a saber, o humano, o rosto, o traço, a delicadeza do reconhecimento individual e cotidiano, que

6. São exemplos: *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *O Céu de Suely* (Karin Aïnouz, 2006), *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te amo* (Marcelo Gomes e Karin Aïnouz, 2009).

mostra, não obstante, que o humanismo está sempre bem distante. Toda a novidade parece ser feita, portanto, de um estado metafórico que interpela o ‘novo’, a paisagem circundante, convidativa, a ser constantemente perfurada. Paisagem feita de escombros, em uma visualidade de inaptações e estados de impedimentos – sutis, invisíveis, mútuos – que replicam, ou trazem para fora, a desordem interior. Não há, desse modo, convites comuns à parábola do distanciamento. Nem mesmo a certeza da viagem, nem a peregrinação longe do que é reconhecido como espaço de sofrimento deixa de desnudar a identidade como uma analítica inútil de um recipiente sempre maior, mais duradouro, mais permanente no sentido da espera que não termina nunca.

Por mais longa que seja a viagem, apenas a instabilidade, o desacerto e o desconforto estão garantidos.

AFETOS COMUNS E INTRANSIGENTES EM *QUE HORAS ELA VOLTA?* (ANNA MUYLAERT, 2015)

Que Horas Ela Volta? abre com a imagem de uma piscina em uma casa de classe média alta, em São Paulo, e apresenta os personagens de Val (Regina Casé, empregada doméstica da família há mais de dez anos), Bárbara (Karine Teles, patroa), José Carlos (Lourenço Mutarelli, patrão) e Fabinho (Michel Joelsas, filho do casal). O filme nucleariza a condição da dependência nos detalhes das relações entendidas em seus universos de forças dominantes comuns, estabelecidos nos lugares essencializados como ‘consciência’ das posições: Val, a pessoa que deixou a filha no interior de Pernambuco para ser empregada doméstica, recebe a notícia de que a filha que não vê há vários anos virá a São Paulo tentar o vestibular em arquitetura. Jéssica (Camila Márdila) fere a distribuição sub-reptícia dos imaginários dominados por linguagens de tolerâncias passivas (nunca há engajamento, nunca há real avanço sobre os dramas encenados, sobrevividos à força da anulação condicional) e questiona os lugares-comuns dos pertencimentos e os espaços ociosos: o quarto de convidados que não é usado e que é muito melhor que o lugar abafado que Val dorme e que irá dividir com a filha, colchão no chão, ventilador insuficiente.

Desde o conjunto de situações reescritas para pensar o plano das circulações dos corpos – a suspensão relativa dos mesmos – a máquina de indiferenças vestidas de diferenças sutis age onde tudo é revelado por sua grafia oculta, sempre ociosa, determinada pelo desequilíbrio e pela paternalização intoxicante: as relações de dominação são carregadas de pseudo-interesse, as ideias de emancipação não são descobertas das suas impossibilidades, os lugares são mantidos pela impermeabilização, o acesso restrito e a temporalidade das ocupações. O filme estabelece, crescentemente, atribuindo à personagem Jéssica uma vontade de questionamento e reformulação das geografias de poder e seus intra-muros caseiros, as assimetrias mudas, indivizíveis, que são adensadas pela formalização dos desequilíbrios, das decadências das posições e do sem sentido das hierarquias, vistas pela mediocridade imediata ao mais mínimo movimento de relativização (custodiado pela falta de força em prolongar, mesmo admitindo os privilégios, as reconstruções necessárias para solver o dilema das assimetrias, como nas trocas verbais e nas confissões sozinhas entre Cláudio, o patrão, e Jéssica).

A incapacidade em promover rupturas longas, nesse sentido, caminha para a disseminação de uma infinidade de espelhos, mantidos reversos e administrados pelo ocultamento da sensibilidade real, potências de um falso que parece sempre vencer a auto-crítica da imagem maior. Isto é, o fato do acobertamento e da impunidade dos ritmos, de seus rituais emudecidos, da servidão dos estados paralisantes serem sempre mais decompostos. Não há ação igualitária (mesmo braçal), por parte dos patrões, porque a verdadeira lei é concebida como um disfarce, uma alteridade que não existe como partilha e sim como aniquilação, desenhada na incapacidade de perceber que o que define as fronteiras não é a fala, não é o cortejamento (não é o afeto ressentido e exigente), mas a historicização (nula, anestesiada quando minimamente assistida) da auto-imagem, que é mantida sempre em segredo, em suas fissuras, em seus acordos tácitos (que vencem qualquer possibilidade de permeabilização dos preconceitos, medos íntimos e estranhamentos recíprocos)⁷.

O estranhamento, nesse sentido, não é uma variante da insuficiência do afeto (para redesenhar fronteiras). O estranhamento é uma pele que se entende mensageira de uma proteção da imagem, em todo e qualquer caso, vista como servidão posicional. A incapa-

7. Como as qualidades secretas de um patrão artista sufocado que jamais saiu ao mundo, preferindo pré-existir na mediocridade.

cidade em ler as subjetivações desde uma escuta não programada, aliada à falta de uma crítica frequente a toda a ordem pré-concebida, indisposta, dos afetos, propulsam a visão de possessão física antecedida pela possessão conceitual das distâncias desses dois mundos, domínios de artefatização sempre incompleta⁸.

8. James Clifford (1999) comenta sobre esse paradigma ao pensar as relações entre concepção e recepção artística das produções culturais, entendidas assimetricamente, sobrevividas pela via da autoria para alguns e da cultura para outros.

Ao tentar (des)glosar assimetrias, nesse âmbito, a diferença, que está na capacidade de emancipar-se, regressa à recusa dos espaços intersticiais, negados porque a visão pessimista prevalece sobre a imagem da integração (os outros não têm sonhos, os outros não têm vida antes e depois). Nesse sentido, há um convívio multiculturalista, apenas admitido a partir de indivisibilidades e sustentações caracterizadas por simbolizações diferentes. A anomia dos discursos, que sempre são de outrem, alimentam-se desse outro que não consegue sobreviver dentro de um próprio, propulsando assim os projetos de possessão ritual e a possibilidade, convencional, alegórica apenas, da tentativa, se ela existisse, de compreender esse outro.

Não há nenhuma vontade, portanto, de produzir diferenciações e estranhamentos reais, derivados de um interesse etnográfico e (des)representacional: a necessidade de assegurar as posições mantém uma mesma metáfora assistida pela gravitação ao redor de um *self* possessivo (CLIFFORD, 1999) e sem experiência estética (sem, portanto, devires ou linhas de fuga).

Mas o filme de Muylaert também preconiza essa indivisibilidade da enunciação, ao lidar com os pequenos desconfortos, impalpáveis à primeira vista, na imagem das pessoas concebidas como normalidade social: as gigantes assimetrias são espaços de tensão que revelam um mundo entre desconfortos sub-reptícios, entre lugares desenhados no plano social como naturalizações reais de um eterno adiamento (os corpos não precisam do plano dos olhos, porque são lidos como objetos). Desses sujeitos comuns, dessas significâncias da imagem, o filme desenvolve-se na imbricação dos espaços extracampo, das negativas dos registros, das perdas de autonomia que Val vai inevitavelmente evidenciando, com a chegada da filha a São Paulo. Nessa irrupção, os lugares do distanciamento podem então ser mais diretamente observados: há negação como tendência de assumir, para os dois lados; a história de vida dependente do apagamento do passado terá que ser toda revista. Val será obrigada

a enfrentar a voragem desses adiamentos, desde os recortes menores (nunca ter comprado uma casa para si) ao sentido completo da anulação individual (a experiência da auto-cárcere como proteção a um mundo exterior, o pacto de servilismo pela completude da transmissão afetiva com o filho da patroa, Fabinho).

A construção paradigmática entre mãe e filha, desse jeito, será uma busca pela perfuração da história, pela necessidade de irreprodução de seus preconceitos, pela tomada de consciência daquilo que revela mais: há muita proximidade (de corpos, de faltas, de transferências) nas relações entre Val e Fabinho, mas que é ausente entre Val e Jéssica. A diferença estará, portanto, sempre nos pequenos desconfortos, utilizados como constrangimentos que são deixados de lado, sempre menores que as outras dominações, naturalizadas: “isso aí não é para o seu bico”, criva Val, para a filha que, como um ensaio do novo, não vê as distâncias porque não as concebe como verdadeiras. Nesse sentido, o filme estabelece toda a *mise-en-scène* através da exposição – naturalizada – das falas das personagens que ditam suas sentenças como se a alteridade nunca se reproduzisse em uma condição aberta, renovada, possível de ser apreendida pela interpretação do desconforto. Por isso, a ignomínia vestida de rotinização impede que os corpos sejam vistos como condições de um processo aberto, disponível pela realização dos seus desencontros, mas, também, das suas sinergias negadas. O outro é sempre um outro que precisa vir de fora, que desfamiliariza o próprio, e que, em um estado de tensão, como na relação mãe e filha, acaba revelando o esforço em negar o trânsito, por parte de Val, e ver a insuficiência (de toda mudança) como fundamental. Cruzar a superfície dessa determinação é sempre o mais difícil na primeira descrição da intensidade com que os discursos servis são tensionados: quando Jéssica começa a questionar os lugares, seus corpos posicionais, suas inseparabilidades doentes, o que se vê é a muita proximidade sem adoção irrestrita, sem espaço para a independência dos sujeitos, sem o reconhecimento da dominação: “Tem coisas que a pessoa já nasce sabendo”, diz Val em dado momento do filme, porque todas as situações deveriam ser programadas a uma utilidade maior, que mostra a interdependência exibida através de um rigor das posições não dialetais. O confronto é, nesse aspecto, uma característica das naturalizações das posições quan-

do o sentido nunca é a reorganização dos estados individuais. No fundo, as distâncias são vestidas com empoderamentos tão estéreis que nem a novidade nem o erotismo conseguem prevalecer: quando Zé Carlos se declara a Jéssica, e depois não segue em frente, a estabilidade anterior, covarde e medíocre, parece ser sempre mais forte que a tomada de decisão sobre qualquer mudança.

O filme segue uma estrutura narrativa concebida pela continuidade temporal e pela organização dos espaços feitos a partir das falas que limitam os desejos, que irrompem, ao sempre serem de outros (que não podem, que não levam adiante). Quando as hierarquias são vestidas de circuitos de poder, as possibilidades de reversão dos mecanismos de orientação dos corpos impedem a durabilidade das inversões de papéis, assumidas como encenações perpétuas, adiamentos profundos, esquecimentos duradouros⁹.

9. Há sempre a sensação, ao longo do filme, que os deslocamentos são sufocados por esterilidades viciosas da condição recíproca da dependência: o sujeito nunca está limitado pelo terreno das ordens, mas pela resiliência com que elas reorganizam a percepção de ruptura e pelo efeito de descontinuidade que há entre as encenações comuns e os encadeamentos novos.

Nesse sentido, os personagens parecem sobreviventes de alguma coisa que não têm acesso, ou que não sabem o que fazer com seu passado. O uso incerto dessa memória de alcance ilimitado, mas de entendimento impossível, como diz Jeudy (1991), tem a ver com o sentimento dos corpos serem mudos, prisioneiros, ‘escombros de si mesmos’, vivendo vidas que não são as suas, deixando sempre a um porvir as mudanças que poderiam ser admitidas no momento. Sujeitos sempre em adiamento. Resignados a habitar lugares – incômodos, disponíveis e, no entanto, impedidos – que revelam os usos de vergonhas comuns. Seres em constrangimentos, portanto, que são dissimulados e desfeitos por afetos falsos, ou por pequenas cordialidades que são ordens de um comum, habitado pela resignação da espera que nunca chegará: a fonte de um mundo estrangeiro que levará a mais adiamentos, a mais negações interiores, aos olhos que não se cruzam e nunca se detêm (para enxergar as abominações). Os tensionamentos resultantes da dinâmica da codependência serão destapados ao longo do filme, em sua duração final. As ansiedades crescidas quando Val expulsa Jéssica da casa dos patrões, em um exercício de ordem que investe sobre a possibilidade da abertura, e colide com o choro que não vem, com a preocupação mecânica com as vidas tão opostas (Fabinho tendo acompanhamento e aconchego, Jéssica, na noite anterior ao vestibular, sendo expulsa da casa fictícia da mãe).

A chuva que recebe corajosamente a filha e que molha a mãe é, portanto, uma chuva que vem de fora, como um chorar que nunca permite a condição maior do desencadeamento da mudança em um caminho de investida da oportunidade do amparo (Val não corre atrás da filha). É, não obstante, a fotografia do bebê de Jéssica que desestabiliza o mais profundo, o mais errático. A força do afeto somente pode ser substituída, aparentemente, por um afeto mais profundo, entrega completa de si, memória que permite, pela fotografia, soldar um passado constrangido de séries de abandonos.

Nesse sentido, os minutos finais do filme encorajam a justificativa dessa realização de um imaginário (a remissão do passado pela possibilidade, não mais remota, de regresso ao laço original). Quando Val recebe a notícia de que Jéssica “fez 68 pontos no vestibular”, a singularidade da relação parece incidir sobre o peso da imagem materna. Os corpos, estranhamente, na casa em que se encontram, estão desalinhados (a patroa, Bárbara, não abraça Val) e a mudez toma conta do local, que se torna solitário e coberto de esvaziamentos: Val pedirá demissão, Fabinho irá para a Austrália, pois não passou no vestibular, e o casal terá que conter sozinho toda a reorganização da casa¹⁰.

O ensaio sobre a dissecação do mundo (das ausências, das rupturas silenciosas ocupadas por projetos de igualdade falsos), será percebido com o consolo da mensagem de que a espera pode ser feita, de outra forma, desde a reorganização do centro da afetividade para o sistema de parentesco. Val pede demissão e justifica-se com a patroa, que quer aumentar o salário: “Não, não é isso. É coisa minha...”.

Há, portanto, permissão para o sonho. Há, também, substância sobre o arrependimento; a correção do sistema de privilégios e o entendimento de que a relação somente pode ser proveniente de uma nova condição da imagem: a casa que sempre fora grade e a piscina que sempre fora poço será deixada para trás. A partilha, porém, terá suas consequências quando Fabinho vai embora, porque parte, também, a potencialidade da ocupação, da ciclotimia de abandonos que impôs, ao outro, ao tão próximo porque veio de tantas distâncias, a história da perda da própria história, no migrante, na Val que chegou de muito longe, talvez como fuga, prova-

10. O filme é realizado em uma mise-en-scène que se articula pela positividade, talvez especialmente mais rasa nos minutos finais, quando o uso do estereótipo avança sobre o domínio narrativo: a música extradiegética entra pela primeira vez na composição final, quando Val entra sozinha na piscina e experimenta a sensação de liberdade.

velmente substituindo os sonhos antes de conseguir conhecê-los. Suas 'ficâncias' mudas, seus desalinhos, suas coisas pesadas que, de repente, chegam na memória (e se instalam para nunca mais sair.). É certo que o filme termina com o rosto pronto para o melodrama. Mas há pouco desse lugar de expectativas recém ocupadas pela organização da ausência, pela percepção dos ciclos de fuga. Não mais como a história das humilhações tergiversadas em afetos falsos, mas a consciência do devir, do preenchimento de uma individuação sempre feita pela abertura, pelo cuidado outro (Val cuidará do neto, Jorge, a quem ama com acolhimento, irrestrito, sem conhecer ainda).

Quando o laço é desfeito, como escreve Kehl (2011), a profunda fé no objeto de amor parte como a experiência também parte; a estrutura do pertencimento poderá ser, então, renovada pela condição, a ser aprendida, do desejo de adotar um outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAETANO, Kati e FISCHER, Sandra. “A rua e suas marcações nos ritmos da contemporaneidade: rearranjos e construções espaço-temporais”. *Revista Comunicação Midiática*, v. 10, p. 55-69, 2015.

CAMARGO, Raquel. “Corpo, Crime, Tela, Texto: Ressignificação de um Corpo Divergente no Filme *Crime Delicado*”, *Acta Científica del XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, 2013.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la Cultura*. Barcelona: Gedisa, 1999.

DAWSEY, John. “O Teatro dos Boias-Frias: Repensando a Antropologia da Performance”, *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul\dez, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

FELDMAN, Ilana. “A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os distintos casos de Filmefobia e Pan-Cinema Permanente”. *Galáxia*, São Paulo, v. 10, p. 121-133, 2010.

FELDMAN, Ilana. “O êxito do fracasso: notas sobre o cinema brasileiro contemporâneo”. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio. (Org.). *Teia 2002/ 2012*. 01 ed. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 289-305.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. São Paulo: LCT, 1989.

JEUDY, Henri Pierre. *Memórias do Social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

LOPES, Denilson. *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagem*. Brasília: UnB, 2007.

NAGIB, Lucia. “Imagens do Mar: Visões do Paraíso no Cinema Brasileiro Atual”, *INTERCOM, XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação*, Campo Grande, setembro 2001.

NOBRE, Marcos. *Imobilismo em Movimento: Da Redemocratização ao Governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Invidúo*. São Paulo: Cosas Naify, 2015.

SCHWARCZ, Lilia M. e STARLING, Heloisa M. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOARES, Luiz Eduardo. *Legalidade Libertária*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Equívocos da Identidade". In: GONDAR, Jô e DOBEDEI, Vera (orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: ContraCapa, 2005.

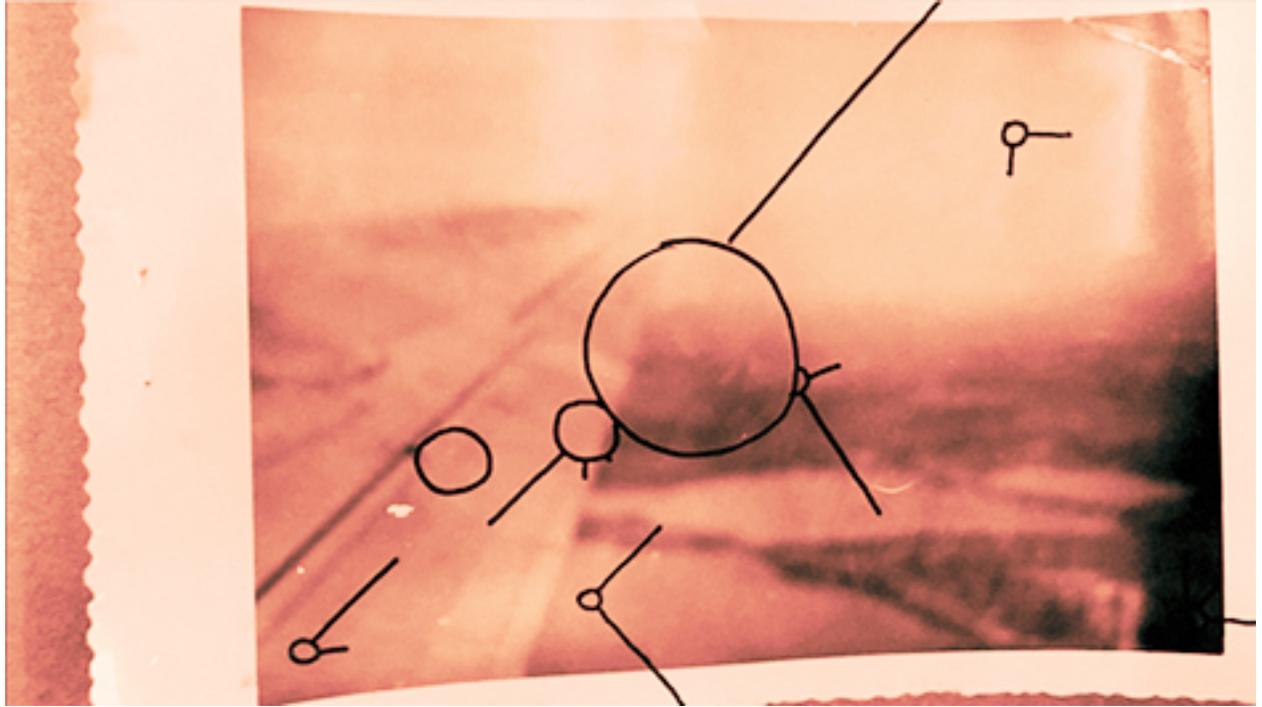
XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. "Cinema Brasileiro Contemporâneo: Pensar a Conjuntura e Viver de Impasse na Sociedade do Espetáculo", *Sinopses*, São Paulo, v. IV, n. 8, p. 35-37, 2002.

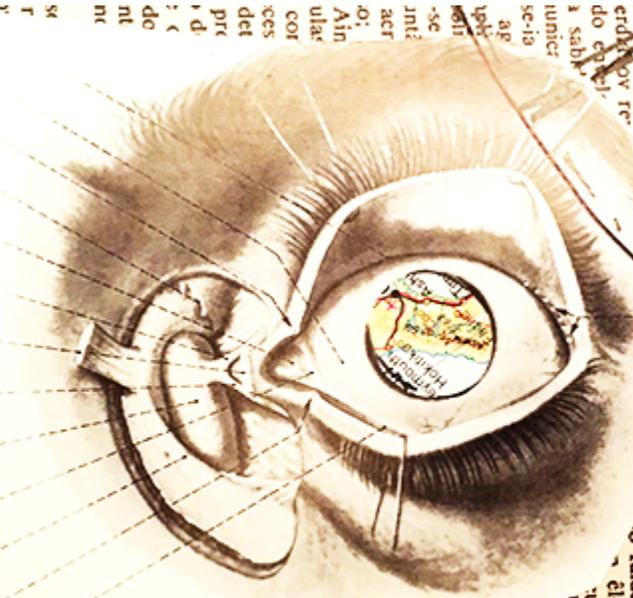
C • LEGENDA - ISSN 1519-0617
N°35, 2017/2 (81-97 pp.)

**Imobilidades Móveis e
Nomadismos Fixos em *Que Horas
Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015)**

Rafael Tassi Teixeira é Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM\UTP). Professor Adjunto da FAP (Sociologia da Arte e Estudos Culturais). Seus estudos abrangem a área das mediações culturais, estudos diaspóricos, identidades emergentes e a sociologia dos processos migratórios, destacando-se, recentemente, as construções das alteridades in between na cinematografia contemporânea. Desenvolve pesquisas, na atualidade, sobre a identidade e o tratamento sinedóquico das minorias no cinema ibero-americano. E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com.



Fornix conjunctivae superior
 Tunica conjunctiva bulbi
 Papilla lacrimalis superior
 com Punctum
 lacrimale superius
 Sutura frontomaxillaris
 Caruncula lacrimalis
 Canaliculus lacrimalis
 superior
 Lig. palpebrale mediale
 Canaliculus lacrimalis
 Saecus lacrimalis
 Plica semilunaris
 conjunctivae
 Processus frontalis maxillae
 Papilla lacrimalis inferior
 com Punctum
 lacrimale inferius
 Fornix conjunctivae inferior



amázov não pode consentir em tal convenção. Mas admito que te-
 amázov consentido; nem por isso deixaria de resultar que Dimítri Karamázov
 assassino direto, o instigador, e Smerdiákov, um cúmplice passivo, a
 mesmo isso; deixou o assassino fazer, por temor e confusão
 vontade; esta distinção é importante. Por ocasião de sua detenção,
 rdiákov e acusou, só a ela. Não o acusa de cumprimento, só de
 e assassinou e roubou, é dura de suas mãos. Mas quis culpá-lo
 esses que começaram logo a acusar-se? Isto não existe. E notai que
 para Karamázov: é o principal assassino, o outro limitou-se a deixá-
 f, deixado atrás do tabique, e de o ataca. Mas esse comparso poderia
 ar-se e, por instinto de conservação, apressar-se em dizer toda a
 e deixei, por temor. Porque Smerdiákov podia compreender
 a justiça desculpava logo seu grau de culpabilidade, e conta, cop
 castigo bem menos pesado que o principal assassino, que queria
 et toda a culpa sobre ele. Mas Smerdiákov soprou palavra a respeito
 culpabilidade, se bem que não haja acusado formalmente
 podendo todo o crime. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 erdakov re- culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 a sabido, nada disso se dá. Smerdiákov culpado ao acusado. Não é tudo: o
 unier culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 se-ia culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 ag culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 menti culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 -se culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 ant? culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 o: culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 Ain culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 ulas culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 cor culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 ces culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 det culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 , d culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 ; c culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 do culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 nt culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o
 nc culpado ao acusado. Não é tudo: o crime. Não é tudo: o

blols, 'as
 as peças
 vos es-
 a traçar
 scolhidas
 no espí-
 remorso
 de outro
 ydente-
 amázov,
 lo silên-
 -O, não
 dia se-
 lui uma
 n como
 mandara
 ento, de
 trar que
 3 000
 2 encon-
 colhido
 ro. Po
 rado at

I'LL TAKE A TRAIN IN TECHNICOLOR: PERCEPÇÃO, TECNOLOGIA E IMAGINAÇÃO DAS CORES

***I'LL TAKE A TRAIN IN TECHNICOLOR:
PERCEPTION, TECHNOLOGY AND IMAGINATION OF COLORS***

Gabriel Malinowski

101

RESUMO O artigo explora a experiência das cores em três aspectos: afetivo, tecnológico e imaginativo. Trata-se de aspectos que, desde a modernidade, principalmente, não cessam de estabelecer conexões e influências mútuas. Passando pela tradição colorística da pintura, pelas técnicas de coloração das imagens técnicas e pelos processos atuais de produção de cor em diversos suportes e materiais, tenta-se estabelecer algumas relações e implicações entre tecnologia e imaginação. O pensamento de Vilém Flusser, sobretudo, atua como o condutor das questões, na medida em que explora, sob diversos aspectos, o valor das cores.

PALAVRAS-CHAVE

ABSTRACT *The article explores the experience of colors in three aspects: affective, technological and imaginative. These are aspects that, since the modernity, mainly, do not cease to establish connections and mutual influences. Going through the colorist tradition of painting, techniques of coloring technical images and current processes of color production in various media and materials, try to establish some relationships and implications between technology and imagination. Vilém Flusser's thinking, above all, acts as the driver of the issues, inasmuch as he explores, in various aspects, the value of colors.*

KEYWORDS

*(...) quando subitamente um coelho branco com
olhos cor-de-rosa passou correndo perto dela.*

Lewis Carroll

*Por que é que os cães ainda não são azuis com pintas vermelhas,
e os cavalos ainda não irradiam cores fosforescentes
sobre as sombras noturnas da terra?*

Vilém Flusser

COR E AFECÇÃO

No ano de 2015, o livro de colorir Jardim Secreto, da escocesa Johanna Basford, virou o grande best-seller no Brasil. Na esteira do sucesso de vendas, outros títulos do mesmo filão foram lançados, o que gerou debates e reportagens acerca do caráter “terapêutico” da prática de colorir. Em uma dessas reportagem, por exemplo, uma consumidora diz: “Quando estou pintando me esqueço de tudo. Fico preocupada apenas com as tonalidades, sombras e figuras que vou fazer”. Em outra reportagem, um gerente de vendas de uma das editoras do gênero afirma que “colorir é tão relaxante que, uma vez que as pessoas experimentam, elas são fisgadas”². Mais de meio século antes desse fenômeno editorial, Aldous Huxley lançava As portas da percepção, obra que trata da experiência do autor com o uso da mescalina, um alucinógeno utilizado por religiões primitivas e que começa a ser estudado pela ciência a partir da segunda metade do século XIX. Interessado em explorar as possibilidades de alargamento da consciência, Huxley faz um relato com descrições detalhadas das percepções alteradas pelo uso da substância, além de interessantes reflexões de cunho sócio-cultural. Em certo trecho, menciona “quão significativa é a enorme ampliação da percepção das cores sob o efeito da mescalina!” (HUXLEY, 2015, p.16). Segundo o autor: “a mescalina aviva consideravelmente a percepção de todas as cores e torna o paciente apto a distinguir as mais sutis diferenças de matiz que, sob condições normais, ser-lhe-iam totalmente imperceptíveis” (HUXLEY, 2015, p.16).

1. Disponível em :

<http://g1.globo.com/sao-paulo/itapetininga-regiao/noticia/2015/05/livro-de-pintura-nao-e-uma-terapia-explca-psicologa-sobre-nova-moda.html>.

Acesso em 06/07/2016.

2. Disponível em :

<http://epoca.globo.com/vida/vida-util/comportamento/noticia/2014/12/blivros-de-color-irb-para-desestressar-adultos.html>.

Acesso em 06/07/2016.

Nessas duas experiências tão distintas, principalmente quanto ao caráter político nelas implicado, uma característica similar se evidencia: o poder de afecção das cores. De função relaxante a efeito lisérgico arrebatador, os signos cromáticos são marcas que sensibilizam e afetam o corpo. Na língua portuguesa, tem-se a relação bem sugestiva entre as palavras “cor” e “corpo”, que formam uma correspondência interessante: a “cor” inscrita dentro do “cor-po”. Com efeito, a relação entre a cor e suas capacidades de afecção possui uma longa trajetória de estudos e teorias. Jacqueline Lichtenstein demonstra, em *A cor eloquente*, como a pintura, e mais especificamente a cor, conheceu as flutuações filosóficas ligadas à problemática da imagem. Devido a seu efeito sedutor, a pintura foi domesticada e negada pela filosofia platônica – que na lógica das atividades vinculadas à *kosmetique*, estaria atrelada à ilusão e ao artifício. Entretanto, a partir da segunda metade do século XVII, evidencia-se de maneira mais ofensiva a revolta antiplatônica no interior da pintura – tanto no plano teórico quanto no prático. Nesse contexto, segundo a autora, a pregnância da cor será discutida e ressignificada, sobretudo, sob o primado da paixão e da ação. Para teóricos como Charles Le Brun e Roger de Piles, esses dois termos adquirem uma equivalência, um campo comum e de efeitos similares na recepção das pinturas pelo observador. Lichtenstein (1994, p.218) sintetiza essa relação nos seguintes termos:

Ação/Paixão. Esta relação marca, aqui, o encontro entre uma retórica da representação pictórica e da representação teatral. Por um lado, o espetáculo do quadro onde vemos expressas as paixões dos personagens; por outro, o quadro do espetáculo onde se exprime a paixão que a pintura faz nascer na alma do espectador. E o operador desse encontro que permite que a pintura aja sobre seu espectador é justamente o colorido, cuja ação é sempre dupla: a um só tempo expressiva e persuasiva, representativa e performática. Daí decorre uma consequência que, à primeira vista, pode parecer paradoxal: a *actio corporal* é estranha à ação corporal propriamente dita; ela não é um efeito da representação, e sim um efeito da representação que dá eloquência ao corpo do espectador, mas que não está absolutamente na origem da eloquência do quadro. À ação da pintura responde a paixão do espectador: à ação do colorido na pintura corresponde a ação do corpo no espectador.

Nota-se como o colorido da pintura, longe de enganar e afastar o observador daquilo que é verdadeiro, adquire uma positividade produtiva, uma ação encarnada: o sentimento da paixão. Esse contexto epistemológico, bem com a tradição colorística da pintura, em especial a renascentista, serão fontes de inspiração para Goethe elaborar sua Doutrina das cores. Publicado originalmente em 1810, a obra confronta as teorias de Newton sobre a luz e a cor, e sugere que a sensação das cores são também moldadas por um corpo contingente, que age e reage aos estímulos por ele recebido. Para Goethe, a sensibilidade não é apenas receptividade, mas também impulsividade. Assim, as cores deveriam ser interpretadas como paixão e ação da luz. Para Jonathan Crary, a obra de Goethe aposta na subjetividade corpórea do observador, insistindo na transformação efêmera da cor no interior do sujeito humano. “O corpo humano, em toda sua contingência e sua especificidade, gera ‘o espectro de outra cor’, convertendo-se, assim no produtor ativo da experiência” (CRARY, 2012, p.72).

Na coletânea de histórias do filme *Dreams* (1990), Akira Kurosawa apresenta, na seção intitulada *Another dream*, um personagem que encarna o par ação/paixão de forma exemplar. Trata-se de um turista japonês que contempla quadros de Van Gogh. Após um certo tempo na sala onde estão algumas das obras mais conhecidas do pintor holandês, o japonês deixa de ser um mero observador para se tornar personagem das pinturas. Com transições entre cenários de tinta e cenários “reais”, o japonês experiencia as cores e as texturas de Van Gogh em outra dimensão. Seu corpo agora está dentro da obra, em um movimento corporal que percorre relevos e tonalidades. Em certa medida, as formas e cores condicionam as ações do turista, que interage com os personagens e com o próprio Van Gogh, dando a ver aí, em outro nível, a paixão e a ação no gesto do próprio artista.

Se a pintura parece ser um pressuposto necessário para uma abordagem das cores em seu poder de afecção, ela serve aqui também como contraponto para a análise da produção da cor nas imagens técnicas, tais como a fotografia e o cinema. A mudança na materialidade das imagens terá impacto nas formas de percepção, com novos campos de atuação e significação das cores. Ao longo da modernidade, com todos os investimentos no corpo e numa

3. A música *Technicolor*, composta por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias, foi lançada no álbum *Jardim Elétrico*, de 1971. A frase citada está inserida no trecho: *"I'll take a train in technicolor/ Come along be nice to me my girl/ Through the window, the nice thing on earth will pass by/ Moving slowly/ Though the wide screen I'm gonna see me kissing you babe/ In tecnicolor"*.

biopolítica, a cor parece ter se tornado um elemento de disputa, capaz de alimentar projetos tecnológicos de envergadura, bem como imaginativos. Na esteira do movimento tropicalista, no início da década de 70, a banda brasileira de rock Mutantes anunciava em uma de suas letras que pegaria “um trem em technicolor”³. Trata-se de uma imagem interessante, que revela certo imaginário arraigado acerca da técnica de coloração cinematográfica. O trem aqui, símbolo maior das sociedades modernas e industriais, adquire uma funcionalidade poética que implode a estrutura rígida, mecânica e monocromática do veículo. A frase revela tanto uma mudança na percepção da imagem do trem, que adquire cores, quanto uma nova condição para o technicolor, que parece se locomover para diversas direções.

COR E TECNOLOGIA

Com o advento das imagens técnicas, as questões relativas à cor adquirem novas formulações, na medida em que se altera o próprio estatuto da arte – que Walter Benjamin soube tão bem explorar no artigo seminal *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Nesse novo paradigma, as imagens são produzidas por aparelhos. Vilém Flusser entende os aparelhos como “textos científicos aplicados”, e as imagens técnicas como “produtos indiretos de textos”. Tal perspectiva, muito longe de apostar no primado da transparência, entende as imagens como resultado de uma série de abstrações, realizadas por processos óticos, químicos e mecânicos. Se na pintura há uma abstração de primeiro grau, com a passagem do fenômeno para uma bidimensionalidade, nas imagens técnicas há uma abstração de segundo e terceiro graus: com a abstração da imagem bidimensional em texto e, em seguida, uma reconstrução do texto em imagem. Flusser, nesse ponto, ao mesmo tempo que desconstrói a ideia das imagens técnicas como “janelas do mundo”, reforça seu caráter simbólico. Isso ocorre devido aos conceitos, os elementos constitutivos do texto, que operam (n)os aparelhos, a caixa-preta, e que permitem que as imagens técnicas adquiram determinadas características – entre elas a similaridade com as imagens formadas fenomenologicamente pela visão.

Para reforçar sua argumentação, Flusser utiliza o caráter preto-e-branco da fotografia para demonstrar o funcionamento das abstrações operadas pelo aparelho. A ausência de cor seria uma evidência do caráter fortemente simbólico da imagem. Para Flusser (1985, p.23), “as fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisso que reside seu fascínio”. O conceito de magia adquire uma dimensão de “eterno retorno”, no pensamento flusseriano, de modo que se aplica na produção das imagens técnicas por abstrair um conceito em imagem. Ou seja, a partir da lógica de uma imagem bidimensional, elabora-se um conceito (e as propriedades físico-químicas de produção do preto-e-branco residem aí) que, por sua vez, será capaz de gerar uma imagem técnica e revelar a “beleza do pensamento conceitual abstrato”. Para Flusser, “muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.” (FLUSSER, 1985, p.23). As cores da fotografia e das outras imagens técnicas, assim, seriam também conceitos, mas agregariam novos saberes e procedimentos capazes de simular as cores captadas pela visão por meio de pigmentações específicas. Flusser ilustra essa abordagem, com uma exemplificação muito precisa, na passagem:

As primeiras fotografias eram, todas, em preto-e-branco, demonstrando que se originavam de determinada teoria da Ótica. A partir do progresso da Química, tornou-se possível a produção de fotografias em cores. Aparentemente, pois, as fotografias começaram a abstrair as cores do mundo, para depois as reconstituírem. Na realidade, porém, as cores são tão teóricas quanto o preto e o branco. O verde do bosque fotografado é imagem do conceito “verde”, tal como foi elaborado por determinada teoria química. O aparelho foi programado para transcodificar tal conceito em imagem. Há, por certo, ligação indireta entre o verde do bosque fotografado e o verde do bosque lá fora: o conceito científico “verde” se apoia, de alguma forma, sobre o verde percebido. Mas entre os dois se interpõe toda uma série de codificações complexas. (FLUSSER, 1985, p. 23).

Além do seu caráter teórico, Flusser aponta para o caráter de código das cores nas imagens técnicas. Esse tópico será explorado em vários textos do autor, e abrangerá diversas manifestações culturais. A codificação seria uma espécie de ponte entre nós e o

mundo, que possibilitaria a construção de símbolos ordenados. O mundo das palavras faladas, dos gestos, dos símbolos matemáticos e também das cores são alguns desses mundos codificados que se entrelaçam e interferem um no outro. A respeito da proliferação do mundo codificado das cores, Flusser entende a Segunda Guerra Mundial como um marco histórico. Trata-se, efetivamente, de um período de grandes avanços tecnológico, que abrirá caminho para os atuais sistemas digitais. No plano cultural e de consumo, acontece uma espécie de tingimento do mundo em cores, uma espécie de remédio capitalista para os traumas e as disputas ideológicas do pós-guerra. Flusser comenta as diferenças entre as cores dos blocos capitalistas e socialistas da seguinte maneira:

Se compararmos nossa situação atual com aquela que existia pouco antes da Segunda Guerra Mundial, ficaremos impressionados com a relativa ausência de cores no período anterior à guerra. A arquitetura e o maquinário, os livros e as ferramentas, as roupas e os alimentos eram predominantemente cinzentos. (A propósito, um dos motivos que impressionavam os visitantes que retornavam dos países socialistas era seu aspecto monocromático: nossa explosão de cores não aconteceu por lá.) Nosso entorno é repleto de cores que atraem a atenção dia e noite, em lugares públicos e privados, de forma berrante ou amena. Nossas meias e pijamas, conservas e garrafas, exposições e publicidade, livros e mapas, bebidas e ice-creams, filmes e televisão, tudo encontra-se em tecnicolor. Evidentemente não se trata de um mero fenômeno estético, de um novo “estilo artístico”. Essa explosão de cores significa algo. O sinal vermelho quer dizer “stop!”, e o verde berrante das ervilhas significa “compre-me!” Somos envolvidos por cores dotadas de significado; somos programados por cores, que são um aspecto do mundo codificado que vivemos. (FLUSSER, 2007, p.128)

Na conhecida cena do filme *They live* (1988), de John Carpenter, o personagem se depara com óculos que mostram outro lado do mundo colorido das imagens publicitárias e informacionais da televisão. Os óculos tratam de evidenciar o sentido oculto das imagens, numa alusão aos códigos que as integram. As cores adquirem uma codificação que extrapola seu sentido puramente afetivo. O mundo dos códigos, ali, esconde o que pretende significar. É interessante notar que, nesse filme, a verdade aparece em preto-e-branco e no mundo codificado das palavras, colocando em tensão esses dois universos. Com efeito, na época em que o

filme foi realizado, o mundo codificado das cores já estava em pleno funcionamento, bem como o mundo em technicolor.

Filmes coloridos existem, como bem se sabe, desde os primórdios do cinema, quando os filmes eram pintados manualmente, após a captação e revelação do filme em preto-e-branco. Nota-se, por esse tipo de gesto, que a cor no cinema é um desejo desde seus primórdios. Em um curioso texto do escritor russo Máximo Gorki, um ano após a invenção do cinema, pode-se sentir sua frustração quanto à falta de cor das primeiras imagens gravadas e exibidas pelos irmãos Lumière. O texto de Gorki, além disso, traz interessantes análises acerca desse primeiro contato do escritor com o cinema. Em um trecho, Gorki pontua a estranheza do mundo do cinema em preto-e-branco:

Ontem à noite, eu estava no Reino das Sombras. Se vocês pudessem somente representar a estranheza desse mundo sem cor, sem som. Tudo aqui – a terra, a água e o ar, as árvores, as pessoas – tudo é feito de um cinza monótono. Raios de sol cinzentos num céu cinzento, olhos cinzentos num rosto cinzento, folhas de árvores que são cinzentas como o cinza. Não a vida, mas a sombra da vida. Não o movimento da vida, mas uma espécie de espectro mudo.

Com efeito, a tecnologia em cores parece ter solidificado uma visualidade que se vislumbrava muito antes de seu real aparecimento. A empresa americana Technicolor foi pioneira no desenvolvimento de um sistema que registrava em vermelho e verde. É significativo ver como o filme *The toll of the sea* (1922), realizado nesses parâmetros, utilizou as cores rosa e verde em seus figurinos e cenários. Segundo o arquivista Layton, que pesquisava o assunto à época no Museu George Eastman, em Nova York, “ao menos 100 filmes utilizaram esse sistema de duas cores, muitas vezes em uma única sequência”⁴. Contudo, uma década mais tarde, a empresa desenvolve a refinada combinação de ciano, magenta e amarelo, e dá início ao período colorido no cinema americano.

Na abordagem feita por Paul Virilio, no instigante livro *Guerra e Cinema*, o cinema colorido é visto como arma de guerra. Isso porque, para Virilio, não existe guerra sem representação, o que implica dizer que “antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, estimulantes que provocam

4. Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/os-100-anos-do-technicolor-saturacao-sutileza-nas-telas-de-cinema-16650173#ix-zz4ECQXlf6w>.

Acesso em: 20/07/2016.

fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido” (VIRILIO, 1993, p.12). A guerra estaria mais ligada às apropriações de territórios imateriais dos campos de percepção do que aqueles propriamente materiais. Nesse sentido, o cinema entra para a categoria das armas pelo fato de poder criar a surpresa técnica ou psicológica. Virilio insere o desenvolvimento e a multiplicação dos filmes em cores nesse âmbito. A guerra se dava também pelo desenvolvimento de uma técnica capaz de capturar a atenção do inimigo e, com isso, mostrar sua superioridade. Segundo Virilio (1993, p.15):

Não foi por mero acaso que os filmes em cores multiplicaram-se durante a Segunda Guerra Mundial. Na Alemanha, a produção de filmes coloridos foi uma consequência direta de atos de pirataria logística. No início da guerra, Josef Goebbels – que era não só ministro da Propaganda, mas também patrono do cinema alemão – proibiu a projeção do primeiro filme em Agfacolor, *A bela diplomata* (*Frauen sind doch bessere Diplomaten*), com Marisa Rokk, porque julgou suas cores abomináveis e sinistras. Goebbels havia assistido aos filmes americanos, mais recentes, apreendidos em barcos aliados pela marinha alemã, em especial *E o vento levou*. Comparada ao Technicolor americano, a técnica alemã era, para Goebbels, “uma vergonha”.

Nota-se, assim, que o investimento no Agfacolor insere-se na problemática da guerra. Com o aperfeiçoamento da técnica, o cinema alemão iniciou o lançamento de filmes coloridos como *A cidade dourada* (*Die goldene Stadt*), em 1942. As aventuras do barão de Munchhausen, um filme de alto custo realizado em Agfacolor, do cineasta J. von Barky, foi realizado em virtude do décimo aniversário do cinema hitlerista e dos 25 anos de fundação da Universum Aktion Film (UFA). As cores dos filmes tinham assim a função de inebriar os espectadores em tempos tão adversos. No contexto americano, Virilio afirma que “A própria agressividade das cores (...) funcionou como verdadeira pintura de guerra, encarregada de reativar os espectadores, afastá-los da apatia diante da desgraça ou do perigo iminente, evitar a desmoralização das massas” (VIRILIO, 1993, p.18).

No contexto da atual cultura digital, as possibilidades de manipulação de tons, sombras e cores se intensificam. Um aplicativo muito popular como o Instagram permite que o usuário altere, de modo simples, as tonalidades das fotos e vídeos por ele próprio

produzidos. Programas muito difundidos, como o Photoshop, permitem que as cores das fotos digitais sejam reprogramadas de diversas formas. Nesse sentido, parece sintomático o fato de a empresa Technicolor ter fechado suas portas em 2014. Devido às “novas tecnologias”, a empresa se especializou em outros serviços, como pós-produção e efeitos visuais. Nesse mesmo ano, a empresa Enchroma colocou à venda no mercado os óculos de correção para pessoas daltônicas. Numa reversão da proposta do filme *They live*, os óculos possibilitam a visão de cores que, sem eles, a pessoa não consegue enxergar.

COR E IMAGINAÇÃO

Como se viu, as técnicas de coloração de imagens técnicas, assim como todo o desenvolvimento tecnológico, adquirem novo ensejo com a Segunda Guerra Mundial. Muitos são os fatores e as dinâmicas que participam desse processo. A cibernética, por exemplo, com seu desejo de “desenvolver uma espécie de ciência total que pudesse oferecer ao homem soluções para alguns dos grandes problemas da existência” (FELINTO e SANTAELLA, 2012, p.45), atuará como pano de fundo para o desenvolvimento de interações informacionais entre seres vivos e máquinas. Uma categoria não muito usual na análise do desenvolvimento tecnológico, mas que parece ter um vínculo necessário com a cibernética e, mais explicitamente, com o pensamento de Vilém Flusser é a imaginação. No Glossário para uma futura filosofia da fotografia, Flusser diz que a imaginação é “a capacidade de compor e decifrar imagens”. Trata-se de uma primeira ideia que será explorada de forma mais clara ao longo do texto, quando afirma que:

A imaginação tem dois aspectos: se, de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens (FLUSSER, 1985, p. 7).

A imaginação, para Flusser, possui uma dinâmica dupla, capaz de formar imagens mentais do mundo fenomenológico e reconstruir

no mundo imagens bidimensionais, sejam elas hieróglifos, pinturas, fotografias, etc. Esse conceito tem a vantagem de entender a imaginação como algo encarnado, que não acontece sem um ambiente circundante. Imaginação, assim, não seria um puro devaneio, na medida em que ela “não pode escapar ao projeto que a formou e que é a civilização, da qual ela é uma das articulações criadoras” (FLUSSER, 1998, p. 32). A imaginação, como se pode notar, atua como instrumento, com articulação para a criação, mas também como efeito de um projeto, que Flusser localiza no texto *O mito do cubo* como a própria civilização. O mundo colorido atual, nessa perspectiva, teria sido formado por meio de certa imaginação. As cores de filmes, livros, fotografias, pinturas e drogas lisérgicas são frutos de técnicas, mas que não se realizariam sem uma imaginação que lhes desse nascimento. Em uma leitura próxima a essa realizada por Flusser, Daniel Hjorth (2009) afirma que, na visão de Gilles Deleuze, imaginação é uma síntese do tempo. Ou seja, baseada na diferença que a mente desenha a partir da repetição, a imaginação antecipa e cria o futuro.

Se a modernidade investiu fortemente na visão e percepção a partir do humano, com a invenção de instrumentos óticos e imagens técnicas, nota-se que nas últimas décadas acontece um movimento de exploração de outras visualidades. O exercício teórico/literário proposto por Vilém Flusser e Louis Bec em *Vampyroteuthis infernalis* é significativo para um perspectivismo da percepção a partir de um animal completamente estranho ao humano: uma lula. Khaterine Hayles diz que Flusser “escrevendo seu tratado em 1981, segue um método que envolve projetar a imaginação humana em outros não-humanos.” Em uma passagem, os autores fazem uma descrição acerca das glândulas secretoras de tinta e rearticulam, nesse gesto, as funcionalidades das cores para esse estranho animal:

Consideremos o chromatophora, as glândulas secretoras da tinta que colore a pele. Sua função em espécies mais primitivas é sexual: a pele muda de cor para atrair a atenção do parceiro. As glândulas secretam sob impulsos de processos no interior do organismo. Expressam determinada interioridade. Articulam mudanças na disposição interna do *Vampyroteuthis*. Toda glândula é controlada individualmente pelo cérebro, e por ser contraída por si só ou em sincronia com outras. O *Vampyroteuthis* delibe-

ra a coloração da pele em seus mínimos detalhes. Tal coloração é codificada: o observador do *Vampyroteuthis* pode decifrar seu significado, a "intenção", na mudança da cor da pele. Trata-se de uma linguagem com léxico e sintaxe complexos (FLUSSER e BEC, 2012, p. 88-89).

Com efeito, a coloração da pele da lula significa algo. As variações da coloração são um código que funcionaria de maneira similar à linguagem verbal humana. Esse curto circuito convocado pela ficção filosófica de Flusser e Bec provoca novos modos de se pensar as cores, uma imaginação de novos sentidos e valores até então impensáveis do ponto de vista humano. Para Hayles, "*Vampyroteuthis* é um humano invertido, como em um espelho". É significativo notar ainda que, quando os autores escreveram essa obra, muito pouco era conhecido sobre essa espécie de lula. Desde então, pesquisas mais sofisticadas têm dado mais detalhes sobre o comportamento e a anatomia dessa espécie, o que, em certa medida, pode significar outros tipos de ficção.

Recentes pesquisas acerca da visão em animais demonstram que algumas espécies possuem a capacidade de ver outras cores. Um bom exemplo dessa relação da ciência com a "ficção" pode ser vista em uma pesquisa do final dos anos 90, que descobriu que o camarão mantis tem a capacidade de ver a luz ultravioleta. Nesse artigo científico, os autores imaginam, por conta disso, que a visão dos camarões mantis seja algo semelhante a um "caleidoscópio colorido de recifes tropicais". É interessante notar aqui como um aparelho como o caleidoscópio integra e possibilita uma imaginação sobre a visão dos camarões. A visão que temos por conta de um instrumento ótico conduz a uma imaginação sobre um modo de visão não-humano.

Pesquisas desse tipo, ao integrar os discursos midiáticos, assumem novas proposições, e impulsionam certo imaginário. A revista *Superinteressante*, que trata de divulgar pesquisas científicas para leigos, publicou a reportagem *Como os animais realmente enxergam o mundo*, na edição de outubro de 2012. Em um dos tópicos tratados, afirma que "os papagaios veem o mundo com visão ultravioleta. Na prática, enxergam cores invisíveis"⁵. Isso acontece, a reportagem explica, devido ao fato de o papagaio possuir quatro receptores de luz – os três receptores que os humanos

5. Disponível em:
<http://super.abril.com.br/ciencia/como-os-animais-realmente-enxergam-o-mundo>.
Acesso em 20/07/2016.

possuem e mais um dedicado ao ultravioleta. A combinação desses quatro, segundo a reportagem, “cria um mundo estupidamente mais colorido que o nosso – um mundo tão difícil de imaginar quanto uma realidade com quatro dimensões, em vez das três que a gente conhece”.

Alguns resultados recentes no campo das artes e da ciência atestam invenções que dialogam com essas abordagens de exploração de cores invisíveis ou não-humanas. O caso mais significativo talvez seja o super black, um tipo de material pesquisado inicialmente pela Nasa, e que foi mais amplamente desenvolvido pelo National Physical Laboratory, juntamente à empresa de nanotecnologia Surrey Nanosystems, no Reino Unido. Nomeado como Vantablack, trata-se de um revestimento de carbono puro que absorve 99,96 por cento da radiação incidente. A tecnologia é, a princípio, destinada a pesquisas aéreas e espaciais, devido às possibilidades de peso e temperatura da “nova cor”. No campo da arte, os avanços em pesquisas genéticas, atreladas a esse imaginário, conduzem a criações como a do artista Eduardo Kac, que apresentou, em 1998, o projeto GFP K-9. O projeto propunha a criação de cachorro com pequenas alterações genéticas e fenotípicas na cor de sua pele. Tal projeto, que acabou não se realizando, mas foi posteriormente englobado por pesquisas científicas e artísticas de outras naturezas, não é hoje um projeto puramente ficcional.

Tais experimentos científicos e artísticos de coloração vão ao encontro de algumas perspectivas lançadas por Flusser acerca das relações entre arte e ciência. Na visão do autor, essa nova relação entre ciência e arte teria várias implicações e validades. Para Flusser (p.175), “fazer com que as faculdades científicas e as escolas de arte se confundam, significa abolir da técnica no sentido moderno”. Nesse gesto, implode-se a caduca objetividade humana e instaura-se uma política inter-subjetiva, na qual ciência e arte (objetividade e subjetividade) se sobrepõem uma à outra. A integração da ciência à arte, assim, parece ser uma estratégia para combater os perigos da tecnocracia e as artimanhas da pretensa objetividade. Como as variações de cor na pele do *Vampyroteuthis*, Flusser afirma que “os corantes internos da biologia vegetal e animal pode adquirir um uso novo crucial: eles podem ajudar a espécie humana a sobreviver de seu tédio, preenchendo as futuras Disneyland com fauna e flora

multicoloridas” (FLUSSER, 1988, p.9). Nesse cenário imaginado, flora e fauna adquiririam novas tonalidades, brilhos e estampas. A paixão e ação das cores, no âmbito da arte-vida, preencheriam as “explosões de tédio” que, segundo Flusser, ameaçam a humanidade tanto quanto as explosões demográficas e nucleares.

Para além de suas propriedades afetivas e codificadas, Flusser parece apostar no potencial estético e político das cores. Obviamente, não se trata de um uso condicionado por projetos totalitários e tecnocráticos, mas que coloca a tecnologia a favor de uma imaginação criativa, capaz de produzir mundos e explorar as teias da liberdade. Nesse jogo, o ponto de vista não-humano surge como uma estratégia de alteridade que potencializa a – muitas vezes tediosa – condição humana. Em tempos de profundo conservadorismo e acirramento da intolerância, muitas vezes impermeável às cores étnicas e raciais, e também ao arco-íris da liberdade sexual e de gênero, a proposta de Flusser é mais do que oportuna, é um convite ao pensamento e à percepção da multiplicidade e beleza das cores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRARY, Jonathan. Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FELINTO, Erick e SANTAELLA, Lucia. O explorador de abismos - Vilém Flusser e o Pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.
- FLUSSER, Vilém e BEC, Louis. Vampyroteuthis infernalis. Coimbra: Annablume, 2012
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. Ficções Filosóficas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- _____. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação, organizado por Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. “Curie’s Children”. Art Forum, October 1988, p. 9
- GOETHE, Johann Wolfgang. Doutrina das Cores. São Paulo: Nova Alexandrina, 2013.
- HAYLES, N. Katherine. “Speculative Aesthetics and Object-Oriented Inquiry (OOI)” In Aesthetics in the 21st Century Speculations V. New York: Punctum Books, 2014.
- HUXLEY, Aldous. As portas da percepção e Céu e inferno. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2015.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. A cor eloqüente. São Paulo: Siciliano, 1994.
- GORKI, Máximo. “No País dos espectros” In O espectador noturno/ Jérôme Prieur (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- MARSHALL, Justin e OBERWINKLER, Johannes. “Ultraviolet vision: The colourful world of the mantis shrimp” In Nature 401, Outubro de 1999.
- VIRILIO, Paul. Guerra e Cinema. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

o nariz
porque
Viena;
Recorri
ne que
só por
escrevi
s. Que
ou-me.
desapa-
o nos
istória,
nguém
mente."
atores:
as eu,
mpos-
uma
o. E
ração.
proi-
s.
tar-se
becil.

... ir queimar velas na igreja.

— Tu também não crês em Deus — disse Ivã, com um sorriso cheio de ódio.

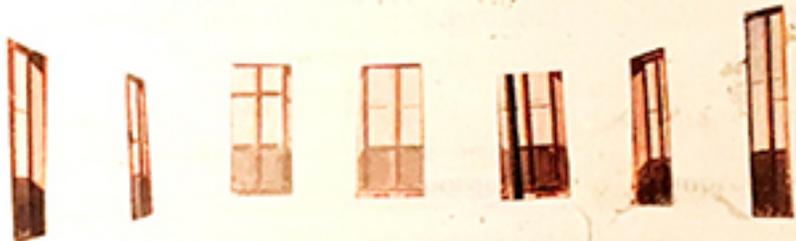
— Como dizer, se falas sèriamente...

— Deus existe ou não existe? — insistiu Ivã encolerizado.

— Ah! é sério, então? Meu caro, Deus é-me testemunha de que não

... é possível fazer nada melhor...

... é eu mesmo e nada mais...



... por causa das ciências de vocês. Enquanto havia os átomos, os cin-
sentidos, os quatro elementos, a coisa ia bem ainda. Os átomos já
eram conhecidos na Antiguidade. Mas vocês descobriram "a molécula
química", "o protoplasma", e o diabo sabe ainda o quê! Aprendendo

CINEMA NA ESCOLA: O CINECLUBISMO INFANTIL NO BRASIL¹

MOVIES IN SCHOOL: CHILDREN'S AND YOUTH CINEMA IN BRAZIL

Thaís Vanessa Lara

RESUMO O movimento de cineclubismo infantil teve início na Europa na década de 30 e seus desdobramentos ecoariam no Brasil vinte e quatro anos mais tarde. Este artigo narra a história do cineclubismo infantil brasileiro com o objetivo de analisar a formação dos cineclubes infantis do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, da Biblioteca Infantil “Caetano de Campos” e do Cineclube de Santos.

PALAVRAS-CHAVE Cineclubismo infantil; cinema na escola; cinema infanto-juvenil; Ilka Brunhilde Laurito.

ABSTRACT The children's cineclubism movement began in Europe in the 1930's and its consequences reached Brazil twenty-four years later. This article tells the story of Brazilian children's cineclubism in order to analyze the formation of Children's Cinema Clubs of the Center of Sciences, Letters and Arts of Campinas, the Children's Library “Caetano de Campos” and the Children's Cinema Club of Santos.

KEYWORDS *Children's cineclubism; movies in school; children's and youth cinema; Ilka Brunhilde Laurito.*

1. Neste artigo, retomamos algumas discussões apresentadas no V Congresso da Associação Argentina de Estudos de Cinema e Audiovisual (ASAE-CA), realizado, em Quilmes, na Argentina. Entretanto, as formulações referentes à criação dos cineclubes infantis brasileiros são de caráter inédito. Apoio FAPESP.

INTRODUÇÃO

Na década de 30, surgiu na Europa uma preocupação com a qualidade e o conteúdo dos filmes exibidos ao público infantil. Na França, Sonika Bo formaria na cidade de Paris, em 1933, o Cineclubes infantil *Cendrillon* para crianças de 6 a 12 anos com o objetivo de programar sessões educativas e recreativas selecionadas exclusivamente para este público. Seguindo a mesma direção de Bo, mas buscando alcançar também um público mais velho, entre 6 e 16 anos, o professor Jean Michel, criou na cidade de Valença, em 1946, o Cineclubes de Jovens (*Ciné-Club de Jeunes*) que buscou desenvolver a cultura cinematográfica por meio da exibição de “grandes obras cinematográficas” que fossem acessíveis ao público infanto-juvenil. Um fator que diferenciava os cineclubes franceses era a orientação de seus diretores em relação à programação. Sonika considerava que uma boa programação infantil deveria ser formada por filmes de marionetes, desenhos animados, documentários e cômicos que não poderiam ultrapassar 20 minutos. Além disso, os filmes com a presença de crianças eram limitados a algumas produções e as sessões tinham sempre que ter um caráter recreativo-educativo.

Já para Jean Michel (1953) o objetivo do cineclubes era formar “espectadores-jovens”. Nesse sentido, as sessões do *Ciné-club de Jeunes* eram administradas pelos próprios jovens eleitos em cada escola que, sob a orientação de um adulto ou vinculados aos cineclubes de adultos, formavam o conselho administrativo. Este conselho se reunia quinzenalmente para discutir questões de disciplina e para elaborar a programação das sessões que eram formadas por documentários e longas-metragens adultos. Salvo algumas alterações, a diretora do Departamento Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira², Ilka Brunhilde Laurito, mesclaria a estrutura dos dois clubes franceses para a formação dos cineclubinhos orientados pelo Departamento.

NO BRASIL NASCE UMA IDEIA, UM DESEJO, UM MOVIMENTO

Em 1954, Sonika Bo viria ao Brasil como convidada-organizadora da Mostra de Cinema Infantil do I Festival Internacional de Cinema³. Contudo, as iniciativas brasileiras de formação de cine-

2. Em 1961, foi criado o Departamento de Cinema Infanto-juvenil dirigido pela escritora, poetisa e professora de português Ilka Brunhilde Laurito. O novo departamento da Cinemateca Brasileira tinha por finalidade constituir um acervo de filmes apropriados ao público infantil, que pudesse ter um centro de informações para assessorar todas as pessoas e instituições que se interessassem pelo cinema educativo. Para mais informações sobre as atividades do Departamento, ver LARA (2015).

3. Para mais informações ver LARA (2016).

clubes infantis só ganhariam força no início da década de 60. O primeiro contato de Ilka Laurito com a obra de Sonika Bo ocorrera na III Jornada de Cineclubes (1961), com a palestra da delegação do cineclubes argentino Rio Cuarto. Em seu artigo para a Revista de Cultura Cinematográfica, Padre Edeimar Massote elogiaria a atuação do cineclubes.

Destaque especial merece a comitiva argentina, da cidade de Rio Cuarto, que nos disse muito de suas experiências no campo do cinema para crianças e do “cineclubismo infantil”. Excelente a iniciativa dos organizadores da Jornada em trazer esta representação (RCC, n°22, jun. 1962).

Sobre as atividades de cineclubismo infantil realizadas na capital francesa, Ilka Laurito declararia que o “exemplo de Sonika Bo é um estímulo: o importante, na questão cinema-infância, é aprender fazendo e, da experiência, partir para conclusões, que possibilitem a produção, quer no campo recreativo como no educativo propriamente dito” (LAURITO,1961, p.1).

No Brasil a criação de cineclubes infanto-juvenis ou estudantis teve início nas instituições de ensino católicas. Rudá de Andrade escreveria, no artigo “Infância e cultura”, que coincidentemente o desenvolvimento dos cineclubes católicos estava diretamente relacionado com o cineclubismo infantil.

O interesse do clero pela criança se extravasa nos movimentos cinematográficos católicos de maneira acentuada e não é por menos que nos trabalhos de cineclubismo infantil vem adquirindo substância no Rio Grande do Sul e Minas Gerais, estados dotados de inúmeros cineclubes estabelecidos em organismos católicos (ANDRADE, 1962, p. 39).

A igreja católica tinha muito interesse no cinema, principalmente em combater o “mau cinema” com a educação cinematográfica. Assim, manteve uma forte representação. Primeiro, com a publicação das encíclicas, e seguidamente, com a militância católica. Esta atuação orientou a formação de uma “cultura cinematográfica tipicamente católica” (MALUSA, 2007 p.5).

Para a aquisição dessa cultura cinematográfica, a militância católica se baseava na atuação em duas frentes de ação: cotação moral e formação de público (cineclubes, cine-fóruns, debates, cursos, publicações sobre cinema e afins) – a princípio mais tendente a uma posição de apoio à fiscalização, depois, para a preocupação com a

formação, que teve seu ápice entre meados das décadas de 50 e 60 no Brasil (MALUSA, 2007 p.5).

Na III Jornada de Cineclubes, Pe. Massote constata que o “Rio Grande do Sul, como sempre, deu mostras de ter, talvez, o maior movimento cineclubístico do país” e afirma “outro estado que surpreendeu foi o de Minas, com 25 entidades, organizadas em federação”. Os dois estados se destacariam como mentores das iniciativas direcionadas ao público infanto-juvenil. Em Porto Alegre, o crítico cinematográfico Humberto Didonet escreveu, em 1961, o livro “Cinema para Crianças”. Um folheto que buscava orientar especialmente pais e educadores sobre os problemas e a importância do cinema para as crianças. Militante católico, Didonet fundaria o Cineclub Pro Deo, a Federação Gaúcha de Cineclubes e a Associação Rio-Grandense de Estudos Audiovisuais. Ele manteria contato com Ilka Laurito e faria empréstimos de alguns filmes listados pelo Departamento Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira.

Outro nome importante para o cineclubismo infantil foi Carmen Gomes. Colaboradora da Revista de Cultura Cinematográfica publicou artigos sobre cinema e infância, cinema educativo e cineclubismo infantil. Por meio de suas atividades na Federação de Cineclubes de Minas Gerais, ela buscou incentivar o funcionamento de clubes de cinema e/ou sessões para alunos secundários. Em carta para Ilka, Carmen relata:

Em Belo Horizonte temos procurado dar mais impulso à Federação de Cineclubes de Minas Gerais, o que nos tem colocado bem dentro de iniciativas visando dar mais cultura cinematográfica aos estudantes secundários e mais assistência aos cineclubes locais [...] O interior do Estado tem solicitado, também, a nossa colaboração, através de cursos e da fundação de cineclubes (GOMES, 1961, 1f.).

No que se refere ao cineclubismo infantil, a instituição havia nomeado Eunice e Graciema para dirigir as atividades do Cineclub Infantil Vagalume e atuar como Diretoras do Departamento de Cineclubes Infantis da Federação. A relação entre o Departamento Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira e a instituição mineira foi de constante colaboração, entre 1962 e 1963, o relatório de exibição da Cinemateca registra o empréstimo de filmes realizado por intermédio do Frei Urbano, para o Cineclub Vagalume e o Cineclub Santo Antônio. Em janeiro de 1962, a Federação de Minas organizou

o curso “O Cinema e a Criança” em que foram desenvolvidos temas desde a “História do cinema para a infância” até instruções de “como escolher filmes para crianças” (FEDERAÇÃO DE CINECLUBES DE MINAS GERAIS, 1962, 1f). Laurito comentaria o evento: “a notícia do curso ‘O Cinema e a Criança’ entusiasmou-me: vocês estão realizando um trabalho belíssimo, e eu gostaria de receber todos os folhetos, apostilas ou livros sobre o assunto” (LAURITO, 1962, 2f.).

Noutros estados, também foram notáveis as atividades do movimento católico. Em maio de 1960, a Revista de Cultura Cinematográfica noticiou um Encontro sobre Cultura Cinematográfica, organizado pela Ação Católica Cinematográfica, no mês de janeiro, na cidade de Recife-PE. O evento tinha por finalidade “estudar os meios de intensificar a campanha em favor da criação de núcleos de cultura cinematográfica”, além de “possibilitar aos jovens uma melhor compreensão do fenômeno fílmico”. A programação incluiu uma palestra da Madre Gabrielle Andasch sobre “Uma experiência de Cine-Clubismo Estudantil” e uma apresentação do padre Cláudio Celestino que explicou os princípios para a “Formação Cinematográfica dos Jovens” (RCC, 1960, p.37). A diretoria do Encontro ainda produziu, no mês seguinte, um curso intensivo de orientação cinematográfica para educadores.

Contrariando as diretrizes católicas que procuravam separar os filmes por temas moralmente aceitáveis, Ilka Laurito iria propor um modelo de cineclubes infantil fundamentado em desenvolver o gosto pela arte cinematográfica. Sua revisão bibliográfica realizada para o livro “Cinema e Infância” e a análise dos cineclubes infantis internacionais seriam seu embasamento para a formação das experiências nacionais.

O ponto de partida, acreditamos, é o trabalho do cineclubismo infanto-juvenil: as projeções com apresentação e discussão, nas sessões especiais dos cineclubes adultos; e a introdução do cinema, ainda que seja como atividade extra, nas escolas primárias e secundárias, e mesmo em parques infantis, como uma das múltiplas formas de recreação. É preciso que, desde cedo, a criança brasileira se acostume a ver bom cinema. Queremos dizer bom cinema aquele que é de boa qualidade artística e humana, ainda que seja feito por adultos (LAURITO, 1962, p.58).

Assim, os cineclubinhos orientados pelo Departamento de Cinema Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira seriam organizados em duas direções: clubes infantis formados em escolas e clubes infantis ou seções infanto-juvenis em cineclubes adultos. No primeiro caso, o cinema estaria inserido no contexto escolar como uma atividade extra ou como uma disciplina, a exemplo da Escola Estadual Padre Manoel de Paiva. Já no segundo caso, quando pertencendo ao movimento cineclubista a organização de clubes infanto-juvenis estava desvinculada de compromissos escolares e doutrinários. Entretanto, notaremos que o público do Cineclubinho do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas seria formado por alunos da Escola Carlos Gomes.

O CINECLUBINHO EXPERIMENTAL DO CCLA E DA CINEMATECA BRASILEIRA

O Cineclubinho do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas foi fundado em 25 de março de 1961 por Ilka Brunhilde Laurito e recebeu o apoio dos membros do Cineclubes da Instituição Campineira e da Cinemateca Brasileira. Tratava-se de “um pequeno cineclubes dentro de um grande cineclubes”, que mantinha sua organização independente. Orientado por Ilka Laurito, o Cineclubinho era organizado por meio de uma agremiação com exigência de credenciais. Os sócios tinham em média 13 anos de idade e, normalmente, eram alunos da Escola Carlos Gomes, local que Laurito lecionava à época. No artigo “Difusão do Cinema entre as crianças” do *Jornal Correio Paulistano*, são esclarecidos os motivos que levaram o cineclubes infantil a ser estruturado como uma agremiação que possuía distintivo e flâmula. Ilka Laurito afirmaria que a finalidade era “fazer as crianças amarem a entidade a que pertencem dando-lhes ao mesmo tempo o senso de responsabilidade” (LAURITO, 1961, n.p). Nesse sentido, aproximando-se da organização proposta por Jean Michel para o *Ciné-club de Jeunes*, o Cineclubinho do CCLA formaria também uma diretoria mirim e todo o valor arrecadado pela tesouraria seria direcionado para a locação de filmes.

Em reunião inicial, os membros fundadores do cineclubinho reunidos pelo orientador, elegeu sua diretoria, entre aqueles que mais interesse mostravam para liderar o clube [...] A diretoria atual que

deve reunir-se de 15 em 15 dias, durante as semanas em que não há projeção, está assim constituída:

Presidente e vice que se encarregam da organização geral do clube; secretário que redige as atas de todas as sessões, reuniões e excursões do clube; secretário correspondente – que se encarrega de escrever às filmotecas e a outros cineclubes infanto-juvenis; arquivista – que coleciona as notícias relativas ao cineclubinho e guarda os recortes que servem, mais tarde, para motivar o Jornal mural; operadores – os que já tem alguma experiência com aparelhos de projeção ou que desejem aprender a manejá-los; desenhistas – os que fazem desenhos de cenas dos filmes apresentados ou que se preparam para uma futura produção do cineclubinho; redator – que confecciona o Jornal Mural de cada sessão, onde são afixados desenhos, críticas dos filmes passados, artigos sobre cinema e todo o material que possa interessar às finalidades do cineclubinho. (CORREIO PAULISTANO, 22/10/61, n.p).

As sessões do Cineclubinho ocorriam quinzenalmente aos sábados às 14h e tinham duração de duas horas. Iniciava-se a sessão com uma apresentação realizada por Ilka Laurito. Em seguida, os filmes eram projetados e, no final, havia um debate com a presença de um convidado (cineasta, ator ou profissional das artes), em que as crianças podiam tirar dúvidas, além de expor suas opiniões a respeito dos filmes. Como forma de documentar as sessões, foram elaborados três formulários diferentes que deveriam ser respondidos pelas crianças, pelo convidado adulto e pela orientadora. Esclarecemos que uma das propostas de Laurito era que além de explicar aspectos dos filmes ou de suas profissões, os convidados deixassem suas opiniões e sugestões mediante o preenchimento do formulário. Assim, ela poderia avaliar a qualidade das projeções de acordo com os comentários pontuados. Entretanto, Ilka afirmaria que o formulário para os convidados “jamais funcionou porque os adultos tinham mais preguiça que as crianças para responder” (BERNARDET, 1966, p.2).

No que concerne à programação, esta era composta por um longa-metragem e dois curtas-metragens, em geral um documentário e um desenho animado de caráter educativo. A respeito da seleção dos filmes, Laurito afirmara que faltavam filmes realizados para crianças e que, dentro “dos recursos e das possibilidades atuais os que desejam trabalhar pelo cinema da criança, têm de selecionar, entre o material disperso nas várias entidades que possuem filmo-

tecas”. Como solução, ela sublinha que, no futuro, a seção infanto-juvenil da Cinemateca teria uma filmoteca “rica e variada” (LAURITO, 1961, p.9). As dificuldades em conseguir filmes produzidos para crianças e jovens não eram somente um caso nacional. Em carta para Carmen Gomes, Laurito explica que havia escrito para algumas instituições estrangeiras (*National Film Board, British Film, Ciné-club Cendrillon*), mas que “quanto ao problema vital, que é a constituição de um acervo fílmico adequado [...] todos, na correspondência, queixam-se das mesmas dificuldades financeiras de que nos queixamos” (LAURITO, 1962, 1f.).

Para manter a programação do Cineclubinho, o Departamento de Cinema Infanto-juvenil da Cinemateca se valeu inicialmente dos empréstimos efetuados nas filmotecas e posteriormente dos filmes cedidos pelos consulados e instituições estrangeiras que formariam um acervo temporário de difusão. No primeiro ano de funcionamento foram realizadas 12 sessões que exibiram em torno de 36 filmes e tiveram a participação de convidados como Carlos Vieira, Eduardo Curado, José Marques de Oliveira, Marino Ziggiatti, Maurice Capovilla, Paulo Emilio Sales Gomes e Rolf de Luna Fonseca. No que concerne à qualidade das projeções, os problemas eram de ordem, principalmente, do estado do filme, que por vezes partia durante a exibição; e das legendas e áudios em língua estrangeira. Entre maio e setembro de 1962, foram realizadas 6 sessões que reuniu um público de 337 crianças (LAURITO, 1962, p.1). Para o encerramento das atividades do ano, organizou-se o curso ABC do cinema para crianças de 6 a 14 anos.

O evento foi dividido em quatro encontros. No primeiro, falou-se sobre a História do Cinema e foi exibido o filme *Nascimento do Cinema (Naissance du cinéma, 1948)* de Roger Leenhardt. O segundo introduziu o tema da Linguagem no Cinema e deveria ter sido exibido o filme *Crina Branca (Crin Blanc, 1953)* de Albert Lamorisse, no entanto devido a “contratempos” o substituíram por um desenho animado colorido e duas pequenas comédias de Bud-Abbot. O terceiro encontro exibiu *The making of a movie*, e o tema abordado foi “Como se faz um filme”. Para finalizar o curso, o terceiro encontro aprofundou a questão dos gêneros no cinema e em seguida foram exibidos desenhos, comédias e documentários. O curso havia sido estruturado para que em cada encontro, um membro do cineclub

adulto do CCLA proferisse uma aula, porém Laurito relata, em seus comentários sobre o desempenho do evento, que houve falhas administrativas. Pois somente Marino Ziggati pôde ministrar as aulas, além desse fato, outro problema estrutural foi a falta de divulgação do curso. O número de participantes foi de 15 crianças, das quais apenas 6 assistiram todas as aulas.

Durante os dois anos de atividade do Cineclubinho, foram realizados cursos, palestras e exposições de filmes, desde os clássicos do período silencioso aos desenhos animados da Walt Disney.

ANO	FILMES
1961	<i>O imigrante e O aventureiro; Un jardin public; História de Pedrinho e do oleiro; O vaqueiro e seu cavalo; O ladrão de sonhos; Conserve seus dentes; Mickey, o mágico; No Tempo do Pastelão; Loops, Recusa de uma cadeira em deixar-se sentar; Le merle; Kit Carson; 3.000 m de profundidade; Dois palermas em Oxford; Vida animal nas montanhas rochosas; No tempo das diligências; O homem mosca; O nascimento do cinema; Festival de ballet; Come to the fair; Romance do Transporte; Nossa Cidade; Messages d'hiver; Bola de Cristal; O saci.</i>
1962	<i>Crina Branca; O pequeno mundo de Ig; Lição Mercida; Jardins Japoneses; O último dos moicanos; Nez au vent; Angotée, o pequeno o esquimó; Como as crianças pintam; Cara de Fogo; Danças escocesas; A ilha dos pássaros; A primeira Chance</i>

Fonte: Relatórios de 1961 e 1962. Acervo Departamento Infanto-juvenil/Cine-oteca Brasileira.

Com a transferência de Ilka Laurito para São Paulo, o Cineclubinho do CCLA deixa de ter sua orientação direta. Assim, devido à ausência de uma equipe que pudesse dar continuidade ao projeto, as atividades foram interrompidas.

O CINECLUBINHO DA BIBLIOTECA INFANTIL "CAETANO DE CAMPOS"

O Instituto de Educação Caetano de Campos, fundado em 1846, tornou-se uma "escola-modelo" para os estabelecimentos de ensino paulistanos. Ilka Laurito, que havia concluído o curso primário no

Instituto em 1937, e que participara, como jornalista, da equipe do jornal escolar *Nosso Esforço*⁴, mantinha uma relação muito próxima com os educadores e, principalmente, com a bibliotecária Iracema Marques da Silveira. Devido a este fato, a segunda experiência de formação de um cineclubes infantil ocorreria na Biblioteca Infantil “Caetano de Campos”. Produzidas como uma atividade extracurricular, as projeções cinematográficas procuravam “integrar o cinema dentro da educação utilizando-o como auxiliar do ensino e meio de formação humana” (NOSSO ESFORÇO, 1962, p.5). Nessa perspectiva, em 05 de maio de 1962, ocorreu a primeira sessão do Cineclubinho da Biblioteca com a presença de 78 crianças pré-selecionadas por meio de um questionário sobre cinema que continha as seguintes questões: “1. Quais são as coisas que você gosta de fazer aos domingos?; 2. Você já lidou com a máquina de cinema? Onde?; 3. Diga o nome de um filme de que você gostou muito e conte, em poucas palavras, a sua história” (RELATÓRIO DE ATIVIDADES, 1962, p.5). A intenção era avaliar o interesse dos alunos a respeito do cinema. Na inauguração, Ilka fez uma palestra sobre a importância de um cineclubes e explicou o que era uma cinemateca. Em seguida foi exibido no auditório da escola o filme *Crina Branca*. O jornal *Nosso Esforço* daria destaque para a nova atividade e afirmaria que a película de Lamorisse havia “sugerido motivos de interpretação e debates por parte dos cineclubistas” e transcreve a opinião da aluna Rosa Maria Maciel sobre o filme.

O filme “Crina Branca”, que tinha a missão de ensinar às crianças que homem e animais devem viver em paz, é um verdadeiro poço de fantasia. Se fosse conto de fadas, teria de ser fantástico. Mas um filme educativo tem que ser a realidade e, ao mesmo tempo, atrativo.

Nunca foi possível um menino que já estava sem forças aguentar segurar um cavalo pela corda e flutuar sobre a lama e leitos de rios. Também não é possível um cavalo vigoroso dar um forte coice em um menino tão fraco e ele cair no chão e se levantar sem nada haver acontecido.

No final, também houve fantasia. O menino e o cavalo nadaram muito tempo e chegaram a uma ilha onde homens e animais são amigos.

Nunca existiu uma ilha assim. Se houvesse, logo começariam a ir para lá homens maus, que maltratariam os animais. Mesmo que houvesse prisão eles fugiriam e nunca seriam encontrados.

Portanto esta história é fantástica como um conto de fadas. Esse filme reformado seria muito melhor (NOSSO ESFORÇO, AGO/SET 1962, p.5).

4. O jornal *Nosso Esforço* foi editado regularmente, entre 1936 e 1967, pelos alunos da escola e representou junto aos relatórios de exibição da Cinemateca Brasileira (1962) as únicas fontes textuais sobre o Cineclubinho da Biblioteca Infantil Caetano de Campos.

As sessões seguiriam a mesma estrutura do Cineclubinho do CCLA: apresentação, em geral, realizada por Ilka Laurito, projeção dos filmes e debate. No entanto, observamos, por meio dos relatórios de exibição, que a seleção dos filmes teria um caráter mais educativo. Na maior parte da programação as obras sugeriam um tema que pudesse ser trabalho em sala de aula. Por exemplo, na segunda sessão foi exibido parcialmente o filme *O descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro, pois um problema no aparelho interrompeu a projeção no meio. Mesmo assim, foi conduzida uma apresentação sobre o diretor do filme e sua carreira no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). O filme voltaria a ser apresentado, em novembro, para 391 crianças do curso primário e ginásio (RELATÓRIO DE EXIBIÇÃO, 23/11/62). A partir da quarta sessão seriam privilegiados assuntos como higiene, geografia e história.

No que se refere à qualidade das exposições, Laurito escreve no relatório de 6 maio de 1962 que faltavam cortinas negras no auditório e que a primeira projeção tinha sido muito prejudicada pela luz. Esse comentário nos leva a considerar que a escolha da biblioteca como local para as sessões posteriores tenha sido feita também em decorrência deste fator. Numa visão inclusiva, o programa de 25 de março receberia alunos surdos-mudos de uma classe especial.

No decorrer do mês de junho, as sessões foram aprimoradas. Houve mudanças no ambiente de projeção, além da divisão e diminuição dos alunos em cada sessão. Ilka ainda elaborou dois questionários, um para filmes de ficção e outro para filmes educativos. Eles deveriam ser preenchidos pelas crianças após o término da sessão.

O Cineclubinho da Biblioteca “Caetano de Campos” assim como o Cineclube infantil do CCLA teria uma direção composta por alunos. Para a eleição do presidente e vice, foi realizado um concurso de redação sobre o primeiro filme apresentado. Assim, os autores dos dois melhores textos assumiriam o cargo. Pêrsio Árida⁵ foi eleito o presidente e Rosa Maria Maciel a vice-presidente. Em entrevista concedida, Rosa Maria nos conta que “segundo a Ilka, as duas [redações] estavam maravilhosas, mas o Pêrsio seria o presidente porque o presidente tinha que ser um homem e eu então ficaria de vice porque era mulher” (MACIEL, 2015, p.1). É preciso notar que a época se iniciava um movimento de emancipação feminina. Rosa Maria su-

5. Pêrsio Arida nasceu em São Paulo no dia 1º de março de 1952. Cursou História e Filosofia na Universidade de São Paulo e formou-se em Economia na Faculdade de Economia e Administração da mesma universidade em 1975. Entre 1994 e 1995, foi presidente do Banco Central durante a gestão de Fernando Henrique Cardoso como Presidente da República.

blinha, ainda, que “as mães mais avançadas que começavam a usar calças compridas eram impedidas de entrar na Caetano de Campos para irem conversar com uma professora ou com a diretora. Imagine ter uma presidenta do Clube do cinema!”. Ressaltamos, contudo, que como vice-presidente, Rosa teria uma participação frequente nas atividades do Cineclubinho e na sessão de encerramento do ano de 1962 faria um discurso em homenagem à Ilka Laurito e lhe entregaria flores.



Figura 1 - Exposição Invenção do Cinema. Fonte: IECC/ Patrícia Golombek.

Em 1963, o cineclubinho retomaria suas atividades. De 13 a 25 de maio, o Departamento Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira organizou na entrada da Biblioteca Infantil Caetano de Campos a exposição “Invenção do Cinema”. O evento estruturou-se a partir dos desenhos e questionários dos alunos, além de comportar a exposição “*Horizons du cinéma*”, que havia sido doada pela UNESCO para a Cinemateca.

A exposição foi vista por alunos do curso primário, do 1° e 2° ciclos, além de ter recebido o diretor-superintendente Dr. João Carlos Gomes Cardim. A propósito do evento Ilka Laurito explica:

é uma homenagem ao gênio criador dos sábios e dos inventores de numerosos países, bem como aos artistas e técnicos de países ainda mais numerosos que encontraram uma variedade infinita de meios de utilizá-lo para revelar os segredos da natureza e as divagações do coração humano. (NOSSO ESFORÇO, MAR/JUN 1963, p.9).

No dia 19 junho, a pedido da professora de história geral e do Brasil, Dona Maria Leocádia Barros, Ilka ministrou uma palestra para os alunos do segundo ciclo do instituto sobre a invenção do cinema. Em relação às projeções, no segundo semestre do mesmo ano, foram exibidos o filme *Zaa, o pequeno camelo branco* e uma seleção de desenhos animados, que atingiram um público de 2087 crianças. Esclarecemos que um mesmo filme chegava a ser projetado para 35 classes distribuídas entre o curso primário, ginásial e colegial. Apresentamos abaixo os filmes exibidos entre 1962 e 1964.

TABELA 2 – FILMES PROJETADOS NO CINECLUBINHO DA BIBLIOTECA “CAETANO DE CAMPOS”

ANO	FILMES
1962	<i>Crina Branca; O Descobrimento do Brasil; O mundo do pequeno Ig; Un dimanche de Gazouilly; Angotée: o pequeno esquimó; Conserve seus dentes; Danças escocesas; A ilha dos pássaros; Guia moderno da Saúde; O gato Felix; Latitude e longitude; Dia e Noite.</i>
1963	<i>Zaa; O pequeno camelo branco; Desenhos animados</i>
1964	<i>A vida de Thomas Edson e a série Gasparzinho</i>

Fonte: Relatórios de Exibição de 1962 a 1964. Acervo Departamento Infanto-juvenil/Cinemateca Brasileira e Jornal Nosso Esforço de 1962 a 1964. CRE – Mário Covas.

Em 1964, com a viagem de estudos de Laurito para a Europa, as exibições diminuiriam. A última notícia sobre o Cineclubinho publicada no jornal *Nosso Esforço* afirma “continuamos, embora com

a ausência de nossa querida D. Ilka Laurito que viaja pela Europa, com nossas sessões cinematográficas. Dois programas propiciamos aos nossos pequenos leitores, agora no segundo semestre”. O jornal se referia à projeção do filme *A vida de Thomas Edson* e à série *Gasparzinho*, que foram projetadas para 1366 alunos. (NOSSO ESFORÇO, MAR/JUN, 1964, p.5).

O CINECLUBINHO DE SANTOS

Em 1948, o Clube de Cinema de Santos foi fundado por intelectuais da cidade que procuravam desenvolver a cultura cinematográfica, incentivar o cineamodurismo e o cinema nacional. Além das projeções e debates, o cineclubismo mantinha uma biblioteca com mais de 120 obras sobre cinema e coleções completas das revistas *Cahiers du cinéma*, *Imagem e Celulóide*; e um conjunto de vários volumes de *A Scena muda*, *Cinelândia* e *Modern Screen*. Em 1962, a diretoria do clube era formada por Cid Marcos Braga Vasques (presidente), Geraldo de Figueiredo Forbes (Secretário), Clovis Galvão (Secretário), Maurice Armand Legiard (tesoureiro) e Nilo Rovai (tesoureiro). No conselho fiscal: José Demar Peres, Nelson Alfinito e Oberdan. O Clube que havia se estabelecido como o ponto de encontro da cidade para ver e discutir filmes mantinha contato com as instituições culturais da capital, entre as quais com a Cinemateca Brasileira. Assim, prosseguindo com seu plano de difusão cinematográfica, o Departamento Infanto-juvenil iniciaria a supervisão das sessões infantis em Santos.

No dia 15 de junho, o jornal *A Tribuna* noticiava a ampliação das atividades do Clube de Cinema que apresentaria no conservatório Lavignac o primeiro “Programa Especial para Crianças”. O evento receberia a orientação da professora Ilka Laurito e, para a inauguração, foram projetados os filmes *Crina Branca*, *Aventuras artísticas*, *Formação para o futuro* e *A cabra do senhor Seguin*. A sessão obteve sucesso, e Laurito, com a ajuda dos membros do clube, fundaria o Departamento Infanto-juvenil que, inicialmente, teria supervisão dela até que fosse formada uma equipe adequada.

Com o propósito de divulgar o cineclubismo infantil para os professores, organizou-se em 18 de agosto, no parque Leonor Mendes de Barros, a palestra “Cinema para a infância” que teve uma sessão-

-modelo. O objetivo era que outras instituições pudessem também realizar atividades semelhantes. A palestra repercutiu no meio educacional e logo o novo Departamento do Cineclub de Santos teria o apoio de Maria Lourdes da Silva Vicente. Ao lado de Laurito, ela seria responsável pela elaboração dos programas seguintes. Tal como os outros cineclubinhos, as sessões eram quinzenais, precedidas de apresentação e finalizadas com um debate. Já na programação, além de serem utilizados os filmes do acervo da Cinemateca e das filmotecas, seriam também projetados os filmes do Cineclub de Santos e da Cinemateca do Serviço de Divulgação e Relações culturais dos EUA. Desta maneira, notaremos uma presença maior de filmes educativos americanos. Sublinhamos, contudo, que em 1961 o Serviço de Informações dos Estados Unidos (USIS) mantinha no Brasil 15 cinematecas que emprestavam, em especial, filmes de 16 mm. Esses filmes geralmente buscavam mostrar aspectos da vida americana e enfatizar o sistema democrático do país. As películas eram emprestadas pelas repartições oficiais ou consulados americanos.

TABELA 3 – FILMES PROJETADOS NO CINECLUBINHO DE SANTOS ENTRE 1962 E 1963

ANO	FILMES
1962	<i>Crina Branca; Aventuras artísticas; Formação para o futuro; A cabra do senhor Seguin; Carroussel Boreal; Nez au vent; Conserve seus dentes; Ilha dos pássaros; Rifa-se um Chimpanzé e Tira bota; Pantomimes de Marcel Marceau (“Bip Domador”, “David e Golias”, “A caça à borboleta”, “Os jogadores de dados”, “A Marcha contra o vento” e “Adolescência, maturidade, velhice e morte”); O homem mosca; Danças escocesas; O saci; Angotée, o pequeno esquimó; A história de Pedrinho e do oleiro; Os viajantes do Bosque; Tchuk e Guek; Nunca excite o leão; Estranha jornada; O gato e o rato; A vara encantada; O tesouro do pirata; Sr. Elefante e O indesejável; Dentro da Colméia; Como as crianças pintam; Aladim e a lanterna mágica; Duas bagatelas; A volta do gato Felix; Seleções Walt Disney n°6; A vaquinha mecânica; Luluzinha em Hollywood; O moderno guia da saúde; Pulo da galinha.</i>
1963	<i>Sargento Recruta</i>

Fonte: Relatórios 1962–3. Acervo Departamento Infanto-juvenil/Cinemateca Brasileira e Jornal *Tribuna de Santos* de 1962–3. Hemeroteca/Cinemateca Brasileira.

Diferente dos outros cineclubes infantis, a experiência santista procuraria desenvolver também atividades nos locais mais periféricos da cidade. Assim, as projeções alternavam entre o Conservatório Lavignac, o Cine Bandeirantes e o Educandário. Em carta à Maria de Lourdes Vicente, de 02 de maio de 1963, Ilka Laurito pede que a envie notícias sobre as atividades no educandário e ressalta que seria muito importante manter as sessões. “Gostaria que você encaminhasse o trabalho, pelo menos durante um ano, sozinha: mesmo que seja uma vez por mês” (LAURITO, 1963, 1f.). Por meio do jornal *A Tribuna de Santos*, localizamos oito programas direcionados às crianças. A partir de 1963, Maria de Lourdes assumiria a direção do Departamento Infanto-juvenil do Clube de Cinema de Santos. Desta maneira, Laurito apenas supervisionaria o departamento, principalmente em relação ao empréstimo de filmes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preocupação em criar sessões de filmes destinadas a crianças e jovens foi pensada, organizada e debatida por diversos níveis da sociedade. De professores a cleros, passando por cineclubistas e cinéfilos. O cinema infantil, infanto-juvenil e educativo aportou em escolas, bibliotecas e igrejas com intenções diversas: ideológicas, culturais e de censura. Entretanto, um movimento em prol da arte e da cultura cinematográfica se instaura por meio das atividades desenvolvidas por Ilka Laurito nos cineclubes orientados pelo Departamento Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira.

Este artigo buscou expor de que maneira ocorreu a formação das primeiras experiências de cineclubes infantis refletidas por Sonika Bo e Jean Michel para o contexto francês e como estas surgiram em nosso país.

Como pudemos observar, os católicos desenvolveram uma cultura cinematográfica, inicialmente, como forma de censura ao “mau cinema”, porém suas atividades ultrapassaram questões religiosas e foram importantes para as ações implantadas por Ilka Laurito nos cineclubes infantis. Nesse sentido, constatamos que a organização dos cineclubinhos do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, da Biblioteca Infantil “Caetano de Campos” e do Cineclubes

de Santos foram importantes para proporcionar o acesso a filmes nacionais e estrangeiros. Por meio de sua programação, alunos e professores tiveram a oportunidade de conhecer clássicos da história do cinema. Os filmes conquistaram crianças e jovens, que por algum tempo, tornaram-se críticos do jornal mural, desenhistas de cena e principalmente cineclubistas.

Embora as atividades de formar e incentivar a criação de cineclubes infantis elaboradas por Ilka Laurito não tenham sido temporalmente extensas, 1961 – 1964, sua importância é tamanha para as reflexões sobre a introdução do cinema na escola. Ainda mais se pensarmos que todo material desenvolvido para as sessões e cursos de introdução ao cinema foram conjecturados em grande parte somente por ela e que suas ações alcançaram alunos, professores, cinéfilos e profissionais do cinema da época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rudá. Infância e cultura. Suplemento Literário. O Estado de São Paulo, 01/12/62, p.39.

BERNARDET, Jean-Claude. Transcrição de aula realizada por Ilka Laurito. [São Paulo, 1966]. Acervo Jean-Claude Bernardet/ Cinemateca Brasileira.

CINE-CLUBES: Recife-PE. Revista de Cultura Cinematográfica, n. 17, p.37, maio, 1960.

CINE-CLUBINHO Caetano de Campos. Nosso esforço, ago./set. 1962, p.5.

FEDERAÇÃO DE CINECLUBES DE MINAS GERAIS. Cinema e a Criança. [1962]. 1 Folheto.

INVENÇÃO do cinema. Nosso esforço, mar./jun. 1963, p.9.

LAURITO, Ilka. Difusão do cinema entre as crianças. Correio Paulistano. 22/10/61. n.p.

LARA, Thaís. Cinemateca Brasileira: Cinema, Educação e Inclusão Social – As ações educativas do Departamento de Cinema Infanto-juvenil (1954-1966). 2015, 173 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes / Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

_____. Cinema, infância e educação no I Festival Internacional de Cinema. Mnemocine, 2016.

MALUSÁ, Vivian. Católicos e Cinema na Capital Paulista – O Cine-Clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis (1958-1972). 2007, 165 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes / Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. p.5.

MICHEL, Jean. Les Ciné-Clubs de Jeunes. In:_____. Sur le cinéma. Paris: L'imprimerie Tardy a Bourges, 1953.

CORRESPONDÊNCIAS

GOMES, Carmen. [Carta] 29 de Julho de 1961, Belo Horizonte [para] LAURITO, Ilka, São Paulo. 1f. Acervo Departamento Infanto-juvenil/ Cinemateca Brasileira.

LAURITO, Ilka. [Carta] 05 de janeiro de 1962, São Paulo [para] GOMES, Carmen, Belo Horizonte. 2f. CB 57/62. Acervo Departamento Infanto-juvenil/Cinemateca Brasileira.

_____. [Carta] 02 de maio de 1963 São Paulo [para] VICENTE, Maria, Santos. 1f. CB 383/63. Acervo Departamento Infanto-juvenil/ Cinemateca Brasileira.

DOCUMENTOS E RELATÓRIOS

LAURITO, Ilka. Importância das sessões infanto-juvenis. São Paulo. 1961, 19 p. D 246/4. Acervo Departamento Infanto-juvenil/Cinemateca Brasileira.

_____. Relatório de Atividades 1962. 7p. Acervo Departamento Infanto-juvenil/Cinemateca Brasileira.

_____. Relatório de Exibição, 23 nov. 1962. 1p. Acervo Departamento Infanto-juvenil/Cinemateca Brasileira.

ENTREVISTA

MACIEL, Rosa. Entrevista concedida à autora por e-mail em 16/04/15, 2p.

DIÁRIO DE UM HOMEM-PEIXE¹ - AS FRONTEIRAS ENTRE O BIOGRÁFICO E O AUTOBIOGRÁFICO EM A PAIXÃO DE JL, DE CARLOS NADER

FISH-MAN DIARY - THE BORDERS BETWEEN BIOGRAPHICAL AND AUTOBIOGRAPHICAL IN A PAIXÃO DE JL, A FILM BY CARLOS NADER

Jamer Guterres de Mello

Gabriela Machado Ramos de Almeida

RESUMO Este artigo apresenta uma análise do documentário *A Paixão de JL*, de Carlos Nader, com o propósito de compreender as passagens entre o biográfico e o autobiográfico que surgem na obra. Produzido a partir de diários registrados pelo artista plástico José Leonílson em fitas k7 entre os anos de 1990 e 1993, o filme contém uma dimensão biográfica que funciona como um “retrato” do personagem biografado que só existe na medida em que se vale dos registros autobiográficos produzidos por ele próprio. No entanto, ao utilizar os audiodiários como narração autobiográfica e ilustrar a sua dimensão visual com obras também produzidas pelo artista, Nader opera um gesto autoral que associa a obra de Leonílson com as reflexões sobre a sua vida afetiva, sua sexualidade, a descoberta da infecção por HIV e alguns fatos históricos da época.

PALAVRAS-CHAVE Cinema brasileiro; Documentário biográfico; Autobiografia; Cinema experimental; Carlos Nader.

1. Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no XXXIX Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (2016).

ABSTRACT *This paper presents an analysis of the documentary film A Paixão de JL, directed by Carlos Nader, in order to comprehend the passages between biographical and autobiographical which appear in the film. Produced from audio diaries recorded by the artist José Leonílson in k7 tapes between 1990 and 1993, the documentary contains a biographical dimension that intends to function as a “portrait” of the character - Leonílson - and that exists only because the filmmaker uses these autobiographical recordings produced by the artist himself. However when Nader uses the audio diaries as an autobiographical narration and illustrates its visual dimension with Leonílson own art work, he operates a authorial gesture that associates the work of Leonilson and his reflections about life, sexuality, discovery of HIV infection and other historical facts*

KEYWORDS *Brazilian cinema; Biographical documentary film; Autobiography; Experimental film; Carlos Nader.*

INTRODUÇÃO

“O conteúdo desse filme apresenta ficção e realidade”. É a frase que aparece logo no início do filme *A Paixão de JL* (Carlos Nader, 2015). Em seguida, é exibida a imagem de um desenho bastante minimalista de um homem sem rosto, com a inscrição *Truth-Fiction* atravessando seu corpo. É a obra *Favorite Game*, feita pelo artista plástico José Leonilson no final de 1990, em Amsterdã. Num primeiro momento, um olhar um pouco menos atento poderia inferir que se trata de uma intenção bastante didática, quase um excesso, sobretudo pela designação francamente direcionada ao espectador, indicando que nem tudo aquilo que será encontrado no decorrer do filme é estritamente factual. No entanto, com uma observação mais cuidadosa, é possível perceber que esse não é apenas um aspecto da estrutura narrativa da obra. É, também, a essência do material que dá corpo a esse documentário.

A Paixão de JL é o filme mais recente de Carlos Nader, cineasta que vem obtendo reconhecimento como um dos principais documentaristas brasileiros na última década com filmes como *Pan-Cinema Permanente* (2008), *Homem Comum* (2014) e também *A Paixão de JL*. O documentário recebeu, em 2015, os prêmios de melhor longa-metragem nos festivais É Tudo Verdade e Mix Brasil, e também o prêmio especial do júri no Festival de Havana, em Cuba. O filme produz um relato bastante íntimo sobre o período final da vida de Leonilson. Nascido em Fortaleza em 1957, tendo passado a maior parte de sua vida em São Paulo, o artista resolveu gravar um diário em fitas k7, registrando sua intimidade, seu cotidiano e seus dramas pessoais em tom confessional. Os registros datam de janeiro de 1990 até sua morte por decorrência do HIV, em maio de 1993.

Este artigo apresenta uma análise do filme *A Paixão de JL* com a proposta de perceber o encontro entre o biográfico e o autobiográfico em um filme que é descrito pelo próprio realizador como obra produzida a “quatro mãos”². O trabalho busca compreender a incursão autoral do cineasta em um filme que se apresenta como biografia de alguém que já morreu e que, no entanto, se baseia nesta espécie de diário autobiográfico deixado pelo personagem.

O artigo está dividido em dois momentos: uma discussão inicial sobre o interesse pelo biográfico na obra de Carlos Nader e, poste-

2. Embora o trabalho se debruce exclusivamente sobre a obra de Carlos Nader, é possível apontar o interesse pelo autobiográfico e pela valorização de uma voz subjetiva no documentário como uma característica marcante da produção brasileira recente, verificável em filmes como *Elena* (Petra Costa, 2012) e *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013), em que a voz subjetiva dos realizadores aparece associada ao trauma da perda dos irmãos (embora em circunstâncias completamente diferentes); em *Um passaporte húngaro* (Sangra Kogut, 2002) e *33* (Kiko Goifmann, 2003), que são filmes de busca; em *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), sobre o reencontro da realizadora com seu pai e as questões que emergem deste contato, ou mesmo em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), já bastante analisado pela teoria brasileira do documentário como um filme marcado por um traço ensaístico e ao mesmo tempo autobiográfico. Ver BERNARDET, 2005; LINS e MESQUITA, 2008a; LINS e MESQUITA, 2008b.

riormente, a análise do filme a partir da seleção de alguns trechos que permitem perceber a dimensão ao mesmo tempo biográfica e autobiográfica da obra, observando a relação entre os relatos confessionais registrados por Leonílson em áudio e a montagem do filme, momento em que o cineasta faz com que esses relatos dialoguem com a própria obra do artista.

O INTERESSE PELA BIOGRÁFICO NA OBRA DOCUMENTAL DE CARLOS NADER

A vertente biográfica é um traço constante na obra de Carlos Nader. Seu primeiro curta-metragem, uma videoinstalação com linguagem experimental chamada *Beijoqueiro: portrait of a serial kisser* (1992), já continha um teor biográfico, ou pelo menos um gesto documental voltado a retratar um conjunto de aspectos da vida e das relações sociais de um personagem específico. Nesse caso, o curta revela detalhes da vida pessoal de José Alves de Moura, personagem com uma trajetória de relativo sucesso midiático ao aparecer em eventos públicos com a inusitada intenção de beijar celebridades da televisão, políticos ilustres e jogadores de futebol. Interessado tanto pelas vidas de famosos quanto de anônimos e “semi-anônimos”, como José Alves de Moura, Nader é conhecido pela realização de filmes que funcionam como “retratos” de determinados personagens. Em entrevista recente, o cineasta comenta esse caráter biográfico presente na grande maioria de suas obras:

Acredito, sim, que tentar alcançar a universalidade de um indivíduo seja um dos principais objetivos não só do meu trabalho mas de qualquer outra obra de arte narrativa que queira ser digna do nome. [...] toda a humanidade está contida no homem à frente da câmera, sempre. [...] Quando estou realizando um documentário, eu procuro me colocar num modo de operação que oscila entre a consciência e a inconsciência, entre a passividade e a atividade, entre a espreita e a ação, entre a criação e a compreensão. Nesse sentido, gosto da palavra “concepção”. Acho que ela serve para definir esse modo dialógico em que eu tento me colocar tanto nas filmagens quanto nas montagens. (NADER apud JESUS e BETHÔNICO, 2016, p. 112).

3. Nader recebeu três vezes o prêmio principal do festival É Tudo Verdade. Em 2008 com *Pan-Cinema Permanente*, em 2014 com *Homem Comum* e em 2015 com *A Paixão de JL*.

Nos últimos anos realizou, além de *A Paixão de JL*, outros dois filmes vencedores do prêmio de melhor documentário brasileiro no festival É Tudo Verdade³. Seu primeiro longa-metragem, Pan-Cine-

ma Permanente (2008), é um documentário sobre o artista e poeta Waly Salomão. Utilizando procedimentos experimentais e uma espécie de dispositivo teatral no qual Waly Salomão incorpora um personagem performático, Carlos Nader cria uma fabulação que desnaturaliza algumas das convenções do documentário tradicional. Segundo Ilana Feldman, em *Pan-Cinema Permanente*, as dimensões confessionais e biográficas escapam “dos limites privados, pessoais e individuais da existência humana para ganharem o mundo, para se tornarem, por meio da linguagem e de sua potência fabuladora, ‘enunciações sem propriedade’” [...] (FELDMAN, 2010, p. 164-165).

Já em *Homem Comum*, filme lançado em 2014, o cineasta acompanha o caminhoneiro Nilson de Paula e sua família por um longo período. No início do projeto, Nader tinha a intenção de filmar um documentário com perguntas metafísicas direcionadas a caminhoneiros, e acabou conhecendo Nilson, que se tornou o personagem principal do filme. No entanto, as conversas com o personagem escolhido aconteceram em um intervalo de 15 anos, período em que cineasta e personagem acabaram se tornando amigos. No documentário, Nader explora um amadurecimento de suas intenções com o projeto inicial e retoma as indagações existenciais relacionando sua experiência como cineasta à simplicidade da vida levada por Nilson e sua família. O realizador produziu ainda *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2015), um filme-entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho, que faleceu em meio ao projeto, e também diversos curtas-metragens.

O cineasta define seus filmes como encontros com pessoas, pautado por um princípio de alteridade, mas é consciente de que esses encontros se produzem de forma distinta de outros cinemas marcados pelos encontros entre realizadores e personagens, a exemplo de Coutinho:

Meu cinema até aqui é diferente, por exemplo, da obra de um cineasta genial como o Eduardo Coutinho, que também encontrava pessoas, mas que descobriu, ou inventou, um dispositivo tão essencial e universal, a ponto de servir perfeitamente como veículo para diferentes experiências, diferentes encontros, diferentes personagens, e tudo isso sempre *a priori*. No caso dos meus longas, cada um deles se estruturou sempre *a posteriori* em função de um encontro específico com determinado personagem. (NADER apud JESUS e BETHÔNICO, 2016, p. 115).

Os filmes produzidos por Carlos Nader se aproximam mais daquilo que Cláudia Mesquita chama de “retratos dialógicos”. São documentários em que o personagem também age ativamente, muitas vezes de forma performática, criando uma dimensão de diálogo, entre o retrato criado pelo cineasta e um autorretrato, uma zona de indeterminação pautada pela experiência (MESQUITA, 2010). Para ela, uma das características do documentário brasileiro recente é a valorização de “uma perspectiva pessoal e assumidamente parcial pela enunciação, e uma atitude relacional e dialógica (o filme como relação, diálogo e negociação entre quem filma e quem é filmado)” (MESQUITA, 2010, p. 105-106). No entanto, em *A Paixão de JL* Carlos Nader extrapola esse processo de negociação e diálogo, uma vez que a relação entre autor e personagem se dá na forma pela qual o material de arquivo é tratado pelo cineasta.

A autora cita alguns tipos de diálogos que produzem retratos reflexivos de personagens mais variados do documentário brasileiro contemporâneo, desde o diálogo *stricto sensu*, como conversação aberta e assumida entre cineasta e personagem, passando pelo diálogo em sentido figurado, exemplificado pela parceria criativa nas cenas performáticas de *Pan-Cinema Permanente* ou em um “diálogo como relação, na montagem, entre materiais, numa alternância entre os arquivos (as imagens produzidas pelo personagem no passado, por exemplo) [...]” (MESQUITA, 2010, p. 109), entre outras circunstâncias em que o diálogo pode servir para promover a alternância e a reciprocidade de determinados espaços, como acontece em *Santiago* (MESQUITA, 2010).

Entre os elementos que constituem um retrato dialógico em *A Paixão de JL*, além de uma maneira pessoal de retratar o personagem, estão a recusa das pretensões biográficas convencionais (a ausência de uma ordenação cronológica da vida de Leonílson para além do período em que gravou seus diários, assim como um certo desprezo por sua atuação pública enquanto artista, por exemplo) e a dinâmica de trânsito entre as gravações e as obras artísticas, que produz uma determinada reflexão do próprio cineasta, uma espécie de inferência, uma operação dedutiva que relaciona os elementos confessionais tornados explícitos nas gravações com a dimensão íntima de alguns detalhes das obras de Leonílson.

O ENCONTRO ENTRE NADER E LEONÍLSON: UM OLHAR AOS ASPECTOS IMAGÉTICOS E SONOROS DO FILME

A dimensão confessional das gravações de Leonilson faz de *A Paixão de JL* um filme de encontros, de descobertas e também de incertezas. Por um lado, o encontro (ou um reencontro) entre Nader e Leonilson, que eram amigos próximos. O que poderia se tornar uma barreira na tentativa de desvendar detalhes sobre a intimidade do amigo acaba por se concretizar em uma forma poética de personificar a entidade abstrata e impessoal do artista a partir de suas próprias confissões, com detalhes particulares pouco conhecidos inclusive por seus familiares.

Praticamente toda a produção de Leonilson é profundamente atravessada por uma dimensão pessoal, uma beleza sutil que surge de sua intimidade, de suas relações amorosas, de sua afinidade com as coisas do mundo. Suas obras são carregadas de associações e justaposições de diversos tipos de materiais, com frases, números e palavras bordadas em lonas e tecidos ou com traços, formas e desenhos sobre a superfície da tela, formando um conjunto fortemente expressivo de detalhes, memórias e experiências pessoais. O próprio Leonilson afirma em seus relatos que seu trabalho é sua autobiografia, “eles são o meu diário” (NADER, 2015a).

Não é possível afirmar categoricamente o caráter factual dos depoimentos de Leonilson que foram gravados nas fitas k7 e surgem no filme. No entanto, o que o documentário acaba provocando no espectador é exatamente a dúvida sobre a dimensão ficcional de um diário confessional. Afinal de contas, até que ponto há criação e invenção nas palavras de Leonilson? No filme – em função dos audiodiários e do uso que Nader faz deles – o artista se revela um homem frágil, bastante carente, atravessado por incertezas sobre sua própria identidade e atento à simplicidade dos detalhes. A fita em que Leonilson rotula com a jocosa data de 30 de fevereiro é um bom indício (figura 1). Um artista personagem de si mesmo (ficção / realidade; truth / fiction).

Alguns recursos estéticos são empregados por Carlos Nader de forma a conduzir a narrativa através do contato entre os registros confessionais, que funcionam como uma narração, os desenhos, pinturas e bordados do artista e imagens de elementos culturais da

época, evidenciando um novo olhar interpretativo sobre o caráter íntimo das obras de Leonílson. O filme tenta reconstituir sua trajetória artística e pessoal a partir das gravações em um tom menos retrospectivo e mais introspectivo. O traçado narrativo produzido pelos relatos do diário faz crescer o tom dramático do filme, acompanhando os dilemas da vida de Leonílson, passando pelo diagnóstico do HIV até sua morte. Nader se vale dos diários gravados por Leonílson para criar um documentário com uma progressão dramática própria, que acompanha a descoberta da doença e os receios que passam a assolar o artista depois disso. O cineasta comenta sobre a relação estabelecida entre cineasta e personagem:

Dá para dizer que tudo que caracteriza o meu trabalho, na visão dos outros ou na minha, está ali: a mistura da chamada ficção com a chamada realidade, a polifonia, o encontro artístico-afetivo, a mistura de linguagens, o experimentalismo indissolivelmente relacionado à experiência de vida, o amálgama entre o que há de mais público e o que há de mais privado etc. Por outro lado, o filme é uno, simples. Como o próprio trabalho do Leonílson, é da simplicidade que ele extrai a potência. (NADER apud JESUS e BETHÔNICO, 2016, p. 116).

143



Figura 1: A fita de 30 de fevereiro⁴

4. Todas as imagens utilizadas neste artigo são frames retirados do documentário *A Paixão de JL*. O filme é uma produção do Itaú Cultural.

O áudio gravado nos diários de Leonílson ocupa um espaço de narração em voz *off* no documentário. Nader prioriza imagens de arquivo entre cenas de telenovela, trechos de telejornal, videocli-

pes, séries e filmes em detrimento da imagem do rosto e do corpo de Leonílson. Dessa forma, o cineasta acaba potencializando a narração e, principalmente, a forma como os diários foram criados. O artista gravava os relatos sobre seu cotidiano sempre sozinho em casa e armazenava as fitas k7 para uma possível utilização em algum projeto futuro, talvez para um livro de memórias pessoais. Assim, é justamente a ausência do rosto do personagem que acaba potencializando os diários naquilo que eles têm de mais simples, a intimidade da voz. Trata-se de um jogo de cruzamentos entre as imagens e a voz de Leonílson, uma interpenetração que orienta o sentido narrativo do discurso, sem eliminar, de um lado, uma dimensão interpretativa por parte do espectador, e por outro lado, a autonomia do fluxo de pensamento de Leonílson.



Figura 2: Gravador, presença constante durante o filme

Em *A Paixão de JL* há uma incursão estética – a um só tempo sensível e intensa – na vida do artista como uma forma de expor as singularidades de seus pensamentos, de suas ideias, de seus sonhos. O contexto cultural e político da época se faz presente de forma intimista na obra de Leonílson e é apresentado no filme através das imagens dos protestos na Praça da Paz Celestial, da queda do muro de Berlim, da Guerra do Golfo, do impeachment do presidente Fernando Collor e de filmes, séries e músicas citados por Leonílson. Talvez, além da direção do filme, Carlos Nader acabe assumindo um

papel de curador, em um trabalho rigoroso de tratamento e organização de sons e imagens que acabam revelando uma relação até então desconhecida entre a vida e a obra do artista.

O cineasta acaba produzindo uma colagem de elementos visuais e sonoros que proporcionam à narrativa uma linearidade bastante particular. Os procedimentos estéticos utilizados podem ser associados a técnicas experimentais de montagem, colagem e tratamento de imagens, palavras, fotografias, sons, ruídos, etc.

É possível dizer que *A Paixão de JL* é um documentário poético na medida em que se debruça sobre o mundo histórico (aspectos da vida de Leonílson) através um tratamento criativo do material fílmico explorado, porque não se desenvolve a partir de elementos retóricos e, sobretudo, porque possibilita “formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam solução” (NICHOLS, 2005, p. 138). A utilização de procedimentos estéticos experimentais dá o tom para o filme ao alinhar o material de arquivo à própria poética da obra artística de Leonílson. O ritmo da montagem produz uma dimensão poética muito próxima às pinturas e bordados do artista, sem precisar recorrer a recursos como a quebra da linearidade narrativa.

O cineasta abre mão de explorar uma possível pureza do documento, no caso os arquivos em áudio, para propor um ato de manipulação consciente do material e, assim, acaba construindo o personagem do filme, Leonílson. Um personagem próximo, obviamente, da persona que de fato era o artista, mas construído também a partir do olhar autoral de Nader e das associações que a sua montagem promove entre a reflexão de Leonílson sobre sua vida e a sua própria obra.

As escolhas estéticas de Carlos Nader criam uma dimensão a um só tempo real e imaginária da personalidade de Leonílson, que se projeta muito mais na relação entre artista e obra do que num retrato fidedigno, uma espécie de desvelo de uma intimidade capaz de revelar quem exatamente é Leonílson. Se o documentarista é, como sabemos, um participante ativo, uma testemunha que produz um discurso carregado de significados sobre um determinado

recorte do mundo (DA-RIN, 2004), em *A Paixão de JL* vemos não apenas um cineasta que lança mão de recursos estéticos para refletir sobre determinado tema - neste caso, elementos biográficos de um artista plástico - mas também um personagem que produz, ele mesmo, um discurso autorreflexivo sobre sua vida. Como esse aspecto autorreflexivo é o cerne da matéria-prima do filme - os diários gravados em áudio - é possível perceber que ambos, cineasta e personagem, são responsáveis pela reflexividade do discurso colocado em prática, cada um a sua maneira. Assim, para além das fronteiras entre o biográfico e o autobiográfico, há uma dupla problematização dos limites entre realidade e ficção.

146

O modo como o filme articula a narração de Leonílson e suas obras se assemelha ao que Ilana Feldman descreve como uma forma própria do ensaio audiovisual, que atuaria:

Na ativação da experiência sensível, estética e, evidentemente, mediada, mobilizando as passagens e as indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, o privado e o político, a subjetividade e a não-pessoalidade, a pessoa e o personagem, a verdade e a fabulação, a memória e a presentificação. (FELDMAN, 2010, p. 150).

O acúmulo de referências que Leonílson insere de forma íntima em seus trabalhos acaba se revelando em muitos de seus comentários sobre diferentes citações da cultura pop da época, o que serve de fonte material para compor o filme. Como na cena em que o desenho *O desejo é um lago azul*, de 1989 - no qual o corpo de uma pessoa em tamanho pequeno é sustentado pela palma de uma mão em um tamanho maior - acaba sendo relacionado a David Cassidy, de *A Família Dó-Ré-Mi* e ao personagem Tarzan, quando Leonílson revela seu desejo de retirá-los do televisor como pequenas pessoas do tamanho de um palmo. O trecho de fala de Leonílson ouvido nesse momento do filme (e reproduzido abaixo) é ilustrado por uma sequência de imagens que inclui, nesta ordem, *A Família Dó-Ré-Mi*, o desenho referido (figura 3) e também *Tarzan*:

Eu me lembrei que quando eu era garoto eu tinha uma vontade de fazer uma coisa, eu via na televisão, por exemplo, *A Família Dó-Ré-Mi*, e eu tinha vontade de pegar o David Cassidy, assim do tamanho que ela era na televisão *mais* ou menos do tamanho da palma da minha mão, um pouco maior, e tirar ele do vídeo e pegar pra mim. Como se fosse uma pessoinha assim de um palmo. Imagina, eu não sabia o que eu queria fazer com ele, mas eu

queria pegar ele pra mim. O Tarzan também, às vezes eu tinha vontade de pegar ele pra mim. (NADER, 2015a).

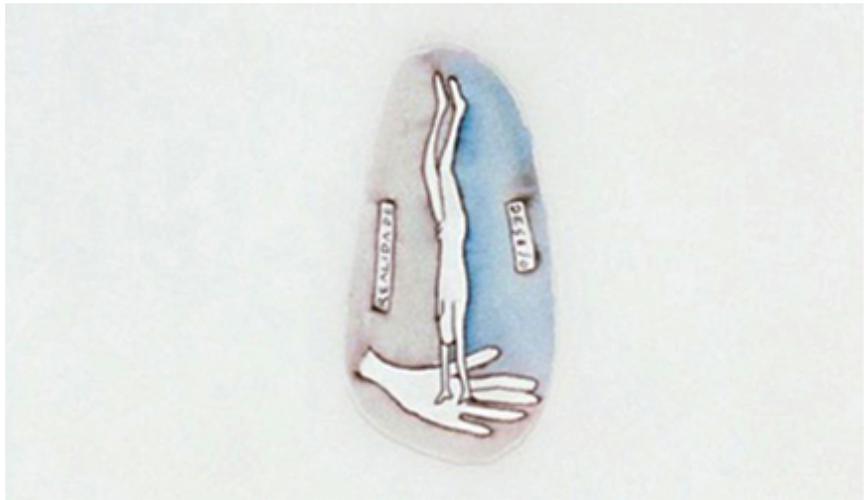


Figura 3: O desejo é um lago azul (tinta de caneta permanente e aquarela sobre papel; 1989).

A técnica levada a cabo pelo cineasta se sobressai ainda no momento em que Leonílson comenta em suas gravações que havia assistido ao filme *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) com um amigo. Nesse momento, o artista descreve o quanto se identificou com o protagonista do filme, um andarilho, e como ficou tocado por sua trajetória errante em meio ao deserto. Relata uma possível aproximação com suas próprias incertezas sobre a vida, com sua busca por algo que até então era desconhecido. Nader explora as cenas do filme de Wim Wenders exibindo o personagem em meio às paisagens do deserto enquanto Leonílson relaciona os homens pelos quais se apaixona a belas paisagens que passam pelo seu caminho, numa alusão a *Paris, Texas*. Ao fim da cena, tem-se um corte para detalhes de um bordado sobre feltro feito por Leonílson em 1991, com as frases “El desierto” e “o que é verdade para certos rapazes”, ainda com a música original de *Paris, Texas*, composta por Ry Cooder, que assume um papel importante na relação que aí se estabelece. Assim, para além da referência ao filme que aparece na voz de Leonílson e nas cenas utilizadas na montagem, Nader produz a justaposição de imagens e sons que corroboram com o conjunto de elementos que dão sentido à narrativa: o andarilho, o deserto, as paisagens, os rapazes.



Figura 4: O andarilho e o deserto de Paris, Texas reproduzidos em *A Paixão de JL*

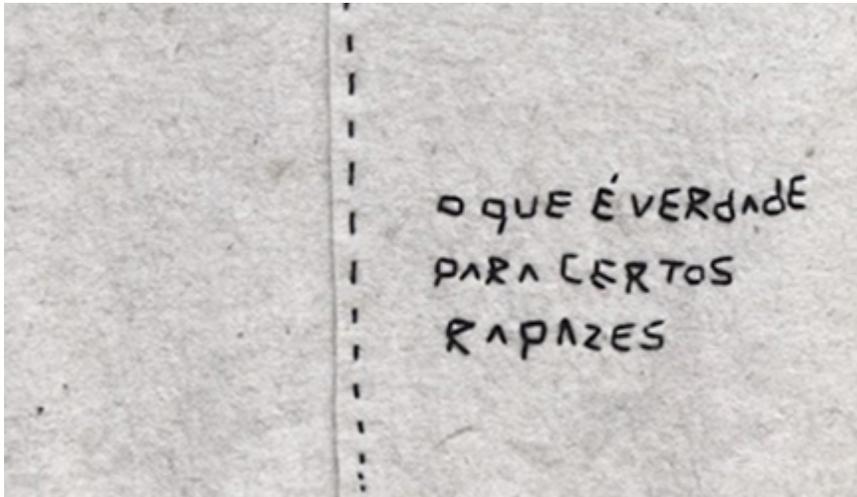


Figura 5: Detalhe de *El desierto* (bordado sobre feltro; 1991)

A estratégia utilizada com a música é adotada também em outros momentos. Isso acontece, por exemplo, quando Nader ilustra a narração de Leonílson com cenas de *Eduardo II* (Derek Jarman, 1991), filme sobre o relacionamento homossexual entre um rei e um plebeu. A música do filme de Jarman permanece na cena enquanto a montagem corta do filme para o bordado *O rapaz sem rei*, de 1992, sugerindo uma íntima relação entre *Eduardo II* e a obra de Leonílson.

5. Em suas gravações, Leonilson refere-se ao filme como *Relâmpagos Sobre a Água*, utilizando uma tradução literal de *Lightning Over Water*, título original em inglês. No Brasil o filme foi lançado posteriormente como *Um Filme Para Nick*.

6. O crescimento da violência contra homossexuais em São Paulo e no Rio de Janeiro no final dos anos 1980 é o tema de *Temporada de Caça* (Hunting Season, 1988), premiado documentário produzido em VHS pela artista e ativista Rita Moreira, com depoimentos de pessoas comuns que caminhavam pelas ruas das duas cidades e também de personalidades da música e do teatro como Zé Celso Martinez Corrêa, Gilberto Gil e Jorge Mautner, entre outros.

O filme de Carlos Nader é todo construído a partir desse tipo de técnica experimental de colagem e justaposição de elementos distintos como filmes, videoclipes, músicas, fragmentos de telejornal, além das obras e do áudio de Leonilson, criando diferentes relações. Algumas vezes isso ocorre de forma mais direta, como o uso da aquarela *Bad boy, fragile soul*, de 1990, que aparece quando Leonilson diz ter chorado assistindo a uma cena de novela na TV: “Só uma pessoa maluca chora porque vê um cara numa novela, né?” (NADER, 2015a), comenta o artista, produzindo a relação entre a força masculina e a fragilidade do choro.

Em outros momentos, acontece de forma mais sutil, quando o filme provoca um paralelo entre a aceitação da morte por Nicholas Ray em *Um Filme Para Nick*⁷ (Wim Wenders, 1980) e a própria condição de Leonilson em *A Paixão de JL*. “Como vencer o medo? Encarando-o. Talvez com amor?” (NADER, 2015a), narra Wim Wenders. O questionamento é, a um só tempo, um dilema para Nicholas Ray, para Leonilson em seu diário-confissão e agora para o personagem do documentário, no contexto criado por Carlos Nader. Leonilson demonstra em seu diário uma grande vontade de amar, de ser feliz, assim como a conclusão de Wim Wenders: “só querer amar já pode ajudar” (NADER, 2015a).

Fruto de uma geração que viveu intensamente uma época bastante difícil em meio à ressaca da abertura política no Brasil, Leonilson demonstra uma grande preocupação com a homossexualidade – que no final dos anos 1980 foi reprimida de forma muito violenta nas ruas⁸ – e com a proliferação da AIDS como um risco à sua condição. Revela um grande medo da doença, de sua maldição anunciada: a inevitável condenação à morte. A narração de Leonilson diz:

Ontem à noite eu estava conversando com a minha mãe, mas ela me olhava com olhos de quem sabia tudo. Eu acho que eu não contaria ‘ah, eu sou gay’. Acho que eu não vou dar esse desgosto pra ela. Bem que eu queria convidá-la pra ir ao cinema. Ela outro dia disse ‘ah, tá passando um filme legal, Meu Pé Esquerdo’. Eu devia convidá-la pra ir ver. Eu tenho vontade. Eu tenho vontade, mas eu não sei fazer isso. Eu não sei simplesmente convidar minha mãe pra ir no cinema. (NADER, 2015a).

É nesse contexto que Leonilson grava suas memórias, suas frustrações e suas fantasias, declarando o constante medo de desapontar a família por ser gay e, posteriormente, por ser portador do HIV.

Transparece aí a tristeza de não conseguir convidar sua mãe para ir ao cinema, por exemplo. Um drama singelo, mas que representa sua vontade de ser feliz com a sua homossexualidade e sua frustração por ter certeza que decepcionaria sua própria mãe:

Eu tenho medo de AIDS, sabe? Não tô a fim de morrer assim, sofrendo, desgraçado. Ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na Segunda Guerra Mundial. O próximo pode ser você, a praga tá aí pronta pra te pegar. Mas isso também faz a consciência da gente aumentar, faz a gente ficar mais forte. Faz eu querer ser um homem forte. (NADER, 2015a).

O que se sobressai no filme é o retrato de uma vida carregada de intensidades que, apesar de ter sido interrompida – não por um infortúnio, mas por uma desgraça, utilizando as próprias palavras de Leonílson – apresenta sua potência através da poética de sua obra artística e se revela no encontro criado por Nader com seu diário confessional. Os áudios revelam um homem que se sentia pronto para viver plenamente, com seu trabalho e seus amores, na busca por um namoro que o fizesse feliz. “Eu tô cheio de vontade. Homem-peixe, sabe? Com o oceano inteirinho, pronto pra eu nadar” (NADER, 2015a), revela ele.

A obra *Cheio, vazio*, um bordado em tecido, de 1992, representa bem os anseios e as frustrações de Leonílson. Cheio de esperança com a vida, com a felicidade e com seu desejo transbordante e dilacerante. Um vazio existencial, atormentado o tempo todo pelo possível desgosto da família e pela presença constante da morte. Carlos Nader consegue demonstrar, de forma a evitar um contorno dramático para os tormentos de Leonílson, que apesar de todo o medo confessado pelo artista em seu diário, sua vida foi carregada de força, de potência, de preenchimento, o que se expressa tanto nos elementos que compõem sua arte, quanto no contato que mantinha com as pessoas e com as coisas que o rodeavam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através destes breves considerações sobre as relações entre o biográfico e o autobiográfico a partir do documentário A Paixão de JL, foi possível perceber que o cineasta Carlos Nader reconstrói os sonhos, as memórias e as ficções do artista José Leonílson utilizando procedimentos estéticos experimentais com os arquivos em

áudio deixados pelo artista, além de imagens de programas de televisão, videoclipes, trechos de telejornais, etc. Ou seja, há aí uma importância circunscrita pelos aspectos imagéticos e sonoros e o tipo de agenciamento que é produzido com esse material.

Algumas questões acabaram sendo evidenciadas com esta análise, como por exemplo o dispositivo explorado por Nader ao produzir um filme no limiar do encontro entre documentarista e personagem, entre a proposta de uma biografia e a sua condição de possibilidade: a existência prévia de uma espécie de autobiografia sonora já produzida pelo próprio personagem biografado.

Esse mecanismo possibilitou ao cineasta explorar não apenas a dimensão confessional e pessoal dos anseios e angústias do personagem, explícita de forma íntima em seus relatos autobiográficos, mas também uma ligação muito próxima com o conteúdo explorado em sua obra artística. De certa forma, o cineasta atua como curador tanto das memórias de Leonílson, quanto do arquivo de suas obras, produzindo um encontro efetivo entre a intimidade e a simplicidade dos relatos com a força e a personalidade das obras artísticas. De fato, o filme parece fornecer uma dimensão audiovisual que complementa aspectos da vida e da obra de Leonílson, exercendo assim uma postura de legado, uma espécie de obra póstuma, uma singela homenagem às idiossincrasias, às fantasias e aos sonhos de Leonílson.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Um passaporte húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (orgs.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2010.

JESUS, Eduardo; BETHÔNICO, Mabe. Entrevista com Carlos Nader. Pós: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 110-117, maio 2016.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). Cinema mundial contemporâneo. Campinas: Papirus, 2008b, p. 157-175.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. Novos Estudos - CEBRAP, São Paulo, n. 86, p. 105-118, mar. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100006&lng=pt&nrm=iso.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papirus, 2005.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BURLAN, Cristiano. Mataram meu irmão. Brasil, 2013. 77 minutos.

COSTA, Petra. Elena. Brasil, 2013. 82 minutos.

ESCOBAR, Maria Clara. Os dias com ele. Brasil, 2014. 107 minutos.

GOIFMAN, Kiko. 33. Brasil, 2004. 74 minutos.

JARMAN, Derek. Eduardo II. Reino Unido, 1991. 90 minutos.

KOGUT, Sandra. Um passaporte húngaro. Brasil, 2003. 72 minutos.

MOREIRA, Rita. Temporada de Caça. Brasil, 1988. 22 minutos.

NADER, Carlos. A Paixão de JL. Brasil, 2015a. 82 minutos.

NADER, Carlos. Beijoqueiro: portrait of a serial kisser. Brasil, 1992. 25 minutos.

NADER, Carlos. Eduardo Coutinho, 7 de outubro. Brasil, 2015c. 60 minutos.

NADER, Carlos. Homem-Comum. Brasil, 2015b. 103 minutos.

NADER, Carlos. Pan-Cinema Permanente. Brasil, 2008. 83 minutos.

SALLES, João Moreira. Santiago. Brasil, 2007. 80 minutos.

WENDERS, Wim. Paris, Texas. França, Alemanha, EUA, 1984. 147 minutos.

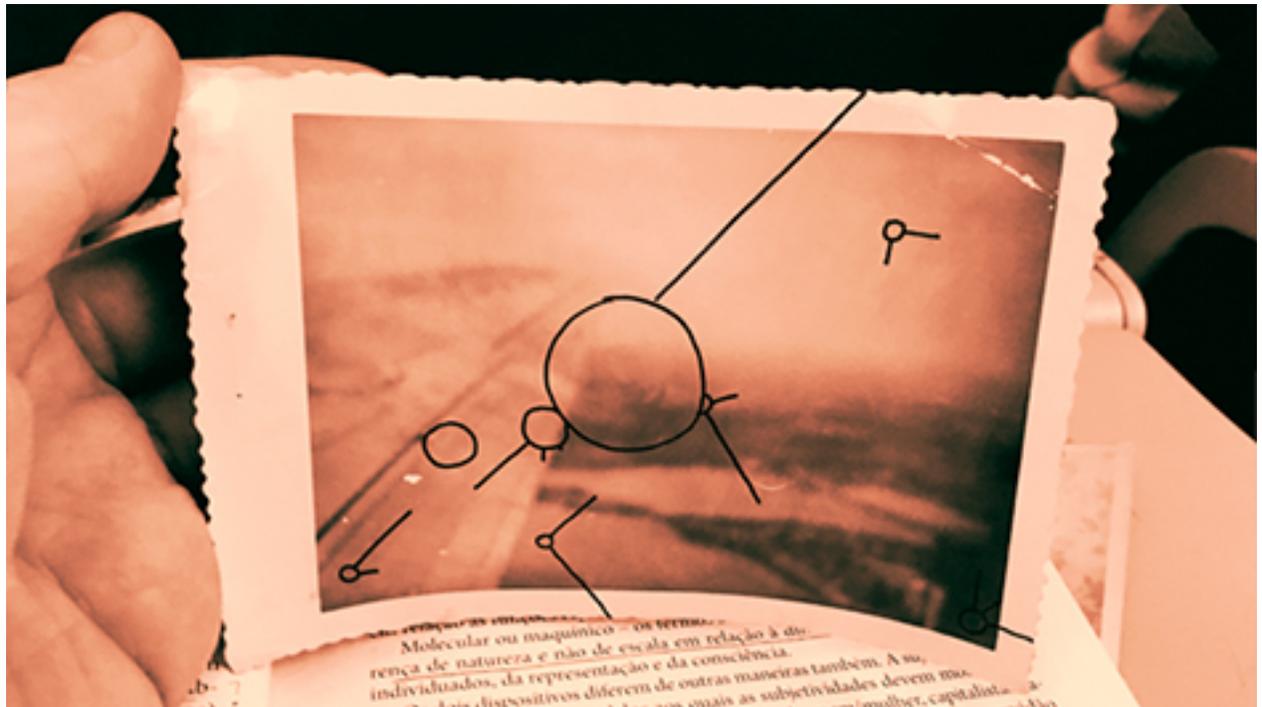
WENDERS, Wim. Um Filme Para Nick. Suécia, EUA, 1980. 91 minutos.

**C • LEGENDA - ISSN 1519-0617
Nº35, 2017/2 (137-153 pp.)**

**Diário de um homem-peixe -
As fronteiras entre o biográfico
e o autobiográfico em
A Paixão de JL, de Carlos Nader**

Jamer Guterres de Mello é Pesquisador de Pós-Doutorado (PNPD/Capes) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS).

Gabriela Machado Ramos de Almeida é Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) e professora dos cursos de Jornalismo e Produção Audiovisual da ULBRA.



SOCIEDADE COMO CIRCUITO DE AFETOS E A PRODUTIVIDADE DO DESAMPARO

*SOCIETY AS A CIRCUIT OF AFFECTS AND THE PRODUCTIVITY
OF HELPLESSNESS.*

Pedro Drumond

Resenha do livro *O circuito dos afetos – Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, de Vladimir Safatle.

RESUMO A resenha realiza uma breve introdução ao pensamento que surge como argumento do empreendimento teórico de *O circuito dos afetos*: propor uma análise da sociedade orientada à intelecção dos afetos e afirmar o desamparo como gesto político mobilizador de novas capacidades de imaginação.

PALAVRAS-CHAVE Política; teoria dos afetos; desamparo.

ABSTRACT *The review gives a brief introduction to the thought that arises as an argument of the theoretical enterprise of O circuito dos afetos: an social analysis oriented to the intellection of affects and to affirm helplessness as a political gesture, mobilizing new capacities of imagination.*

KEYWORDS *Politics; affect theory; helplessness.*

Uma apresentação do autor de “O Circuito dos Afetos”, Vladimir Safatle, se dará de forma breve, por opção dessa resenha em abordar tão logo quanto possível as reflexões propostas pela obra em questão. Safatle é Doutor em Filosofia pela Université de Paris VIII, Professor Livre Docente do departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo e autor de livros importantes para o pensamento filosófico contemporâneo, como *Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento* (2012) e *Cinismo e falência da crítica* (2008). Destaca-se também sua incursão como analista do cenário político brasileiro contemporâneo em meios de comunicação de amplo alcance, posição na qual atua como colunista do jornal *Folha de São Paulo*. Comparece, assim, à seleta posição do “filósofo público”, o tipo de intelectual cujo discurso habita constantemente os meios midiáticos hegemônicos, com um acesso, não necessariamente mais eficaz, mas, sem dúvidas, diferenciado, ao contexto extra-acadêmico.

“O Circuito dos Afetos” é um livro que mantém alguns dos principais traços do autor: uma análise rigorosa da sociedade, orientada à dimensão política, sob um prisma metodológico de interface entre filosofia e psicanálise. É reconhecível no livro tanto o exercício de uma leitura da realidade que recusa a razão cínica, que é amplamente criticada em *Cinismo e falência da crítica* quanto um desdobramento do interesse do autor em pensar novas abordagens da teoria do reconhecimento, reflexão presente em *Grande Hotel Abismo* e que aqui se cristaliza sob a forma conceitual de um reconhecimento *antipredicativo*. Assim, a bibliografia de Safatle apresenta um princípio de coerência que normalmente se faz presente em grandes projetos filosóficos. Esse livro parece ser, até então, seu projeto mais ambicioso, dado que se reflete também no volume de páginas. Nelas, irrompe como novidade, uma maior força propositiva, não que antes ausente, mas aqui inescapável, tanto no âmbito de uma sistematização de uma teoria sobre a política quanto de apontamentos mais precisos por caminhos e modos de agir para uma resistência ao modelo neoliberal e perante o fracasso da Nova República em seu modelo de coalização. Tais cenários do contemporâneo se tornam eles mesmos os adversários que o pensamento de Safatle pretende enfrentar. Não por acaso, parte dessa urgência pelo engajamento transformou-se em um livro manifesto



O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.

Autêntica Editora
ISBN 9788540509603
páginas: 360
2ª edição, 2016.

lançado pouco tempo depois, *Quando as ruas queimam: manifesto sobre a emergência*.

Essa resenha propõe uma apresentação breve sobre aquele que parece ser o principal esquema conceitual do livro: pensar a sociedade como circuito de afetos e a produtividade do desamparo. Embora tal recorte deixe de lado diversos pontos importantes no livro, assume-se aqui o papel de um curto comentário e introdução à obra.

Safatle anuncia logo nas primeiras páginas o seu largo esforço: pensar a ideia de um circuito de afetos como o nível mais fundamental do que se reconhece como sociedade. Para isso, defende a postura de repensar radicalmente o campo da “crítica social”, que tenderia a pensar a sociedade sempre como o conjunto de normas, valores e regras, ou seja, a partir do estabelecimento de acordos normativos. Esse ponto de partida, segundo ele, só poderia gerar um pensamento crítico que opera na avaliação das contradições entre tais sistemas e as ações humanas, em referência às essas normas, que seriam intersubjetivamente partilhadas. A análise estaria, portanto, sempre sob a sombra de um pensamento da coesão, pois se limitaria a investigar as conformidades ou rupturas entre modelos normativos do social e sua verificação nas práticas individuais e institucionais. Safatle identifica uma tradição da filosofia política de pensar sob esses termos, sustentada por uma teoria do poder investigada pelas suas formas de estabelecimento coercitivo e de práticas disciplinares, tradição da qual ele se distanciará criticamente.

O circuito dos afetos aposta na emergência contemporânea de uma nova abordagem, caracterizada por uma filosofia política que se dirige aos *limites* do poder, onde a política vincula-se ao que não pode ser controlado, sendo necessariamente os pontos compreendidos como condições de ruptura. Ocorre, portanto, um deslocamento valorativo dos termos que serão analisados no pensamento sobre a política e a sociedade. Safatle propõe pensar as sociedades não como circuitos de bens, riquezas ou outros vínculos normativos da economia, mas de afetos. É esse olhar orientado aos afetos que permitirá entender o que surge como possibilidade de agência das pessoas e grupos; o que surge como pensamento tolerável e intolerável, em um mapeamento de quais tipos de afetos circulam, e quais não, em uma sociedade. Esse circuito seria sempre um

movimento de retroalimentação, em que formas de vida produzem certos afetos na mesma medida em que afetos produzem, eles mesmos, certas formas de vida.

Parte da ousadia do livro se dá na busca por confrontar uma suposta descrença das disciplinas das ciências humanas e sociais sobre a teoria dos afetos como contributiva aos estudos sociopolíticos. Para Safatle, isso deriva de uma falsa assunção da dimensão afetiva como subjetivista e que supervaloriza a experiência singular, que não caberia em uma concepção de sociedade como a anteriormente descrita e aqui refutada, aquela dos sistemas de regras e normas universalizadas. Para validar sua guinada aos afetos e superar essa dicotomia, Safatle recorre a um dos principais nortes teóricos do livro, a psicanálise de Sigmund Freud. O filósofo aqui recupera uma talvez negligenciada análise dos fenômenos sociais feita por Freud, que seria sempre sustentada por uma inteligência dos afetos. Safatle se considera, de certa maneira, percorrendo o mesmo caminho que Freud traçara, de compreender como afetos podem ser produzidos e mobilizados de modo que bloqueiam “expectativas emancipatórias”, ou, como Vladimir parece preferir dizer em suas exposições orais, “capacidades de imaginação”. É essa linha de raciocínio que permite a primeira aposta de resistência do livro: constatar que uma mutação dos afetos permite o advento de uma política de transformação, inventora de rumos antes inconcebíveis.

Safatle ganha solidez argumentativa ao notar que a leitura da sociedade a partir dos afetos estabelece diálogo com toda uma tradição das “metáforas biológicas” para o corpo social, já presentes nos escritos bíblicos, mas reinaugurada na filosofia moderna por Thomas Hobbes, passando também ao longo dos séculos por Spinoza, Rousseau, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Essas metáforas buscam uma alegoria do corpo social, composto por inúmeros indivíduos, como o funcionamento de um corpo unitário, assim como o biológico. Pensar as figuras do corpo social nos moveria consequentemente a uma inteligência dos afetos, na medida em que apenas um corpo pode afetar outro corpo. Portanto, são as encarnações dos corpos sociais, ou políticos, que permitem conceitualmente uma ideia como a de um circuito de afetos. Safatle utiliza Hobbes como grande exemplo didático para essa formulação. Ao mesmo tempo em que pensa na sociedade organizada sob a forma de um Estado,

que associa ao corpo da criatura Leviatã, o filósofo Inglês também aponta como “paixões” aquilo que movem os homens, destacando, entre elas, o Medo, pensamento que muito interessa a Safatle. Hobbes, à sua maneira, reconheceu o Medo como um afeto em circulação, fundante de um modelo de democracia liberal que surgiria nos séculos seguintes, na medida em que o circuito manteve-se em permanência. Para descrever seu próprio modelo, Safatle analisa então aquele que seria o circuito de afetos vigente no mundo ocidental, revelando o quadro dialético medo-esperança.

Para Safatle, a vida política do ocidente possui um fundamento originado em um passado remoto e permanente até os dias de hoje: o reconhecimento de uma figura de soberania. A constituição desse mecanismo de gerência, na forma de um Estado absolutista ou do Estado democrático contemporâneo, opera de forma que o medo se torne o afeto central, pela razão do poder do Estado se assumir enquanto um pacto de segurança. Safatle descreve este Estado como simultaneamente o “bombeiro” e o “piromaniaco”, na medida em que fornece a garantia de uma experiência de segurança e estabilidade que nunca a realiza em plenitude, executando, na verdade, uma gestão da insegurança. As supostas garantias impõem necessariamente o medo de não havê-las, criando uma constante demanda de amparo que move à convocação de figuras de autoridade para ocuparem a posição de soberania. É por isso que a esperança não surge como um afeto de resistência ao medo institucionalizado, mas como afeto já operante na lógica do medo. A esperança nunca poderia ser uma saída para o regime do medo, pois, apoiado em Spinoza e no pensamento estóico, não existiria a possibilidade de pensar medo e esperança como afetos independentes. Todo medo de um acontecimento envolve uma esperança de que ele não aconteça e toda a esperança por outro acontecimento carrega o medo de que ele não se realize.

Portanto, o indivíduo moderno ao qual Safatle se opõe, já tem sua esperança capturada em um circuito. Antes de se cogitar uma ruptura desse circuito de afetos é preciso pensar no desamparo como assunção negativa que abriria um horizonte de coragem afirmativa, por onde irrompem possibilidades de transformação. Para isso, é preciso compreender a íntima relação que o circuito de medo e esperança possui com a constituição do sujeito moderno, o indi-

víduo uno, autoproprietário da ética liberal. Safatle sugere que há uma espécie de fantasia primeva, o medo da “morte violenta” que o Estado Civil Hobbesiano garantiria evitar. Esse medo seria, de certa maneira, o medo da absoluta despossessão. O indivíduo liberal seria composto por um sistema de interesses e por uma disposição ao mundo orientada ao estabelecimento de propriedades e de relações contratuais, portanto, haveria um contrato vigente entre indivíduo e o Estado que lhe garantiria posses, a posse de si mesmo, de seus atributos e predicados, em um movimento de predicação que leva à identidade singular na forma do indivíduo. O estado gere a insegurança quanto à despossessão das propriedades materiais, legais e identitárias. É a partir desse diagnóstico que faz o desamparo surgir como força produtiva e desestabilizadora desse circuito. A ideia de desamparo, aqui, deriva diretamente de Freud, em um sentido original que ressalta o duplo estado de vulnerabilidade que se torna abertura à experiência social. Para Freud, desamparo não seria uma vulnerabilidade carente de cura, mas uma condição que precisaria ser afirmada, pois é a que permite a renarração de si, o que rompe com qualquer expectativa prévia de representação. Safatle trabalha justamente a dimensão política do desamparo, para propor que uma disposição política que busque a constituição de figuras de amparo nunca será disruptiva do circuito vigente.

Não se deve confundir também a afirmação do desamparo com uma postura resignada e desencantada com a experiência do comum em sociedade, tampouco o cinismo desacreditado, mas o reconhecimento de que a violência da constatação da insegurança é plataforma para a ação política. A partir disso, o autor sugere um desmascaramento da suposta “liberdade individual” tão fundamental ao pensamento liberal. Para ele, o indivíduo liberal pensa liberdade como autonomia, em um puro sentido Rousseauiano de uma posse da própria lei, um legislador de si mesmo. A sociedade neoliberal teria entre suas relações contratuais a garantia da autonomia de todos os indivíduos, mas esse conceito seria um equívoco da filosofia moderna, produtora, naturalmente, de profundas consequências políticas.

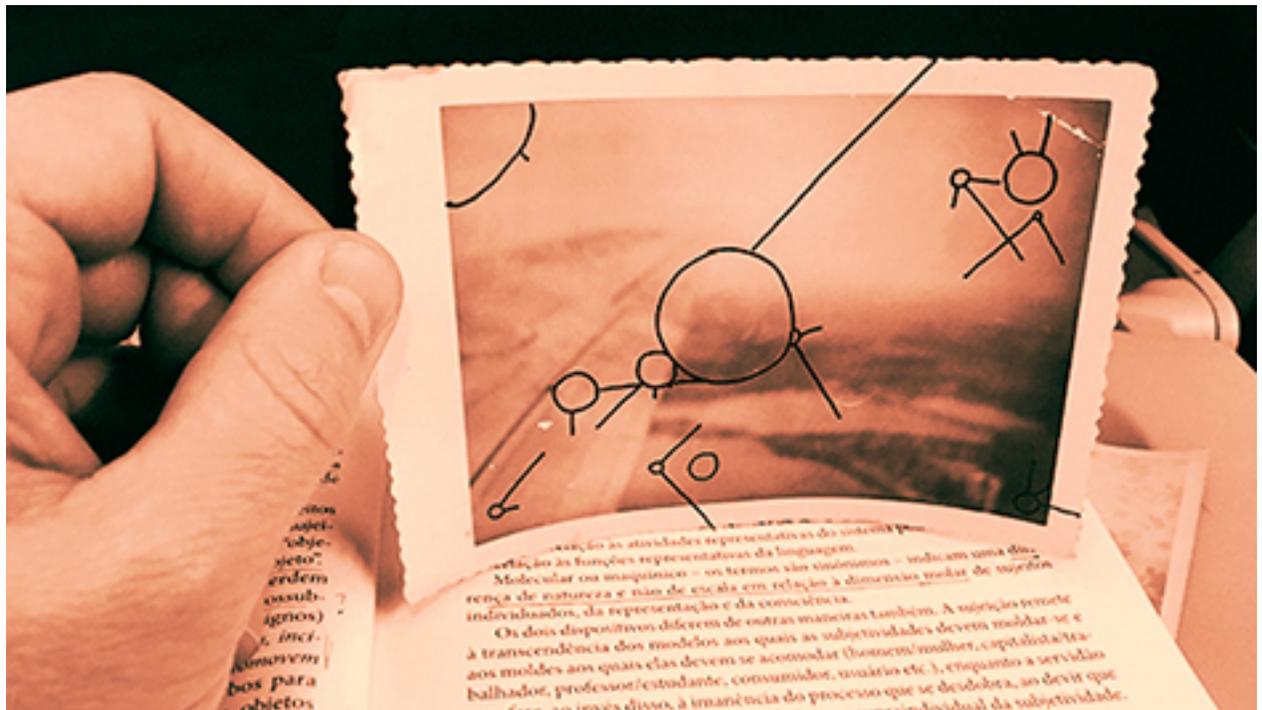
Safatle defende que a liberdade não está ligada à autonomia do sujeito, mas à uma heteronomia sem sujeição, e o diagnóstico deste bloqueio da imaginação política se dá pela incapacidade de aceitar

que o que nos causa vem do exterior, que não é uma relação de poder em que uma vontade submete outra, mas que há, também, na parte outra, uma causa para além das vontades. Safatle então radicaliza: só é possível interromper o circuito medo-esperança quando superarmos o indivíduo como figura da vida social. Assim, o fim do indivíduo a partir da afirmação do desamparo como afeto central de uma nova política é matriz para conceitos correlatos a serem explorados ao longo do livro: o reconhecimento antipredicativo e a possibilidade de formas não identitárias de encarnação de corpos políticos. Se a metáfora do corpo deve persistir, ela deve se dar na forma do corpo despedaçado, polimorfo, des-orgânico.

O circuito dos afetos parece reinscrever no presente uma série de inquietações que marcaram o pensamento político do século XX: capitalismo e modos de subjetividade, horizontes de perpétua crise e o papel do estado, gesto político e afirmação identitária de minorias. É interessante notar como o projeto negativo que é traço constitutivo do autor é capaz de produzir ressonâncias com projetos de pensamento distantes, como pós-estruturalismo francês de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a filosofia trágica de Clément Rosset ou a sociologia maquínica de Maurizio Lazaratto. Tal ressonância não é uma reivindicação dos temas a um lugar de origem próprio, mas uma insistência em repovoar o contemporâneo com novos, e menos cruéis, circuitos de afetos.

BIBLIOGRAFIA

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos - Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Autêntica Editora, 2016.



atos
objet-
"obje-
reto",
ordem
ossub-
ignós)
e, inci-
comovem
bos para
objetos

...ação as atividades representativas dos sistemas
... as funções representativas da linguagem.
Molecular ou molecular - os termos são sinônimos - indicam uma dis-
rença de natureza e não de escala em relação à dimensão molecular de matéria
individualizados, da representação e da consciência.
Os dois dispositivos diferem de outras maneiras também. A situação remete
à transcendência dos modelos aos quais as subjetividades devem moldar-se e
aos moldes aos quais elas devem se acomodar (homem/mulher, capitalista/traba-
lhador, professor/estudante, consumidor/usuário etc.), enquanto a servidão
... ao invés disso, à imanência do processo que se desdobra, ao devir que
... individual da subjetividade.

C.