

C•LEGENDA

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



DOSSIÊ "CINEMAS AMAZÔNICOS EM TEMPOS DE LUTA" • N°38 / 39 2020 • ISSN 1519-0617

C.

C•LEGENDA

DOSSIÊ "CINEMAS AMAZÔNICOS EM TEMPOS DE LUTA"

C • LEGENDA

EQUIPE

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Marina Cavalcanti Tedesco

Reinaldo Cardenuto

PRODUÇÃO EDITORIAL

Andréa de Lima Silva

India Mara Martins

Mili Bursztyrn de Oliveira Santos

Vanessa Maria Rodrigues

Sancler Ebert

COORDENAÇÃO DO DOSSIÊ TEMÁTICO

Lúcia Ramos Monteiro

Sávio Luis Stoco

EDITOR GRÁFICO

Marcelo Prioste

PROJETO GRÁFICO

Luiz Garcia

CONSELHO EDITORIAL

Cezar Migliorin

Elianne Ivo

Eliany Salvatierra

Fabián Núñez

Fernando Moraes

Hadija Chalupe

João Luiz Vieira

Luiz Augusto Rezende Filho

Mariana Baltar

Maurício de Bragança

Rafael de Luna Freire

Talitha Ferraz

Tunico Amancio

CONSELHO CIENTÍFICO

Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre

Ana Paulat Goulart Ribeiro

Eduardo Vizer

Héctor Sepúlveda

Luiz Signates

Milton Campos

Raul Fuentes Navarro

Regina Andrade

Roger de la Garde

IMAGEM DE CAPA

Cena do filme *Para ter onde ir* (Brasil, 2016),
de Jorane Castro.

C • LEGENDA - ISSN 1519-0617

Ns° 38/39 - 2020, 204 págs.

Publicação eletrônica semestral
do Programa de Pós-graduação
em Cinema e Audiovisual - PPGCine,
da Universidade Federal Fluminense.

SUMÁRIO

07 Editorial

Marina Cavalcanti Tedesco
Reinaldo Cardenuto

09 DOSSIÊ “CINEMAS AMAZÔNICOS EM TEMPOS DE LUTA”

Apresentação

Lúcia Ramos Monteiro
Sávio Luis Stoco

15 Cinema e arquivo na américa indígena: Andrea Tonacci, encontros e reencontros

Clarisse Alvarenga

28 A pedra e o livro: questões de epistemologia em *O abraço da serpente*

Fabio Camarneiro

47 *Iracema, uma transa amazônica*: uma aventura estética de força política inventada em “cinema direto” na amazônia

Naara Fontinele

65 O corpo da mulher no cinema amazônico: a dicotomia entre a disciplina e a liberdade

Raissa Lennon Nascimento Sousa
Luciana Miranda Costa

85 As amazonas do cinema paraense

Alexandra Castro Conceição

95 Documentário rondoniense: filmes, realizadores e contextos de produção (1997-2013)

Juliano José de Araújo

109 A imagem-interface que emerge do projeto *Eu sou Amazônia, do Google Earth*

Madylene Costa Barata

Gustavo DaudtW Fischer

126 *Fordlandia Malaise: la mise en oeuvre*

Susana de Sousa Dias

ARTIGOS DE TEMÁTICAS LIVRES

138 A estética de absorção no cinema contemporâneo

Luiz Carlos Oliveira Jr.

160 *Mil e uma noites, Arábia. Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo*

Fernando Moraes da Costa

176 *Ganga Zumba e Quilombo de Cacá Diegues: duas utopias para o amplo presente*

Rafael Garcia Madalen Eiras

Anna Paula Soares Lemos

Joaquim Humberto Coelho de Oliveira

189 *Estética noir na primeira temporada de True Detective*

Christian Hugo Pelegrini

Mariana Lemos Schwartz

EDITORIAL

Nos últimos meses, a revista *C-legenda* passou por reformulações importantes. Graças à formação de uma nova equipe editorial, que agora conta com a parceria de discentes do Programa de pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), conseguimos melhorar os processos referentes à edição e revisão dos textos publicados em nosso periódico. A ausência de verbas para a continuidade da revista, problema ainda sem solução, vem sendo contornada pelo trabalho voluntário de pesquisadores comprometidos com a difusão pública e gratuita do conhecimento científico.

Tal parceria, no entanto, esbarra em questões muito complicadas. A exaustão que estamos sentindo, efeito do autoritarismo presente no Brasil atual, soma-se às consequências de uma pandemia que está longe de terminar. Durante os trabalhos para a composição do novo número da *C-legenda*, alguns integrantes de nossa editoria, assim como seus familiares próximos, foram infectados pelo coronavírus. Caminhando sobre uma corda bamba sem fim, como se a vida estivesse sempre na iminência do desastre, respeitamos um ritmo possível e fomos lentamente compondo a edição que agora se encontra nas mãos dos leitores. A cobrança por produtivismo acadêmico, cujos excessos não diminuem sequer diante de uma tragédia global, também tornou-se um fator recorrente de pressão em nossas vidas. A despeito de todos os atrasos decorrentes do quadro aqui apresentado, conseguimos encerrar o número atual da revista. Apresentamos a seguir, em meio às tristezas e celebrações, o resultado geral de nosso trabalho.

Nesta edição, contamos com o dossiê “Cinemas amazônicos em tempos de luta”, organizado pela professora Lúcia Ramos Monteiro, da Universidade Federal Fluminense, e pelo docente Sávio Luis Stoco, da Universidade Federal do Pará. Este importante dossiê conta com oito textos, os quais tanto revisitam, a partir das questões da contemporaneidade, produções e filmografias realizadas décadas atrás, quanto trazem luz à pluralidade de sujeitos, estéticas e temáticas que caracteriza os cinemas amazônicos hoje.

Fora do dossiê, encontram-se, ainda, quatro artigos. Em “A estética de absorção no cinema contemporâneo”, Luiz Carlos Oliveira Jr. se vale de conceitos da pintura para analisar *Pai e filhos* (Wang Bing, 2014), e estende sua reflexão ao cinema brasileiro dos últimos anos. Já em “*Mil e uma noites, Arábia. Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo*”, Fernando Morais da Costa aproxima o longa-metragem de Afonso Uchoa e a trilogia de Miguel Gomes para se aprofundar em alguns aspectos convergentes da banda sonora dos filmes.

Em se tratando de “*Ganga Zumba e Quilombo de Cacá Diegues: duas utopias para o amplo presente*”, Anna Paula Soares Lemos, Joaquim Humberto Coelho de Oliveira e Rafael Garcia Madalen Eiras apresentam um estudo comparativo entre filmes dirigidos pelo realizador brasileiro oriundo do Cinema Novo, o primeiro de 1964 e o segundo de 1984, evidenciando suas proposições utópicas diante de temporalidades históricas marcadas por dimensões sociais e políticas distintas. Finalmente, no caso de “*Estética noir na primeira temporada de True detective*”, de Christian Hugo Pelegrini e Mariana Lemos Schwartz, a reflexão se concentra nas proximidades entre a primeira temporada da série televisiva estadunidense e os elementos estéticos que marcaram estruturalmente o gênero cinematográfico do *noir*.

Na medida do possível, desejamos a todos e a todas uma excelente leitura. Neste momento altamente delicado, que sigamos nos cuidando e acumulando energia para as batalhas do presente e do futuro.

Marina Cavalcanti Tedesco e Reinaldo Cardenuto

DOSSIÊ “CINEMAS AMAZÔNICOS EM TEMPOS DE LUTA”

APRESENTAÇÃO

Lúcia Ramos Monteiro¹

Sávio Luis Stoco²

Quando este dossiê começou a ser gestado, no primeiro semestre de 2020, pensar os *cinemas amazônicos* e discutir os próprios contornos da expressão “Amazônia” parecia-nos algo imperativo: estávamos no início dos tempos pandêmicos, os hospitais de Manaus davam pela primeira vez sinais de colapso e o avanço do vírus ameaçava comunidades indígenas já submetidas, no passado, a uma série de epidemias disseminadas pelo homem branco. As imagens e estatísticas de áreas queimadas batiam recorde atrás de recorde, principalmente no Brasil. O garimpo ilegal avançava e registrava-se também o crescimento dos assassinatos de lideranças indígenas, ecoando uma história regional marcada pelo contato violento com as modernidades (SOUZA, 2005).

A pergunta que nos norteava, então, era a seguinte: “O que podem o cinema e o audiovisual – e a pesquisa nessa área – face aos ataques de toda ordem que atingem a região amazônica?”. Nosso intuito era, por um lado, chamar atenção para a existência de realizações e estudos importantes na região, contrariando o lugar-comum do vazio demográfico, simbólico, estético e intelectual, falso porém frequentemente usado como argumento em

1 Professora adjunta do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Tem doutorado em Estudos Cinematográficos (Paris 3/USP) e pós doutorado sobre “Problemas contemporâneos para o conceito de cinema nacional”.

2 Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Direciona sua pesquisa no campo da História da Arte, se atendo atualmente ao repertório de produções artísticas/visuais amazônicas na interface com a ecologia.

favor do desmatamento e outros ataques. Com mais de 5 milhões de quilômetros quadrados distribuídos por nove países, a bacia hidrográfica estruturada em torno do rio Amazonas está longe de ser uma área homogênea. Tem população diversa e sua produção cinematográfica reflete, em certa medida, essa multiplicidade.

Por outro lado, percebemos a expansão dos estudos sobre diferentes cinematografias ligadas à região amazônica, ao mesmo tempo em que observamos o crescimento da produção audiovisual na Amazônia, com sofisticação estética, força política e maior representatividade. Nesse sentido, a intenção deste dossiê era também a de reunir parte dos estudos e colocar em contato com diferentes pontos de vista sobre um *corpus* largo e heterogêneo. De fato, produções de orçamentos variáveis proliferaram em todos os estados do Norte brasileiro, sobretudo nas capitais, a partir do advento das tecnologias digitais audiovisuais surgidas na dobra do século XX para o XXI, dos incrementos advindos do financiamento público, perfazendo um prolífico e significativo acervo. Se historicamente houve um predomínio de filmes de cineastas homens e brancos, frequentemente oriundos de outras regiões ou países, nosso tempo tem gerado realizações importantes de um espectro mais amplo. Alguns exemplos são a obra videográfica da artista visual trans Leona Vingativa, de Belém do Pará, e o filme *Para ter onde ir* (2016), de Jorane Castro, primeiro longa-metragem de ficção realizado por uma mulher nesse mesmo estado – distribuído nacionalmente em 2018. Este último é objeto de estudo de um artigo deste dossiê, ao qual retornaremos em instantes.

Empregamos a expressão “cinemas amazônicos” numa referência à terminologia apresentada por Selda Vale da Costa (2000; 2006), uma autora entre os precursores, no contexto acadêmico, e que elaborou uma série de estudos sobre o cinema na Amazônia brasileira. Além disso, a publicação pioneira de Ana Lucia Lobato de Azevedo (1987) é um marco para o campo do *cinema amazônico*. *Dedicamos este dossiê a essa autora*, falecida em 5 de maio de 2020, bem como ao artista plástico Desana Feliciano Pimentel Lana³, falecido em 12 de maio do mesmo ano, vítima da Covid-19. *Cinemas amazônicos*, no plural, não se resumem ao conjunto de filmes feitos na Amazônia; a expressão tampouco deve ser assimilada unicamente à filmografia de cineastas oriundos da região amazônica; é preciso levar em conta ainda realizações e projetos capazes de traduzir sensibilidades próximas a cosmologias de povos amazônicos; modalidades audiovisuais que ativam memórias e projetam futuros para esse território marcado pela diversidade.

Se existia certo desconhecimento (e também apagamento) com relação à presença do cinema na Amazônia por parte da historiografia do cinema brasileiro, a região nunca prescindiu do audiovisual. Desde o início do século XX o cinematógrafo foi utilizado para registrar importantes acontecimentos da vida social não apenas urbana, referimo-nos às

3 Feliciano Lana foi o responsável pela criação das pinturas mitológicas que constituem o principal material visual do curta-metragem *O começo antes do começo* (Márcio Souza e Roberto Kahané, 1973).

experiências como as do catalão Ramon de Baños em Belém, do português Silvino Santos sediado em Manaus e registrando numerosas localidades, do baiano Luiz Thomaz Reis em expedições oficiais na região, além do trabalho do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg realizado mais pontualmente junto à população indígena do atual território de Roraima. De fato, o olhar estrangeiro ou forasteiro para a Amazônia não é algo novo. Talvez a novidade mesmo seja, nas últimas décadas, a expansão da produção realizada por cineastas autóctones, entre os quais se destaca o trabalho de realizadores indígenas, no âmbito do que vem sendo chamado de “Quarto Cinema”⁴. Noção esta na qual podemos incluir os filmes *Urihi Haromatimape: Curadores da Terra-Floresta* (Morzaniel Iramari Yanomami, 2013)⁵ e *Bimi, Shu Ikaya* (Siã Huni Kuin, Isaka Huni Kuin e Zezinho Yube, 2018), entre muitos outros.

Na história das relações entre realizadores brancos e grupos indígenas, a obra do cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci (1944-2016) constitui um ponto de inflexão, inclusive com repercussões nos cinemas indígenas. Mesmo após sua morte, seus filmes, como *Serras da desordem* (2006), continuam a ressoar e influenciar novas produções fílmicas e jornadas teóricas. Consideramos também as parcerias que Tonacci travou com grupos indígenas de diferentes latitudes, dentro e fora do Brasil. É à obra indigenista de Tonacci que se dedica o artigo “Cinema e arquivo na América Indígena: Andrea Tonacci, encontros e reencontros” de Clarisse Alvarenga que abre este nosso dossiê. Alvarenga examina não apenas os momentos em que o cineasta se aproximou dos povos indígenas para filmá-los mas também a maneira como os povos indígenas se aproximaram das imagens por meio do trabalho do cineasta, analisando, além de seus filmes, a mostra “Olhar: um ato de resistência” (2015). Organizado em Belo Horizonte por Tonacci em parceria com a Associação Filmes de Quintal, o evento exibiu *Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena* (2015), realizado pelo cineasta com imagens de arquivo de conversas com lideranças indígenas de vários pontos das Américas, e ainda filmes de cineastas indígenas, que também atuaram como debatedores e espectadores das sessões.

No artigo “A pedra e o livro: questões de epistemologia em *O abraço da serpente*”, Fábio Camarneiro estuda, a partir de uma perspectiva que articula estética e teoria antropológica, as relações entre indígenas da Amazônia e o homem branco. A reflexão sobre a história do encontro entre Karamatake e o explorador Theodor von Martius, protagonistas do longa do colombiano Ciro Guerra, passa pelo exame minucioso das escolhas estéticas do filme e pela leitura de Eduardo Viveiros de Castro (o ensaio “O nativo relativo”) e Joseph Conrad (a novela “No coração das trevas”), jogando luz sobre relações de olhar e poder instauradas entre o antropólogo e o nativo, entre “a narrativa do livro” e “a narrativa da pedra” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

4 Para uma análise do vídeo indígena no Equador, ver LEÓN, 2015. No caso brasileiro, *a emergência do quarto cinema* tem relação direta com as oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias.

5 Conforme o trabalho de André Brasil (2019).

Em “*Iracema, uma transa amazônica: uma aventura estética de força política inventada em ‘cinema direto’ na Amazônia*”, Naara Fontinele examina o longa realizado por Jorge Bodanzky e Orlando Senna em 1974, restituindo elementos importantes de sua gênese e investigando em detalhe o que a autora nomeia, a partir de Jean Epstein, de “momentos de verdade”. Em sua leitura do filme, Fontinele parte da ideia de que, ao estabelecer um sistema de reciprocidade entre documentário e ficção, tanto no âmbito narrativo quanto estético, Bodanzky e Senna conquistam seus enunciados críticos mais significativos. Não é experiência cômoda rever hoje o filme de Bodanzky e Senna e, nele, observar a relação de sua personagem-título, interpretada pela atriz não profissional Edna de Cássia (Edna Cerejo), com Tião Brasil Grande, vivido por Paulo César Pereio. De uma parte, choca ver o pouco avanço em problemas como queimadas, desmatamento e exploração desumana do trabalho; doutra parte, à luz das teorias feministas mais recentes, a degradação de Iracema posta em cena pelo filme é quase insuportável.

Na sequência do dossiê, dois artigos situam-se justamente nessa articulação entre perspectivas feministas e cinemas amazônicos. O texto de Raissa Lennon Nascimento Sousa e Luciana Miranda Costa, “O corpo da mulher no cinema amazônico: a dicotomia entre a disciplina e a liberdade”, concentra-se sobre o filme *Um dia qualquer* (1962), de Líbero Luxardo. A análise deste que é o primeiro longa-metragem ficcional produzido integralmente na Amazônia paraense – e quem sabe em toda a porção brasileira dessa região – interessa-se sobretudo pelas duas personagens femininas da trama. Elas carregam características de dois modelos de comportamento opostos (a “mulher de família” e a “mulher livre”), relacionando-as a personagens femininas da história dos cinemas amazônicos. Já o artigo de Alexandra Castro Conceição, “As Amazonas do Cinema Paraense”, procura preencher uma lacuna na historiografia do cinema paraense com relação ao papel de realizadoras mulheres. Resultado parcial de um trabalho ainda em curso, a pesquisa mapeou onze cineastas: contrariando as informações mais difundidas, que atribuíam o pioneirismo a Risoleta Miranda, o estudo atribui o posto de realizadora precursora do cinema paraense a Sandra Coelho de Souza, autora do curta-metragem *Manosolfa* (1975), exibido em Cannes 1975.

A visada historiográfica também se faz presente no artigo “Documentário rondoniense: filmes, realizadores e contextos de produção (1997-2013)”, de Juliano José de Araújo. Numa abordagem panorâmica, o autor traça um inventário de documentários realizados em Rondônia no período, apresentando aspectos biográficos dos realizadores e elementos dos contextos de produção de seus filmes. As análises indicam as temáticas abordadas e os procedimentos estilísticos empregados, de modo a identificar linhas de força da produção audiovisual de não-ficção rondoniense, suas especificidades, contornos, variantes e desafios.

Por sua vez, a contribuição de Madylene Costa Barata e Gustavo Daudt Fischer, “A imagem-interface que emerge do projeto ‘Eu sou Amazônia’, do Google Earth” ancora-se

numa metodologia que bebe na fonte da arqueologia das mídias e dialoga com noções como audiovisualidades e tecnocultura. Interessados, mais especificamente, no conceito de “imagem-interface” (Arantes, 2015), os autores veem o projeto do Google Earth como capaz de revelar uma memória de Amazônia que associa duração bergsoniana à atualização própria do fluxo audiovisual na interface (Montaño, 2015).

Este dossiê se encerra com o ensaio “*Fordlandia Malaise: la mise en oeuvre*”, escrito pela cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias. Nele, a autora restitui o processo de realização de seu premiado filme *Fordlandia Malaise* (2018), fruto de uma residência na cidade criada por Henry Ford às margens do Rio Tapajós, no município de Belterra. A autora propõe-se a pensar Fordlândia para além da recorrente dicotomia entre “cidade utópica” e “cidade fantasma”, valendo-se do conceito de “futurabilidade” proposto por Franco Berardi, que incorpora a potência de um povo de lutar contra o seu provável destino.

*

Em dezembro do ano passado, o filósofo ianomâmi Davi Kopenawa deu uma entrevista em que disse: “Esse 2020 aconteceu assim por erro do homem branco”. E acrescentou: “Eu fiquei muito revoltado porque os povos indígenas foram contaminados com essa xawara, com essa wakixi (fumaça), que é uma doença que entra no pulmão e mata. Povo da cidade: pense e pare. Não mexam mais com a nossa Terra Mãe” (PAIXÃO, 2020).

Quase um século após a investida de Ford na Amazônia, as populações da região continuam precisando lutar e muito contra seus destinos mais prováveis. Encerramos esta introdução pensando, mais uma vez, no momento presente. Agora, que muitas comunidades tradicionais estão já vacinadas, olhar para as histórias dos povos indígenas da Amazônia nos parece algo ainda mais importante: quem mais detém tanta experiência e sabedoria sobre como sobreviver a epidemias e planos de extermínio? O exemplo de Fordlândia, em que a floresta de certo modo resistiu à tentativa forçada de transformá-la em polo avançado de uma modernidade capitalista vinda de fora, é inspirador.

Ao pensarmos nos caminhos do cinema na região amazônica, nos percursos traçados por alguns de seus protagonistas, de Silvino Santos a Justino, personagem de *A Febre* (Maya Darin, 2019), de Iracema ao Carapiru de *Serras da Desordem*, passando por Keithleine e Leona Vingativa, parece oportuno mencionar a visão que os indígenas da Amazônia têm da noção de fronteira e de centro, muito distinta da perspectiva dos brancos. O arqueólogo Stéphen Rostain expõe a questão em uma antologia dedicada à cidade de Fordlândia em seus mais diferentes aspectos.

Os ameríndios constroem seu espaço no negativo de suas fronteiras; a fronteira ameríndia é o vazio. O território é construído a partir do centro mais denso e mais bem dominado, a casa, a aldeia. É dali que partem os caminhos e afastar-se da maloca

implica em também distanciar-se da identidade própria ao grupo para ir em direção ao desconhecido (ROSTAIN, 2020, p. 96).

Já os brancos, quando penetraram esse espaço, valem-se dos rios para estabelecer delimitações. Foram os rios amazônicos que permitiram o estabelecimento das fronteiras atuais, geopolíticas. E, preocupados em estabelecer fronteiras e traçar limites, tardam em olhar para o interior e descuidam do centro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Priscila. *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. PortoAlegre: Sulina, 2015.
- AZEVEDO, Ana Lucia Lobato de. "Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912- 1939). In: Fernão Ramos (org.), *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 65-95.
- COSTA, Selda Vale da. "Cinema na Amazônia". *Revista História, Ciência, Saúde*, vol. VI, set. 2000, p. 1073-1123.
- "O Cinema na Amazônia e a Amazônia no cinema". *Eptic On-Line (UFS)*, v. 2, 2006, p. 94-113.
- MONTAÑO, Sonia. *Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PAIXÃO, Evilene. "Davi Kopenawa: "não mexam mais com a nossa Terra Mãe". *Instituto Socio-Ambiental*, 16 de dezembro de 2020, <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/davi-kopenawa-nao-mexam-mais-com-a-nossa-terra-mae>, último acesso 3 de abril de 2021.
- ROSTAIN, Stéphen. "Rivières noires, fleuves blancs". *Fordlandia. Suspended Spaces # 5*. Paris: Les Presses du Réel, 2020, p. 95-100.
- SOUZA, Márcio. "Afiml, quem é mais moderno neste país?". *Estudos avançados*, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 87-96, Apr. 2005.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. "*Mana*" [online]. 2002, vol.8, n.1, pp.113-148.

CINEMA E ARQUIVO NA AMÉRICA INDÍGENA: ANDREA TONACCI, ENCONTROS E REENCONTROS
FILMMAKING AND ARCHIVE IN INDIGENOUS AMERICA: ANDREA TONACCI, ENCOUNTERS AND RE-ENCOUNTERS

Clarisse Alvarenga¹

15

RESUMO Neste trabalho abordo a obra indigenista de Andrea Tonacci (1944-2016) procurando sublinhar as diferentes maneiras como o cineasta se aproximou dos povos indígenas ao longo do tempo e, por sua vez, a maneira como os povos indígenas se aproximaram das imagens por meio de seu trabalho. Parto da mostra *Olhar: um ato de resistência* (2015), relacionando-a com os filmes *Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena* (2015) para, em seguida, tratar de *Serras da Desordem* (2006), *Os Arara* (1980-), *Conversas no Maranhão* (1977-1983).

PALAVRAS-CHAVE Andrea Tonacci; Cinema indigenista; Cinema-processo; Arquivos; Programação.

ABSTRACT In this work, I approach the indigenous work of Andrea Tonacci (1944-2016) seeking to underline the different ways in which the filmmaker approached indigenous peoples over time and, in turn, the way in which indigenous peoples approached images through your job. I start from the exhibition *Olhar: um ato de resistência [To look: an act of resistance]* (2015), relating it to the films *Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena [Andrea Tonacci Collection - Encounters in Native America]* (2015) and then address *Serras da Desordem [Disorder saws]* (2006), *Os Arara [The Arara]* (1980-), *Conversas no Maranhão [Conversations in Maranhão]* (1977-1983).

KEYWORDS Andrea Tonacci; Indigenous cinema; Process-cinema; Archives; Programming.

¹ Professora na Faculdade de Educação da UFMG, onde coordena o Laboratório de Práticas Audiovisuais (Lapa). Autora do livro *Da cena do contato ao inacabamento da história* (Edufba, 2017). Entre os filmes que dirigiu estão *Ô, de casa!* (2007) e *Homem-peixe* (2017).



Figura 1 – Frame do filme *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1977-1983)

EM BUSCA DO OLHAR

A partir das relações que estabeleceu com diferentes povos das Américas, Andrea Tonacci (1944-2016) realizou *Conversas no Maranhão* (1977-1983), *Os Arara* (1980), *Serras da Desordem* (2006) e também *Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena* (2015), um filme de arquivo. Juntos, os filmes colocam em cena o conflito, sempre em curso, da disputa histórica pela terra nas Américas. É certo que essa disputa continental tensiona o campo das imagens, afirmando a necessidade de experimentar outras formas de presença, de aproximação, de encontro, de vida em comum, de narrativa e de relação com a terra e com as imagens. O caminho singular trilhado pelo cineasta se inicia a partir do acesso que as imagens lhe permitem aos sentidos perceptivos dele próprio e, ao mesmo tempo, a partir da atenção à cosmopercepção ameríndia e ao encontro².

O panorama desta filmografia se encaminha até 2015, com a experiência de programação no âmbito do Festival do Filme Documentário e Etnográfico Fórum de Antropologia e Cinema de Belo Horizonte, o Forumdoc.bh. 2015³, em que o último filme de Tonacci foi exibido junto com outros filmes de cineastas ameríndios na mostra intitulada *Olhar: um ato*

2 Quando começou a filmar os diversos grupos ameríndios com os quais conviveu, Tonacci estava realizando um projeto então intitulado *A visão dos vencidos*.

3 O programa *Olhar, um ato de resistência*, proposto por Andrea Tonacci, Carla Italiano, Carolina Canguçu, Júnia Torres e Laís Ferreira, ocorreu em conjunto com o Festival do Filme Documentário e Etnográfico Fórum de Antropologia e Cinema de Belo Horizonte, Forumdoc.BH, em 2015.

de resistência, proposta por ele. A ocasião estimulou a pensar de forma dinâmica a relação entre os povos ameríndios e as imagens, identificando não apenas a maneira como o cinema se aproxima dos povos indígenas, mas também a maneira como esses povos estabelecem contatos com as imagens.

Em princípio, a mostra tornou visível as múltiplas possibilidades de transformar uma esperada distribuição de papéis entre aqueles que tradicionalmente foram o objeto do olhar e aqueles que os observam, ampliando o diálogo e potencializando o conhecimento de parte a parte. Além disso, a mostra fez com que o momento de exibição dos filmes fosse animado pela maneira como o próprio Tonacci sempre trabalhou com as imagens nos processos de seus filmes, trazendo-as para perto das pessoas para que elas pudessem experimentar processos subjetivos que viriam transformá-las assim como ele se propunha a fazer consigo mesmo. Nesse sentido foi como se ele projetasse as práticas que elaborou nos processos de realização de seus filmes para a experimentação coletiva dentro da sala de cinema, embaralhando os limites entre filme, arquivo e programação.

Mas, antes de iniciar sua produção com os povos indígenas nas Américas, Andrea Tonacci dirigiu filmes urbanos como *Bla bla bla* (1968), *Bang bang* (1971) e *Interprete mais, ganhe mais* (1975), obras que integram o movimento que ficou conhecido no Brasil como Cinema Marginal. Ele realizou curtas experimentais, rodados em São Paulo, com a colaboração de uma comunidade de afetos, da qual faziam parte Rogério Sganzerla e Otoniel Santos Pereira, e que resultou em três curtas-metragens realizados no ano de 1966: *Olho por olho*, de Andrea Tonacci; *Documentário*, de Rogério Sganzerla; e *O porteiro*, de Otoniel Santos Pereira. Tonacci fotografou os três com uma câmera que ganhara do pai. A montagem ficou à cargo de Sganzerla.

Desde aquela época, Ismail Xavier já havia chamado atenção para a importância do processo na obra do cineasta. Ismail argumentava que, para Tonacci, “a questão central é a travessia, não o destino. Ele trabalha de forma lúdica com a suspensão de uma característica fundamental das narrativas - sua teleologia - e, ao longo do caminho, levanta questões, incluindo ‘Como perceber?’, ‘Como imaginar?’” (1993, p. 252).

Em seguida, sobre filmes mais contemporâneos, como *Serras da desordem*, Ismail reafirmou a dimensão processual que atravessa os trabalhos do cineasta. “Mesmo quando o quebra-cabeça começa a se resolver no nível pragmático da biografia [de Carapiru], a poeira já levantada em seu cinema-processo acentua até o fim o campo das incertezas, o que há de lacunar, intersticial, na cena visível” (XAVIER, 2008, p. 18).

Em 2014, Tonacci realizou *Já visto jamais visto*, filme de arquivo cujas imagens se voltam em retrospecto para sua vida, apresentando parte do acervo que construiu ao longo dos 50 anos em que viveu o cinema⁴. Tendo participado do processo de realização desse filme com

4 Conferir em “Do arquivo ao filme: sobre Já visto jamais visto” o relato de Patrícia Mourão sobre o acervo. Segundo ela, a parte que pôde ser salva é composta de 550 horas de imagens realizadas em suportes

o cineasta a partir de um projeto de recuperação do acervo, Patrícia Mourão observa que “a ele não interessava tanto ligar os fios e preencher as lacunas entre um tempo e outro, mas identificar as sobrevivências e coincidências, os ecos e rimas de um tempo no outro” (2012, p. 101).

As analogias visuais entre materiais carregados de sentido - sejam filmes em diversos formatos ou fotografias - permitiam que ele transitasse entre sua própria infância (na Itália e em São Paulo para onde veio aos 9 anos de idade) e a infância do filho no sítio, em Extrema (na divisa entre São Paulo e Minas Gerais). “Ali estava sua história, mas uma história descolada e deslocada, como um sonho em que reconhecemos e ao mesmo tempo não reconhecemos os lugares, em que estamos e ao mesmo tempo não estamos nos lugares” (MOURÃO, 2012, p. 102-103).

Em consonância com essa observação, ao analisar o filme finalizado, Roberta Veiga (2017) observa que o cineasta não concede importância à historicização, mas sim o que o interessa é o ato da rememoração em si mesmo. Enquanto o acontecimento vivido é finito, o lembrado é sem limites: “*Já visto* é o passado que no trabalho de memória com o cinema se descobre jamais visto” (VEIGA, 2017, p. 223).

Se cada um de seus filmes nasce de um processo singular, a obra de Tonacci também pode ser entendida como um extenso *arquivo-processo*, pois ele sempre tratou o arquivo não como uma finalidade última de seus filmes, mas como um lugar ao qual poderia se voltar para criar, lançando novos olhares sobre as imagens realizadas e escolhendo trechos para compartilhar nesta ou naquela ocasião com comunidades diferentes.

Tomei contato com a dimensão arquivística da poética de Andrea Tonacci em 2011 quando ele se encarregou da abertura do Seminário Temático Cinema, Estética e Política no Encontro da Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual, ocorrida na UFRJ. Ele selecionou trechos do material bruto de *Os Arara* e projetou para o grupo de pesquisadores ali reunido, iniciando uma conversa em torno desse material. Desde então, tenho encontrado e reencontrado a obra de Tonacci, recorrentemente (ALVARENGA, 2012, 2015, 2016, 2017), procurando experimentar a maneira como ele mesmo tratava as imagens, sempre retomando o contato com elas de um outro ponto de vista, o que faz do “já visto” sempre “jamais visto”.

Tonacci se relacionava com o cinema sem fazer distinções rígidas entre fazer um filme, construir um acervo e exhibir. Ao invés de separar esses momentos, ele oferece uma possibilidade de junção em que o ato de filmar vincula-se com a montagem, com o arquivo e com a partilha das imagens, podendo essas etapas acontecerem simultaneamente em encontros e reencontros com os povos e com as imagens ao longo do tempo.

Neste trabalho procuro retomar o contato com as imagens desse cineasta especificamente a partir de sua proposta de programação identificada na mostra *Olhar: um ato de resistência*.

variados como Super 8, 16mm, 35mm, Umatic, Hi8, Mini-DV, sendo que 80% desse material são filmes nunca finalizados com registros documentais variados.

Para além de realizar filmes, preservá-los, formar um acervo e mostrá-los, para Tonacci interessava a reiteração do ato de olhar em si mesmo como agente de transformação e de conhecimento, algo que estava em cena nos seus filmes e em jogo na sua trajetória.

VER O ARQUIVO: MOSTRAR

Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena é um filme de arquivo exibido em Belo Horizonte, em 2015, no âmbito do Forumdoc.bh.2015, no programa *Olhar: um ato de resistência*, organizado pelo cineasta em parceria com a Associação Filmes de Quintal. O filme foi preparado para a ocasião em que foi exibido junto com outros filmes feitos por cineastas indígenas, que também se tornaram debatedores e espectadores de cada sessão comentada. Este encontro pluriétnico e multicultural em torno do cinema ameríndio foi proposto por Tonacci um ano antes de sua passagem.

O evento chamou a atenção para as potencialidades que surgem quando o material, filmado na América pelo cineasta, foi aproximado a filmes de cineastas ameríndios⁵. Que possibilidades surgem desse contato com as imagens? Elas são numerosas e ilimitadas.

O encontro destacou a constatação de que os povos filmados não são apenas objetos do olhar, eles podem devolver o olhar que lhes é lançado, historicamente, não só como espectadores, mas também como realizadores de suas próprias imagens. Para Tonacci, os povos ameríndios sempre têm agência sobre a imagem, seja nos filmes, na relação com o arquivo ou no momento da exibição de um modo geral. Na posição de cineastas, eles podem olhar para si mesmos, para sua história e cultura, bem como para a sociedade nacional. Em suma, essa potência de agir se manifesta em diferentes momentos: quando alguém de fora os filma, quando eles se filmam e quando esse conjunto de imagens é visto ou revisto como jamais visto por todos e todas.

Diante das imagens, a memória é ativada: após a visualização, os diferentes povos puderam elaborar, para si e para o público indígena e não indígena presente, narrativas sujeitas a vários apagamentos. Na realidade, surgem diferentes narrativas. Nesse sentido, é preciso lembrar que não há uma história escrita construída a partir de uma perspectiva indígena. As narrativas que os filmes possibilitam muitas vezes contrapõem a história não-indígena - a história escrita - sob a forma de contra-narrativas.

Em *Acervo Andrea Tonacci - Encontros na América Indígena*, o cineasta apresenta três depoimentos filmados no continente americano (da América do Norte à América do Sul), em momentos distintos que não pretendem compor uma história linear. Cada um tem sua própria dinâmica, e a edição não busca criar uma unidade. Ao contrário, trata-

5 O mesmo poderia ser dito de outras coleções filmadas por outros diretores não indígenas, como Vincent Carelli, Adrian Cowell, Dominique Gallois, Virgínia Valadão e Mari Corrêa, e que oferecem muitas questões que podem produzir rememoração e performatividade da parte dos povos filmados.

se de evidenciar a singularidade de cada sujeito, de cada encontro, de cada tomada e, principalmente, a singularidade de cada palavra. Vários testemunhos são, assim, oferecidos aos espectadores, sem a organização de uma história completa e linear. Entre eles estão Jimmie Durham, artista ativista Cherokee, que narra a resistência indígena nos Estados Unidos, e Dona Aurora⁶, que viveu o deslocamento forçado até chegar em Caieira Velha, no litoral do estado do Espírito Santo, no Brasil. Por fim, a gravação de uma discussão informal com o líder boliviano Constantino Lima Chávez⁷ durante um encontro de povos ameríndios em Ollantaytambo, Peru.

Há uma certa distância entre os depoimentos que ele retira do seu acervo, mas, quando colocados em relação, cada um amplifica o sentido do outro. A heterogeneidade formal do filme revela as diferenças entre as circunstâncias de cada encontro, assim como eram os encontros motivados pelas imagens na mostra *Olhar: um ato de resistência*. Para o espectador, fica claro que várias narrativas são possíveis e podemos até imaginar que o diretor pudesse mostrar o filme de maneiras diferentes, em situações diferentes, como fez com os arquivos formados pelo material bruto de *Os Arara*, por exemplo.

ENCONTROS E DESENCONTROS



Figura 2 – Frame do filme *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), que apresenta a situação de interação da gravação.

Bem no início de *Serras da desordem*, o personagem Carapiru e sua família revivem o cotidiano e os modos de vida Awá-Guajá anteriores ao contato. Nesse ponto do filme, não sabemos onde está a ação ou quem são os protagonistas - nem conhecemos a história. Tonacci sugere que se trata de uma reencenação, por meio das variações formais da imagem, como a transição para o preto e branco, opção estilística que remete ao passado, mas sem

6 Aurora Carvalho da Silva, indígena Guarani, é a líder espiritual Keretxu Mirî.

7 Constantino Lima Chávez criou na Bolívia o partido político Túpac Katari-I (1980-1985) do qual foi deputado.

significar um dado da materialidade do “arquivo”. Do preto e branco, vamos para as cores e voltamos para o preto e branco.

Carapiru sobrevive à invasão das terras dos Awá-Guajá por latifundiários - que assassinam os moradores com armas de fogo - fugindo por várias rotas. Essa errância também é encenada, logo após a sequência de abertura. Posteriormente, a montagem relaciona momentos históricos distintos, sem propor uma historicização sistemática. As imagens são utilizadas para indicar um movimento, próximo ao de “progresso”, de “modernização” do país.

Se, por um lado, a montagem exige os procedimentos de reencenação e colagem de fragmentos, por outro, o cineasta mostra, em certos trechos, o tempo de espera, a iminência de algo por vir; ele também investe na solidão do personagem. A câmera filma pequenos gestos e corpos isolados, sem nenhuma ação decisiva ou significativa para o desenrolar da narração. É nessa temporalidade estratificada, feita de estratégias de reconstituição, colagens e planos vazios, que acontecem os encontros.

A sequência de abertura é repetida no final do filme, na montagem de Cristina Amaral. Esta é uma sequência filmada no presente das filmagens e que revela seu antecampo: Carapiru reencontra com Andrea Tonacci e com o cineasta e fotógrafo Aloysio Raulino. Nesse ponto, as experiências de Carapiru, Tonacci e Raulino se equivalem. Apesar de não se identificarem, de não pertencerem à mesma família ou ao mesmo grupo, vivenciam juntos o filme como uma forma de encontro e de contato.

Ao filmar Carapiru em *Serras da desordem* é como se o cineasta tivesse buscado contar a história de alguém que resistiu ao contato, experiência devastadora que ele filmara em *Os Arara*, tal como observou César Guimarães (2012). Há, portanto, uma continuidade entre os filmes em meio à descontinuidade das experiências vivenciadas, que talvez seja acentuada devido ao fato de *Os Arara* ter sido conservado sem montagem.

O CONTATO ENTRE POVOS E O CONTATO COM AS IMAGENS



Figuras 3 a 5 - o material bruto de *Os Arara* mostra a interação de Tonacci e do grupo com a câmera e com o gravador.

O segundo filme indigenista de Andrea Tonacci, a série *Os Arara*, parte da proposta de acompanhar a “frente de atração” da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) criada para estabelecer contato com os Arara. Esse grupo ameríndio da família Karib, que até então vivia em isolamento voluntário no estado do Pará, viu seu território cortado ao meio pela construção da Rodovia Transamazônica. A extensão planejada das obras, lançada no final

da década de 1960 no período do governo militar, inclui mais de 5 mil quilômetros, indo do Extremo Oriente (Paraíba) ao Extremo Oeste (Amazonas) do país.

Como explica o indigenista Sydney Possuelo no filme, o projeto Transamazônico não leva em conta a presença de povos indígenas. Sem desconhecer sua existência neste território, o governo militar os considerava como entraves aos projetos de desenvolvimento, obstáculos que deveriam ser eliminados. As rodovias cruzam o interior de terras originalmente pertencentes aos Arara que, à semelhança do que aconteceu com outros grupos ameríndios, encontraram-se despojados de seus territórios em favor de interesses econômicos sustentados pelo Estado.

Com Tonacci, ao contrário, a existência dos Arara é sempre um pressuposto. Mesmo quando estão fora de quadro, ou se torna impossível enquadrá-los, eles fazem parte da cena. Tonacci atribui a eles domínio do território, domínio originário e, portanto, obviamente muito anterior aos planos do governo para a região. Os não indígenas, incluindo a FUNAI e a equipe de filmagem, são tratados como invasores e constantemente observados por sua câmera.

A edição deste filme nunca foi concluída. O material filmado constitui um arquivo composto por imagens acerca da experiência do contato. Além de uma quebra de contrato com a emissora Bandeirantes, que financiou o trabalho no início, a incompletude do filme indica uma questão insolúvel. A opção por não editar o material é consequência da própria natureza do “contrato” estabelecido entre o filme e os Arara. Esse contrato permitiu ao cineasta tocar áreas de opacidade, expor lacunas, mostrar os limites do cinema diante da situação - equívoca⁸ - do encontro interétnico. No caso específico dos Arara, o contato, da maneira como foi realizado na época do filme, causou a morte de mais da metade do grupo, sem defesas imunológicas para reagir às doenças trazidas pelos invasores. Boa parte das imagens que Tonacci tinha realizado mostravam pessoas que não haviam resistido.

Apesar de não ter montado as imagens do contato com os Arara, Tonacci selecionava em seu arquivo trechos desses encontros para exibir em campo tanto na terra indígena Arara quanto na cidade de Altamira, durante o período das tentativas de contato (TONACCI, 2007, p. 245). Mais adiante, ele também exibiu trechos desse material em sessões comentadas, nas quais ele narrava a situação do grupo ao mesmo tempo em que debatia as questões envolvidas na realização das imagens.

8 De acordo com a noção de “equivocação controlada”, proposta por Eduardo Viveiros de Castro (2004). Desenvolvo a relação entre a cena do contato e “equivocação controlada” em “Os Arara: imagens do contato” (2012) e em “Da cena do contato ao inacabamento da história” (2017).

CONVERSAS COM OS CANELA



Figura 6 - os Canela tomam o microfone nas mãos para falar sobre a demarcação de suas terras.

A experiência indígena de Tonacci se inicia com o filme *Conversas no Maranhão*. Acompanhado do cineasta Walter Luis Rogério e dos antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, Tonacci vai à Vila de Porquinhos, no município de Barra do Corda, no Maranhão, para filmar os Canela Apãnjêkra. Era julho de 1977, em plena época de caça, fartura de frutas e, sobretudo, de festas. Portanto, era um momento em que os Canela estavam muito envolvidos com a preparação de seus rituais. Por outro lado, os critérios utilizados pelo governo para a delimitação das terras então em andamento representavam um problema para os Canela - que a equipe sabia de antemão que iria encontrar. O filme é construído como uma oscilação entre essas duas circunstâncias. É como se houvesse, entre os Canela, questões externas, vinculadas ao contato com os não indígenas (a demarcação do território), e internas, anteriores a essa relação (festas, rituais e o cotidiano da aldeia). A vida e os rituais não poderiam parar, mesmo que o problema da demarcação tivesse que ser resolvido com urgência. Tonacci filma as duas circunstâncias.

Os critérios oficiais observados para a demarcação foram baseados em aspectos quantitativos (população, área). Para os Canela, o contorno do terreno deveria ser expresso pelo corpo, pelas referências geográficas, pelo tipo de caça e pesca, pelos frutos colhidos em cada local. Ou seja, seu conhecimento do território é ancestral, parte da experiência vivida e leva em consideração o corpo e não apenas o mapa oficial. No filme, Tonacci mostra a divergência entre os dois tipos de critérios, sugerindo que delimitam mundos diferentes. Ao filmar as discussões sobre a demarcação, o cineasta enfatiza, com sua câmera participante, um enquadramento dos corpos que expressa os limites do território, sua extensão, seus pontos de referência, e isso também por meio da fala e dos gestos. O viés da montagem,

a partir de uma coleção de fragmentos de longas conversas sobre demarcação e trechos igualmente longos de festas e rituais, cria um entrelaçamento entre essas duas situações de naturezas distintas sem hierarquizá-las.

De um determinado momento em diante, os Canela se apropriam das filmagens e as utilizam como uma forma de falar, endereçando suas falas ao governo brasileiro, apresentando discordância em relação aos critérios usados na demarcação. Eles tomam os microfones nas mãos e se dirigem à câmera, fazendo um uso do cinema como canal de comunicação que permite amplificar suas falas, levando-as até Brasília.

O cineasta conta que levou duas câmeras para a viagem, uma delas era uma Super-8, que ele disponibilizou aos Canela para que pudessem experimentar o ato de filmar. “Quando eles percebem o sentido de que o outro ia ver e escutar, então aí eles falam pra câmera: os limites da minha terra são esses, são esses, são esses”, “é ali que passa”...” (TONACCI, 2007, p. 250). Foi devido à maneira como Tonacci abriu o filme à participação dos Canela que eles compreenderam o que era um filme e daí puderam endereçar sua fala ao governo brasileiro.

CONHECIMENTO E RECONHECIMENTO

Das filmagens de *Conversas no Maranhão* ao filme *Acervo Andrea Tonacci – Encontros na América Indígena*, a trajetória do cineasta testemunha a possibilidade de vivenciar outras formas de convivência fazendo filmes com os povos indígenas. Seu trabalho também nos mostra a necessidade de devolver essas imagens aos povos filmados e, se for do desejo deles, colocá-las em circulação para que outras pessoas possam conhecer suas histórias. Muitas dessas imagens podem chegar a não circular e assim mesmo guardarem uma importância grande internamente para os povos filmados, numa escala menor, dentro das aldeias.

Um dos aspectos que interessava Tonacci, desde o início de seu percurso, era o uso do vídeo portátil para estabelecer a comunicação interna entre grupos como forma de resistência, num momento em que o país passava pela ditadura militar. Seria a chance de usar o vídeo como algumas rádios e TVs comunitárias estavam fazendo (TONACCI, 2016, p. 37; TONACCI, 2015, p. 8).

Naquela época, ele percebia uma possibilidade de escapar ao cinema tendo no vídeo portátil uma perspectiva de encontro com as pessoas.

Eu talvez escape um pouco ao cinema, porque eu tenho mais trabalhado com vídeo-teipe, na medida em que com VT eu posso discutir com as pessoas com quem estou realizando o filme e não só com quem vai assisti-lo. E isso pode ser analisado e discutido na mesma hora. Então a minha preocupação durante esses últimos seis anos foi mais com o processo do que com o produto. Eu não estou fazendo uma ficção a partir de mim e sobre as pessoas. Tudo está sendo discutido em comum, qual a ficção daquela realidade. Então pode até nascer uma coisa que seria o público construindo a própria imagem. Na realidade, seriam as pessoas, um povo, fazendo a imagem de si mesmo (TONACCI, 1980, p. 4).

Chama atenção a maneira como Tonacci, em sua obra realizada com os povos indígenas, compartilhou com as pessoas - seja enquanto estava filmando, constituindo um arquivo ou mostrando as imagens - uma relação com as imagens, convidando-as a estabelecerem suas próprias relações e contarem suas próprias histórias. Para além de uma relação institucional com o cinema, com a preservação ou com o circuito exibidor, o que ressalta é um gesto poético no sentido do encontro das pessoas entre elas e com as imagens.

À título de apresentação da mostra, ele escreveu: “Como nunca tinha pensado antes numa mostra, terminada agora a seleção, parece-me ter pretendido montar mentalmente como que um único longo filme composto de filmes ao longo do tempo” (TONACCI, 2015, p. 12). Afinal, a mostra *Olhar: um ato de resistência* seria uma projeção para o ambiente da sala de cinema de uma relação que ele construía dentro de seus próprios filmes. Tonacci nunca foi um cineasta apenas quando estava filmando. Ele foi também cineasta ao criar o seu arquivo e também ao conceber situações em que as imagens filmadas por ele eram vistas junto com outros povos. Foi por meio da experiência sensível que ele fez com que as imagens alcançassem a história e a história alcançasse as imagens.

Como nos indica Ailton Krenak (2012), seria impossível contar a história indígena no Brasil, de forma geral. Uma tarefa como essa seria, como explica Krenak, como tentar entender as especificidades de cada grão de areia de uma praia ou a complexidade de uma constelação de estrelas. No entanto, ele reconhece a importância dessa busca para cada povo indígena porque a história produz identidade e também alteridade. Para acessar esse conhecimento que não está escrito, os povos indígenas contam com recursos próprios, desde antes da chegada das imagens.

[...] o pensamento indígena tem recursos para acessar a memória que não está escrita, uma memória que não está registrada e que esta memória é um conjunto de práticas, rituais, de práticas apoiadas na cosmovisão, apoiadas na visão daquilo que é vulgarmente chamado de ‘sagrado’ (KRENAK, 2012, p. 126).

Experiências como *Olhar: um ato de resistência* geram assim uma confluência de imagens e sons que permitem não exatamente contar a história - ou histórias - do ponto de vista ameríndio, mas rememorar os rastros, os vestígios e as reverberações do vivido, aproximando daquilo que Krenak apontou como uma experiência do “sagrado”, que permite tanto o conhecimento quanto o reconhecimento, ou seja, a percepção daquilo que já era sabido e que se torna consciente, incorporado, ao se expressar.

Nesse registro, que é ritual, que é da ordem da rememoração, que leva em conta a percepção e os sentidos, os encontros, o conhecimento e o reconhecimento, é possível imaginar uma outra relação do cinema feito no Brasil com a história. Essa construção passa pela atenção ao sagrado que subjaz na maneira como os povos indígenas compreendem

o olhar, algo que Tonacci incorporou ao seu cinema e à sua própria vida e não cessou de inventar modos de compartilhar para que se tornasse mais acessível a todos e todas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Clarisse. *Os Arara: imagens do contato*. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul./dez. 2012, p.24-49.

_____. Imagem-inacabamento no cinema de Andrea Tonacci: Investigação sobre a opção de não-montar em dois filmes de Andrea Tonacci. In: *Revista Gama, Estudos Artísticos*. Lisboa, v. 4, n. 8, jul./dez. 2016, p. 100-108.

_____. *Da cena do contato ao inacabamento da história*. Salvador: Edufba, 2017.

KRENAK, Ailton. "História indígena e o eterno retorno do encontro". In: LIMA, Pablo (org). *Fontes e reflexões para o ensino de História indígena e Afrobrasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, 2012, p.114-131.

MOURÃO, Patrícia. Do arquivo ao filme: sobre *Já visto jamais visto*. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul./dez. 2012, p. 92-105.

TONACCI, Andrea. *Andrea Tonacci* (depoimento, 2016). São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), 2016, 47 p.

_____. *Conversas na desordem – Entrevista com Andrea Tonacci*. Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 45, set. 2007, p. 239-260.

_____. "Apresentação". In: VALE, Glaura Cardoso; ITALIANO, Carla; TORRES, Júnia. *Olhar: um ato de resistência*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2015, p. 7-11.

TONACCI, Andrea et al. *Prá começo de conversa*. In: *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, ano 8, n. 34, jan./mar. 1980, p.4-11.

VEIGA, Roberta. *Já visto jamais visto: devir memória ou a potência histórica na escrita de si*. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, jul./dez. 2017, p.204-225.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. In: *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Berkeley, v. 2, n. 1, 2004, p. 3-22.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, 281p.

_____. "As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério". In: CAETANO, Daniel. *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 11-23.

**A PEDRA E O LIVRO:
QUESTÕES DE EPISTEMOLOGIA EM O ABRAÇO
DA SERPENTE**
**THE STONE AND THE BOOK: EPISTEMOLOGY QUESTIONS IN
EMBRACE OF THE SERPENT**

Fabio Camarneiro¹

RESUMO A partir de dois textos, um ensaio de Eduardo Viveiros de Castro e a novela *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, analisamos como o filme *O abraço da serpente* (2015) representa os encontros entre indígenas da Amazônia e os exploradores brancos. Ao percebermos distintas epistemologias (a do antropólogo e a do nativo) presentes nesses encontros, é possível perceber como o filme imagina esse contato de uma maneira inversa ao livro de Conrad, ou seja: enquanto este pensa no encontro como a perda da razão, aquele imagina uma redenção, um aprendizado distante do exemplo colonial.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; Questão Indígena; *O Abraço Da Serpente*; Colonialismo; Epistemologia.

ABSTRACT *Our aim is to analyze the film Embrace of the Serpent (2015) along with two texts: an essay by anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, and the novel Heart of Darkness (1899), by Joseph Conrad (1899). While the film depicts different encounters between indigenous people and white explorers, the texts help us to perceive how distinct epistemologies (the anthropologist's and the native's) are in action within these contacts. Far from Conrad's novel example (in which the encounter represents the madness of the colonialist enterprise), Embrace of the Serpent is able to imagine a redemption, and the white man learning from the indigene.*

KEYWORDS *Film; Indigenous People; Embrace Of The Serpent; Colonialism; Colonialism; Epistemology.*

¹ Professor adjunto no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES e doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP

O abraço da serpente (*El abrazo de la serpiente*, Ciro Guerra, 2015) está estruturado a partir de dois encontros entre indígenas e exploradores não-indígenas. A partir do filme, nos remeteremos a um ensaio de Eduardo Viveiros de Castro “O nativo relativo” que pensa contatos dessa natureza (entre “antropólogos” e “nativos”) a partir das diferenças epistemológicas que marcam as partes envolvidas. Além disso, pretendemos analisar como a novela *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, é uma espécie de inspiração não declarada para o filme de Ciro Guerra, apesar de várias diferenças, sendo a principal delas uma certa postura “positiva” do filme de Guerra face à completa negatividade da obra de Conrad.

DE REPENTE, UMA CANOA

Logo em seu início, duas sequências estabelecem a estrutura espelhada de *O abraço da serpente*. Na primeira delas, o indígena Karamatake está à beira do rio quando aparece uma pequena canoa com dois homens. Um deles é o explorador Theodor von Martius, gravemente doente. O outro, um indígena de nome Manduca, que usa roupas que caracterizariam um homem branco e pede a Karamatake que ajude a salvar a vida do estrangeiro. Mostrando-se bastante contrariado, o indígena se recusa a colaborar e manda-os embora. Depois, adentra na selva, no que é seguido pelos dois visitantes, ainda a apelar por ajuda.

Na outra sequência, décadas se passaram. Um velho Karamatake faz um grande desenho em uma encosta de pedra à beira do rio quando, novamente, surge uma pequena canoa. Desta vez, com apenas um homem, um explorador estadunidense chamado Evan. Ele exhibe o livro de von Martius e pede ajuda para encontrar a yakruna, planta sagrada citada na obra. Karamatake demonstra um misto de desconfiança e curiosidade. Depois, adentra a selva enquanto o explorador o segue, a explicar seus objetivos.

Ambas as cenas possuem características comuns: a canoa que chega sem aviso, o encontro às margens do rio, Karamatake entrando na selva e sendo seguido. Quando ocorrem, os diálogos são filmados em campo e contracampo, alternando entre o ponto de vista de Karamatake (que vê a canoa se aproximar) e o ponto de vista a partir da canoa, e assim sucessivamente. Porém, na segunda sequência, há um plano que se diferencia dos demais, em que o indígena aparece enquadrado de perfil (fig. 1).

Tal posição de câmera, que pode parecer inusitada em relação à dinâmica de campo e contracampo que marca o resto da sequência, encontra sua motivação no plano que imediatamente a antecede, e ao qual ela parece “responder”, quando Evan mostra a Karamatake (e à câmera) o livro de von Martius (fig. 2).



Fig. 1: Karamatake (Antônio Bolívar) em frente à pedra em *O abraço da serpente*.



Fig. 2: O explorador Evan (Brionne Davis) exhibe o livro em *O abraço da serpente*.

Usualmente, o jogo de campo e contracampo constrói um espaço fílmico a partir da justaposição de dois pontos de vista ópticos. Porém, na cena em questão, acontece algo distinto: um entrecruzamento não propriamente de olhares, mas de visões de mundo. Uma delas, representada pelo livro do explorador branco; a outra, pela pedra desenhada por Karamatake. As diferenças não são poucas: um livro é algo produzido em série e feito para ser facilmente transportado, enquanto a pedra é algo único (assim como o desenho em sua superfície) e simboliza uma permanência tanto no espaço como no tempo. Se as marcas culturais do homem branco podem ser transportadas até a selva amazônica (o explorador pode trazer o livro em sua bagagem), as marcas do indígena estão permanentemente indissociáveis de seu território.

Em “O nativo relativo”, Eduardo Viveiros de Castro afirma que “O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se

acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo”. Levando em conta essa passagem, e a partir da análise das posições de câmera nos planos de *O abraço da serpente*, percebemos dois distintos suportes de escrita e somos levados a afirmar, conforme Viveiros de Castro, que a “narrativa do livro” teria “uma vantagem” em relação à “narrativa da pedra”.

O autor prossegue:

[...] o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido — ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. (...) O sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. (...) De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito, uns sempre são mais nativos que outros (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115).

O livro é um artefato portátil, especialmente em relação à imensa pedra em que Karamatake desenha. Ao passo que um eventual “leitor” da pedra teria que necessariamente se deslocar até o território do indígena, um leitor do livro seria capaz de levá-lo consigo a toda parte. Assim, o livro (o “sentido do sentido”) é uma tecnologia pensada para atingir (poderíamos dizer “conquistar”) outros espaços, enquanto o desenho na pedra (o “sentido nativo”) é pensado para demarcar um *locus* específico. Enquanto o sentido do antropólogo é um texto que pode ser reproduzido e copiado, o sentido do nativo é o próprio ato da inscrição e, portanto, único e irrepetível. Em um momento posterior do filme, além dos dois polos marcados pelo livro e pela pedra, surgirá um novo elemento a confundir essa oposição: a música.

Em diversos momentos, Karamatake pede que Evan abandone sua bagagem para assim aliviar a carga da canoa, coisa que o homem branco não aceita fazer. Quando, finalmente convencido, ele começa a lançar seus pertences no rio, recusa-se a deixar para trás uma caixa que, logo descobrimos, guarda um gramofone com o qual, na cena seguinte, sob o céu noturno da selva, o homem branco e o indígena ouvem o oratório *A criação* (Die Schöpfung), do compositor Joseph Haydn (1732-1809). Ao saber que essa música lembra a infância do explorador, Karamatake dirá que o caminho (no sentido de “o destino”) de Evan está escrito na “narrativa” da peça musical.

Baseada no livro bíblico do *Gênesis* e em *O paraíso perdido*, do poeta inglês John Milton, *A criação* narra a origem do mundo segundo a tradição judaico-cristã. Na cena de *O abraço da serpente*, a música do austríaco Haydn se justapõe à selva sul-americana. Por instantes, é como se o filme apontasse para a possibilidade de que algumas das hierarquias impostas desde o colonialismo (Europa civilizada versus espaço selvagem) pudessem esmorecer. Como se, ao ouvirem juntos a música da tradição europeia, o explorador branco e o indígena pudessem transcender a oposição anteriormente estabelecida entre o livro e a pedra. Nesse novo registro fílmico, música, céu, estrelas, selva, tudo entra em harmonia com os sons da

orquestra.

Como também em outros momentos do filme, nessa cena há uma sobreposição entre as duas temporalidades da narrativa. Em *off*, a voz do velho Karamatake narra que é necessário se perder no caminho para que se possa retornar como um ser humano íntegro. Neste momento, quando o indígena afirma que vários se perderam e jamais voltaram, surge a imagem de um ofegante von Martius — o explorador que décadas antes havia buscado a ajuda do indígena — perdido em uma selva escura. Assim, a harmonia possível, marcada pelo uso da música, não marca apenas um encontro entre duas tradições opostas, mas também entre duas temporalidades. Não está em questão apenas o espaço (Europa *versus* selva), mas também o tempo histórico (passado *versus* futuro).

Para Evan, abrir mão de sua bagagem (o que inclui seu exemplar do livro de von Martius) simboliza, ao menos em parte, abrir mão do que Viveiros de Castro chamaria de sua vantagem epistemológica. Em *O abraço da serpente*, o explorador branco precisa abandonar o “sentido do sentido” para tentar acessar, nem que apenas por poucos momentos, o “sentido” do nativo. A música marca o início desse processo e, não por acaso, essa cena é imediatamente posterior ao abandono de seus outros objetos. Depois disso, o personagem precisa empreender uma espécie de viagem interior, na qual, sem necessariamente enlouquecer, precisará abrir mão de sua razão europeia e não-indígena da mesma maneira que abriu mão de sua bagagem, de seus livros e cadernos. E também, poderíamos acrescentar, de parte de sua ideologia e de sua própria noção de identidade.

Em *O abraço da serpente*, a narrativa musical é apresentada como capaz de promover uma integração entre duas outras narrativas: a do explorador e a do nativo. Ao som de Haydn, o filme esboça uma possibilidade tênue de encontro entre o homem branco e o indígena. Nem livro, nem pedra, é a música que realiza essa fugaz interação entre distintas epistemologias. O fato de o explorador ter mantido o gramofone (que, ele afirma, traz-lhe memórias de quando ele era criança em Boston) e, ainda mais, de possuir uma gravação de “A criação” são sintomáticos de uma reconexão com seu passado familiar, mas também com os mitos de origem de sua própria tradição. O fato de Karamatake instigar o explorador a buscar a narrativa da música pode sugerir, por parte do filme, uma espécie de ecumenismo, como se os mitos de origem (indígenas e não-indígenas) pudessem, de alguma maneira, estar inter-relacionados. Porém, esta sugestão é abandonada e não será aprofundada em nenhum outro momento do filme.

VISÍVEL E INVISÍVEL

Se a presença da música é importante dentro da estrutura do filme, o que dizer da própria imagem? Além das imagens do próprio filme de Ciro Guerra, temos as fotografias que Evan traz consigo. Assim, além de questionarmos – como no exemplo do campo e

contracampo – a respeito das relações estabelecidas pela câmera de cinema durante os encontros entre antropólogo e nativo, é possível investigar se, no caso das fotografias, as imagens estabelecem uma hierarquia entre quem aparece frente à câmera – o nativo – e quem se encontra atrás dela – o antropólogo. A partir do texto de Viveiros de Castro, associamos a pedra ao “sentido” e o livro ao “sentido do sentido”. Mas como poderíamos pensar o estatuto da imagem cinematográfica em *O abraço da serpente*? Tentaria a forma fílmica estabelecer algum tipo de encontro similar àquele causado pela música de Haydn?

Sem demora, é preciso afirmar que a resposta a essa pergunta é: não.

Em todo o filme, apenas uma sequência, já próxima ao fim, pode ser entendida como um momentâneo desequilíbrio na linearidade e na causalidade da narrativa fílmica. Trata-se do momento em que Evan toma a yakruna e o filme se transforma em uma sucessão de imagens abstratas. Trata-se também do único momento em cores, ao invés do preto e branco que podemos encontrar em todo o resto de *O abraço da serpente*, opção estética que remete também às fotografias tiradas por um dos exploradores cujos relatos serviram de inspiração ao filme, imagens que aparecem logo antes dos créditos finais.

Retornando à divisão entre “forma” e “matéria”, essas imagens fotográficas estão ligadas ao primeiro termo. São facilmente “traduzíveis” em descrições verbais e fazem parte de um certo encadeamento lógico (o “sentido do sentido” do antropólogo). Por outro lado, a sequência da yakruna não parece corresponder a nenhuma narrativa possível. São imagens abstratas e apresentadas de maneira um tanto aleatória. Suas cores e formas podem remeter àquelas associadas aos efeitos do uso de substâncias psicotrópicas, como representadas em filmes do final dos anos 1960, de *The Trip* (Roger Corman, 1967) a *2001: uma odisseia no espaço* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968). Além de obedecerem a certo clichê relacionado à “perda da racionalidade”, essas imagens deixam de ser “forma” (“sentido do sentido”) para se tornarem “matéria” (“sentido”). Sem se remeterem a um referencial específico (ao menos, a nenhum referencial que o explorador não indígena possa identificar), tais imagens parecem não existir no âmbito da cultura não indígena e, logo, são necessariamente lançadas no terreno da natureza.

A cultura visual não indígena está baseada no funcionamento fisiológico do olho humano. Uma câmera é algo muito próximo da mecânica do olho humano e, assim, o senso comum associa a imagem fotográfica à uma evidência qualquer que se encontra no mundo visível. Porém, ao pensarmos com mais cuidado, podemos transcender essa concepção e notar que as imagens não são *necessariamente* evidência de coisa alguma. Ao citar as tecnologias de diagnóstico médico por imagem, Arlindo Machado afirma que:

[...] não se trabalha mais ao nível da ilusão de um espelhamento elementar do referente; a inteligibilidade dos sinais registrados em cada processo é função de uma decodificação sistemática e rigorosa da imagem obtida, com vistas a identificar nela informações estruturais do objeto. (...) Só um domínio eficiente do código que opera

em cada sistema nos reconcilia com o referente e nos permite ver com clareza a dialética do reflexo e da refração operando sobre as formas simbólicas (MACHADO, 1984, p. 159).

A possibilidade de qualquer registro fotográfico ser entendido como “evidência” depende, portanto, de um “domínio eficiente do código” por parte de quem observa. Tal código é o que, em seu texto, Viveiros de Castro chama de epistemologia. Ainda que a suposta “evidência” das imagens figurativas dependa de um conhecimento mútuo do código visual — tanto pelo produtor da imagem quanto por seu receptor — não raro ocorre, frente à ambiguidade das imagens (mesmo figurativas), o uso de legendas. Nos meios impressos, praticamente não há fotografia que prescindia de uma breve descrição a respeito do que deve ser “visto” na imagem. Nos museus, pequenas fichas com informações básicas a respeito das obras encontram-se fixadas próximas a elas. Em ambos os casos, é comum que a informação verbal acabe por se sobrepor à visual. Após a leitura da legenda, passa-se a enxergar o que está descrito pelas palavras — e nada mais. Assim, o resto da informação visual tende a cair em uma espécie de limbo: invisível ainda que visível. Retomando ainda mais uma vez Viveiros de Castro, o “sentido do sentido” (visível) se sobrepõe ao “sentido” (invisível).

Assim, as formas abstratas em *O abraço da serpente* representariam não algo necessariamente “invisível”, mas algo que sempre esteve disponível a quem pudesse percebê-lo, os possuidores de um “domínio eficiente do código”. Certa hierarquia mais uma vez se estabelece. Desta vez, nas próprias imagens fílmicas: de um lado, o “sentido” da experiência do explorador, que beira o incompreendido; do outro, o “sentido do sentido”, as explicações verbais e a organização linear da narrativa do próprio filme, que vai de uma menor a uma maior empatia do explorador frente à experiência dos nativos. Nesse sentido, é possível, a partir do filme, realizar uma espécie de reavaliação histórica dos encontros entre os nativos e os exploradores.

Conforme informado em seus créditos finais, *O abraço da serpente* é inspirado nos relatos de viagem de dois diferentes exploradores que realizaram viagens pelo território amazônico durante a primeira metade do século XX: o alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) e o estadunidense Richard Evans Schultes (1915-2001). O primeiro publicou dois trabalhos sobre suas expedições — *Zwei Jahre Unter den Indianern: Reisen in Nord West Brasilien, 1903-1905* (*Dois anos entre os indígenas: viagens ao Noroeste do Brasil, 1903-1905*) e *Vom Roraima Zum Orinoco* (*De Roraima ao Orinoco*) — e morreu de malária às vésperas de colaborar nas filmagens de *No rastro do Eldorado* (1925), do cineasta português-amazonense Silvino Santos. O pesquisador Sávio Stocco afirma que “Koch morreu na vila de Vista Alegre de malária, a caminho de Boa Vista, preparando-se para encontrar os expedicionários, em 8 de outubro de 1924” (STOCO, 2014, p. 63).

A personagem de Theodor von Martius reúne o primeiro nome de Koch-Grünberg e o

sobrenome de um terceiro explorador que também percorreu a região amazônica, o alemão Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868). Quanto ao outro explorador da ficção fílmica, “Evan” remete ao primeiro sobrenome (Evans) de Schultes. Essa sobreposição de identidades acaba criando uma relação em que cada um dos exploradores pode servir como espelho ao outro. Como se cada explorador fosse distinto dos demais e, ainda assim, como se todos os exploradores fossem apenas um, sempre o mesmo, a retornar incessantemente à terra indígena.

É Karamatake (quando jovem e quando velho) que serve de ponto de ligação entre os exploradores: distintos exploradores, um indígena, e Manduca sendo uma espécie de híbrido entre ambos: ora indígena, ora também explorador.

O personagem de Karamatake possui um arco dramático que vai do jovem raivoso que conduz Theo em busca da cura para sua enfermidade (presumivelmente, malária) ao velho e mais reflexivo índio que acaba por conduzir Evan em busca da yakruna e que, após a sequência com a música de Haydn, leva-o a provar da última espécie da planta sagrada. (Não por acaso, o trabalho de Schultes, personagem que inspira Evan, foi em grande parte dedicado à pesquisa de plantas alucinógenas).

As atitudes de Karamatake em relação à presença dos não-indígenas mudam nas diferentes idades do personagem, mas a estrutura narrativa do filme também colabora nesse sentido. A maioria das cenas de barbárie acontecem com o jovem Karamatake: há indígenas escravizados (sendo que, em uma cena de grande impacto emocional, um deles pede para ser sacrificado pelos personagens centrais), há uma missão católica que inflige castigos físicos a crianças indígenas, há uma situação que lembra uma guerra civil, com indígenas embriagados após terem aparentemente entregado suas terras aos brancos etc. Tudo isso revolta Karamatake, que culpa os não-indígenas pelos males que afligem seu povo. Mais velho, ele mostra uma atitude diversa.

Evan é apresentado como dono de uma moral mais ambígua que Theo. Enquanto este se preocupa com o destino das crianças indígenas catequizadas, aquele tenta manipular Karamatake ao lhe oferecer duas notas de um dólar dizendo se tratar de “muito dinheiro”. Assim, não deixa de ser inesperado que o velho Karamatake decida que Evan precisa conhecer a yakruna e, enfim, sentir o abraço da serpente, enquanto o jovem Karamatake se recusa a salvar a vida de um homem branco mais ativamente engajado na proteção dos indígenas. Ao moralmente ambíguo Evan, Karamatake entrega um bem precioso enquanto que, ao moribundo Theo, ele nega ajuda, culpando-o pelos atos daqueles que exterminaram seu povo e suas tradições.

De uma percepção de “povos” em conflito (indígenas versus não-indígenas), Karamatake passa a uma percepção mais individualizada e, além, muito mais matizada. Evan, antes de ser responsabilizado pelos atos dos exploradores que o antecederam, é submetido a um processo de autodescoberta. Ao invés de um tribunal, uma pedagogia. Ao invés do horror, o encontro.

O HORROR! O HORROR!

Há, na literatura europeia, um modelo para a estrutura de *O abraço da serpente*, em que uma embarcação percorre um rio em uma busca bastante incerta: trata-se da novela *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad (1857-1924), que se passa no Congo Belga no início do século XX. Seu personagem principal, Charles Marlow, percorre o rio em busca de Kurtz, comerciante de marfim e encarregado-chefe de um entreposto comercial que teria supostamente enlouquecido. O que Marlow vai encontrando pelo caminho é o retrato de um dos piores capítulos da barbárie do colonialismo europeu, que levou “ao extermínio de cinco a oito milhões de africanos, (...) um morticínio equivalente ao Holocausto na Segunda Guerra Mundial” (GALVÃO, 2019, p. 204).

A novela foi inspirada em experiências do próprio Conrad, que chegou a trabalhar no Congo Belga durante alguns meses de 1890 como capitão de uma embarcação semelhante à que aparece no livro. Sobre *Coração das trevas*, Bernardo Carvalho afirma que:

Desafiando o mito dos nacionalismos, [*Coração das trevas*] sugere uma identificação desestabilizadora entre opostos. Não só somos o contrário do que queremos crer (a “causa nobre” da missão colonialista), mas carregamos em nós o avesso da nossa autodefinição (nossa civilidade é capaz da violência mais selvagem). Somos o outro. A identidade que fabricamos é uma fachada que nos permite fazer tudo que a contradiz (CARVALHO, 2019, p. 197).

De um ponto de vista antropológico, a ideia de que “somos o outro” pode soar como uma simplificação. Ainda a partir de Viveiros de Castro, poderíamos reinterpretar esta sentença e afirmar que “aquilo que queremos ser” (a “causa nobre” da missão colonialista) é parte constitutiva de uma certa epistemologia, a mesma que acaba por reservar ao nativo um lugar de subalternidade — um “objeto” encontrado por um “sujeito”, o antropólogo.

No texto de Carvalho, a ideia de que “somos o outro” quer dizer, em primeiro lugar, que quem necessita imaginar uma relação de subalternidade pode estar ele mesmo em situação “subalterna”. Dito de outra maneira, aquele que se imagina no topo de certa hierarquia poderia também ocupar o lugar mais baixo desse mesmo sistema, bastando para isso nada além de uma alteração epistemológica. Não se trata, portanto, de “descer” aquele que estaria supostamente “acima”, mas de questionar os próprios conceitos de “acima” e “abaixo”.

Há aqui (tanto na novela de Conrad quanto no texto de Carvalho) uma desconfiança face à “isenção” do colonialismo em interpretar as situações de encontro com o outro, bem como uma desconfiança em relação à base dessa mesma isenção, a ciência positivista do século XIX. Contra isso, *Coração das trevas* coloca o colonizador frente a uma espécie de espelho que reflete suas piores realizações. Assim, Kurtz é um duplo de Marlow: não exatamente opostos (como se houvesse uma colonização benevolente e outra malvada), mas sim a dupla

face de uma mesma moeda.

Nesse sentido, o livro de Conrad está mais próximo do jovem que do velho Karamatake. Ao invés de pensar em Theo como um “bom homem branco”, o jovem indígena parece saber que, na esteira dos cientistas “bondosos”, chegam também os exploradores inescrupulosos — e vice-versa. Enquanto isso, o velho indígena, com sua insistente tentativa de ensinar algo a Evan, parece ser a antítese do que acabamos de afirmar. Há aqui uma leitura distinta da frase “somos o outro”, que sugere que antropólogo e nativo seriam talvez mais semelhantes do que pode ser imaginado em um primeiro momento. Porém, essa leitura (que o filme corrobora na cena com a música de Haydn) só seria possível caso ambos os lados pudessem abrir mão de seus pressupostos epistemológicos. Ou seja, se ambos pudessem abandonar exatamente aquilo que os caracteriza: sua diferença. Nesse encontro idealizado, as diferenças não seriam apagadas, mas novas relações (e conseqüentemente novas diferenças) poderiam surgir. E a questão “somos o outro” passaria a ser entendida como “somos o outro do outro”, talvez ainda mais diferentes (e ao mesmo tempo mais iguais) do que se poderia esperar.

Se tudo isso vem reafirmar a diferença epistemológica posta em questão no texto de Viveiros de Castro, afirma também a ideia de que conhecer esse “outro do outro” é conhecer a si mesmo. Quanto mais se aproxima de Kurtz, mais Marlow se aproxima de si mesmo. Quanto mais se aproxima de Kurtz, mais Marlow percebe que eles *precisam* ser distintos um do outro, que aquilo que se chama civilização não pode se resumir a uma guerra de todos contra todos e a um morticínio sem sentido.

Atento a tais sutilezas, Bernardo Carvalho afirma que *Coração das trevas* insinua “um processo radical de identificação como perda dos contornos do eu, o esfacelamento das fronteiras, uma identificação alucinógena com o outro” (CARVALHO, 2019, pp. 194-195). É interessante notar como essa descrição poderia servir também para o encontro de Evan com Karamatake, desde seu primeiro momento, às margens do rio, quando o indígena desenhava na pedra, até o final do filme, após a experiência com a yakruna.

Carvalho prossegue:

O visível na prosa conradiana é o esforço de nomear o que não tem nome, ou melhor, de fazer ver, pela narrativa, o invisível, esse lugar “onde nunca ninguém esteve, no coração das trevas” (CARVALHO, 2019, p. 196).

Antes, ao aproximarmos epistemologia e percepção visual, dissemos que a constituição de um olhar (como ponto de vista óptico, mas também como arcabouço de referências culturais) produziria zonas de invisibilidade que, mesmo ao alcance da visão, podem ser dificilmente notadas sem um arcabouço epistemológico específico. O que Carvalho nota a respeito da novela de Conrad é justamente a tentativa de escapar das percepções imediatas e buscar “nomear o que não tem nome”, ou seja, buscar experiências que estariam “além”

da epistemologia europeia do colonizador. Sem essa operação, o horror da colonização africana jamais poderia ser visto como tal por seus perpetradores.

Em *Coração das trevas*, tal processo aconteceria, em primeiro lugar, no nível do personagem. Ou, se preferirmos, no nível do inconsciente. Portanto, não é mero acaso que o romance de Conrad e *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, sejam contemporâneos (aquele publicado em formato seriado em 1899 e este como livro em 1900). “Coração das trevas” poderia ser outro nome para o inconsciente freudiano. Nesse sentido, a viagem rio adentro equivaleria ao processo psicanalítico, e aprender a nomear as descobertas realizadas em cada uma dessas distintas jornadas seria função tanto do antropólogo quanto do analista. Por outro lado, nativo e analisando obedeceriam a uma posição “passiva”, sem condições de sozinhos “compreenderem” o que se passa com eles.

Frantz Fanon, ao pensar nas nefastas consequências psíquicas do colonialismo no continente africano, chegou à conclusão que

[...] invocando a humanidade, o sentimento de dignidade, o amor e a caridade, seria fácil provar ou obter o reconhecimento de que o negro é equiparável ao branco. Mas nosso objetivo é bem diverso: o que queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal complexual que brotou do seio da situação colonial (FANON, 2020, p. 45).

Esse “arsenal complexual” é outra epistemologia. Conforme Fanon, trata-se de uma estrutura psíquica interiorizada pelos negros e que os situaria em uma posição inferior aos brancos: “O inconsciente coletivo não é dependente de uma herança cerebral: é a consequência do que chamarei de imposição cultural irrefletida” (FANON, 2020, p. 202).

De volta a *O abraço da serpente*, não basta que Evan reconheça sua “semelhança” em relação ao velho Karamatake. Por outro lado, é necessário que Theo confronte-se com todas as cenas de barbárie apresentadas durante o filme para que assim seja capaz de entender a recusa de Karamatake em ajudá-lo. Em outro trecho de *Pele negra, máscaras brancas*, com sua habitual contundência, Fanon afirma que o homem é um *sim*, “mas o homem é também um *não*. Não ao desprezo do homem. Não à indignidade do homem. À exploração do homem. Ao assassinato do que há de mais humano no homem: a liberdade.” (FANON, 2020, p. 232). Se o velho Karamatake representa o *sim*, a inescapabilidade do encontro, o jovem acena com o *não*, a inescapabilidade da barbárie.

Ao tratar da novela de Conrad, também Bernardo Carvalho (na esteira de Fanon) aproxima colonialismo e psicanálise: ambos lidariam com territórios “inexplorados” e, à princípio, incompreensíveis, à espera de serem “descobertos” por uma força exterior. A diferença, é claro, consiste no fato de ser normalmente o analisando quem busca o analista enquanto que, no contexto do colonialismo, é o explorador que, sem ser convidado, adentra o universo do nativo. Em ambos os casos, a situação-limite é marcada pelo signo da loucura. (Entre um e outro, haveria ainda os antropólogos que, embora também não sejam exatamente

convidados a realizar suas pesquisas, partem do princípio de que é preciso estabelecer junto aos nativos algum princípio de negociação a respeito dos limites de sua presença).

Se a maioria dos momentos de barbárie em *O abraço da serpente* ocorrem durante a jornada do jovem Karamatake, a exceção é justamente a sequência em que um homem branco aparece sendo idolatrado como se fosse um deus pagão ou o próprio messias judaico-cristão. Trata-se de um evidente duplo do Kurtz da novela conradiana, outro que sucumbiu à loucura do colonialismo. No filme, ele se considera sagrado e ordena que milagres sejam feitos em seu nome. Demanda que os nativos comam do seu próprio corpo, remetendo ao costume ritual para se incorporar um outro: a antropofagia. Frente a esse falso messias dos trópicos, o missionário católico que aparece em outra sequência parece ao mesmo tempo mais deslocado (por representar uma religiosidade não-sincrética, transplantada conforme o modelo canônico para o interior da selva) e mais ponderado (por ter a noção de ser apenas um subalterno em um elaborado sistema de crenças, o que fica claro ao dizer que “a casa de Deus não é minha para que eu negue hospitalidade”). No filme de Ciro Guerra, Evan encontra o falso messias assim como, no romance de Conrad, Marlow encontra Kurtz. Momentos em que a imparcialidade científica do colonialismo se despedaça, tornando evidentes suas contradições.

O ESPELHO

Na estrutura do filme, há ainda outro paralelo ao processo da psicanálise: em ambas as temporalidades da narrativa, um homem doente chega a Karamatake em busca de ajuda. Von Martius tem uma doença física evidente. Mas Evan carrega uma enfermidade de outra espécie, que Karamatake percebe: ele é um “chullachaqui”, uma imagem, um fantasma. Ao invés de seu corpo, é como se seu próprio espírito estivesse doente. Isso fica ainda mais evidente quando ele confessa, perto do fim do filme, que seu verdadeiro objetivo não é a yakruna, mas sim a obtenção de borracha que seria usada em uma guerra (possivelmente, a Primeira Guerra Mundial).

Ecoando essa revelação, o indígena afirma: “você é dois homens”. Não apenas alguém com um discurso explícito e um interesse oculto, mas também uma sombra, uma memória (e uma atualização) do explorador anterior e também de todos os outros exploradores antes dele. As oposições deixam de funcionar. Ainda que von Martius seja um homem de ciência com nobres intenções, sua chegada é indissociável da busca pela borracha, da escravidão dos indígenas ou dos catequizadores. Ainda que Evan esteja atrás de borracha, nele Karamatake vislumbra a possibilidade de transcendência. Se a “causa nobre” de von Martius não impedirá que os indígenas e suas terras sejam explorados, a “causa infame” de Evan também não o impedirá de conhecer a yakruna por obra do velho indígena. Um espelhamento estabelece-se aqui como também na maneira como o filme lida com as

imagens fotográficas. Nesse sentido, é significativa a cena em que von Martius mostra ao jovem Karamatake uma fotografia sua, que se recusa a deixá-la em posse do homem branco. "Sou eu", afirma ele (fig. 3).

Fotografia e cinema são por excelência mecanismos de reprodução de imagens. Karamatake deixa entender que a busca do explorador Evan estaria associada a certa multiplicação descontrolada de suas imagens. Para que, como diz o indígena, o explorador se torne um homem "íntegro", será preciso abandonar as camadas imagens (o imaginário) nele sobrepostas. Ser "íntegro", aqui, tem a ver menos com um julgamento do caráter do personagem do que com a chance de libertar-se de suas representações (ou suas epistemologias). Segundo a narrativa do filme, um dos caminhos nesse sentido seria a música de Haydn. A outra, a yakruna.



Fig. 3: A fotografia do jovem Karamatake (Nilbio Torres) em *O abraço da serpente*.

Durante a experiência com a planta indígena, surgem imagens abstratas, mais próximas à "matéria" que à "forma". Imagens que colocam as certezas em suspensão. Estariam em escala micro ou macroscópica? Seriam representações de algo específico (fig. 4)?

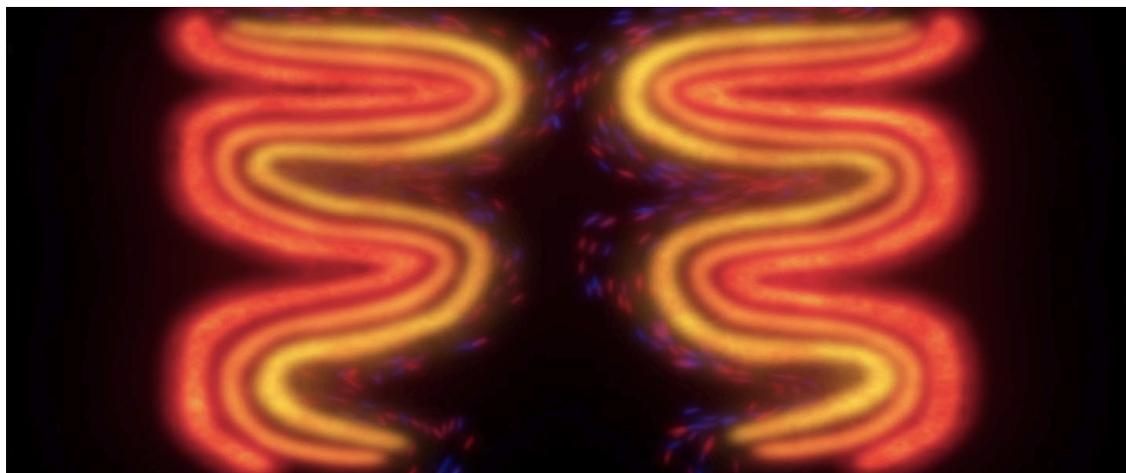


Fig. 4: Imagens abstratas em *O abraço da serpente*.

Não há domínio eficiente sobre o código dessas imagens. Da mesma maneira, os desenhos na pedra permanecem sem explicação — tanto para o explorador como para o público do filme em geral. Resta o questionamento sobre os limites de certa epistemologia (europeia, branca, masculina e “científica”). E ainda outro questionamento, este a respeito de um dos sentidos centrais dessa mesma epistemologia ocidental e que afirma a visão como uma das principais fontes de conhecimento a respeito do mundo.

Em outra cena de *O abraço da serpente*, o velho Karamatake pergunta se o homem branco é capaz de vê-lo. A pergunta fica sem resposta. Viveiros de Castro afirma que “O conhecimento por parte do sujeito exige o desconhecimento por parte do objeto” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 116). Logo, o antropólogo precisaria, em seu discurso científico, reservar ao indígena a posição daquele que desconhece. O uso de imagens abstratas ajuda a inverter essa lógica e colocam o explorador branco frente a algo para ele “desconhecido”. Aponta para sua incapacidade de objetificar formas, cores e movimentos. Em outras palavras, sua incapacidade em objetificar seu próprio olhar.

Redundante dizer que um filme, por mais aparentemente perfeita que seja sua ilusão, não será jamais capaz de proporcionar acesso direto a qualquer experiência. Cinema é uma técnica que envolve sucessivas escolhas por parte de sua equipe de realização: o que será filmado, com quais equipamentos, com que tipo de iluminação, quais lentes, a partir de quais enquadramentos, com quais movimentos de câmera... Uma vez finalizado o filme, espera-se que o espectador possa, desse amálgama de imagens e sons, extrair algum sentido coerente — o “sentido do sentido”. E a operação mais decisiva para criar algum encadeamento lógico (ou alguma lógica de encadeamento) a partir desse amontoado de imagens que, do contrário, poderiam parecer aleatórias, é a montagem. Em *O abraço da serpente*, temos uma alternância entre momentos que, por proximidade, passam a ser

considerados similares: os dois encontros com a canoa à beira do rio; a música de Haydn que assinala um encontro entre Evan e Karamatake, mas também um reencontro entre o indígena e von Martius etc. Essa mesma alternância estabelece entre os objetos do filme algumas relações não desprovidas de problemas.

Sobre a questão epistemológica e política do trabalho do antropólogo, Viveiros de Castro afirma que

[...] ele diz respeito à questão propriamente transcendental da legitimidade atribuída aos discursos que entram em relação de conhecimento, e, em particular, às relações de ordem que se decide estatuir entre esses discursos, que certamente não são inatas, como tampouco o são seus polos de enunciação. Ninguém nasce antropólogo, e menos ainda, por curioso que pareça, nativo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 119).

Ainda que ninguém nasça antropólogo e, menos ainda, nativo, existem *relações* — construídas a partir de certos pressupostos epistemológicos — que terminam por estabelecer essas funções a determinados sujeitos. Como escreve Viveiros de Castro, “o discurso do antropólogo (o ‘observador’) [estabelece] uma certa relação com o discurso do nativo (o ‘observado’). Essa relação é uma relação de sentido, ou, como se diz quando o primeiro discurso pretende à Ciência, uma relação de conhecimento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 113).

Da mesma maneira — e ainda que seja terrível afirmá-lo —, o colonialismo foi talvez nada além de certa *relação* estabelecida entre alguns sujeitos frente a outros sujeitos, relação esta que embasou, em nome de “causas nobres”, o genocídio no Congo Belga que inspirou o relato de Conrad. Ao colocar essa relação em um espelho, *Coração das trevas* consegue vislumbrar seu reverso: Kurtz e sua desmedida loucura. Ao mesmo tempo, Kurtz e sua lucidez lancinante, a repetir: “O horror! O horror!”.

A montagem de *O abraço da serpente*, apesar de evocar uma não-linearidade em sua alternância entre duas temporalidades, é fortemente linear em seu significado geral. Karamatake, o personagem principal, acaba por “aprender” algo em sua convivência com os exploradores brancos. Sua mudança de atitude é patente. Antes, frente ao cientista, era tão combativo como quando frente a um seringueiro. Para o jovem indígena, todas as “causas nobres” seriam iguais, todas resultando em morte para seu povo. Depois, o velho Karamatake revela a yakruna a Evan, ainda que ele confesse que sua causa está muito longe de ser considerada nobre.

Karamatake parece sempre borrar diferenças — não entre ele próprio e os homens brancos, mas entre os próprios homens brancos: antes, todos sem exceção personificavam a ameaça; depois, todos sem exceção são passíveis de ser ensinados em outra percepção da realidade.

Assim, a forma espelhada em *O abraço da serpente* é bastante mais irregular que no

livro de Conrad. Por mais que a montagem tente realizar aproximações, restam distâncias intransponíveis entre os dois Karamatakes. Além disso, apesar de sugerido pelo filme, não há simetria possível entre o olhar dos exploradores e o do indígena e, da mesma maneira, não é possível um campo e contracampo entre o homem que carrega o livro e o homem que escreve na pedra. O filme de Ciro Guerra tenta colocar sua própria narração no centro desse encontro, em uma suposta posição de isenção, ocupando assim um espaço similar àquele destinado à ciência positivista durante o século XIX. O filme insiste em um ponto de equilíbrio epistemológico entre dois olhares distintos: o do antropólogo sobre o nativo e o do nativo sobre o antropólogo. Mas a posição de câmera necessária para filmar a pedra impossibilita que o encontro seja simétrico. Assim, para realizar um encontro idealizado, ainda que um tanto precário, é necessária a música de Haydn. Duas jornadas, dois exploradores, duas missões religiosas, dois encontros com a yakruna, dois atores a interpretar Karamatake etc. Não há equilíbrio possível entre tantas duplicidades e espelhamentos. A pedra não é uma espécie de resposta ao livro (ou vice-versa). A questão central diz respeito a desvendar que *relação possível* pode surgir de todos esses encontros.

A YAKRUNA

Nas sequências finais, quando Evan finalmente bebe o preparado de yakruna e está prestes a descobrir “o abraço da serpente”, tudo acontece sobre um grande maciço de pedra. Até este momento, raríssimas imagens do horizonte tinham aparecido no filme. Ao invés disso, o rio, suas margens cercadas de árvores, e a selva com as altas copas das árvores. Mas, quando a ação se desloca para o alto do maciço de pedra, o céu passa a dominar os enquadramentos.

Evidente tratar-se de uma operação simbólica, em que o maciço representa um limite entre céu e terra, entre o mundo espiritual e o físico. Mas há ainda outra simbologia, mais uma vez relacionada a partir do par pedra e livro: ao jogar seus pertences no rio, Evan simbolicamente abandona a epistemologia do livro. Sobre uma imensa pedra, ele encontrará outra “base” (em mais de um sentido) para uma outra epistemologia.

Karamatake demandou que o explorador retornasse como “um homem íntegro”. Mas poderia também ter falado a respeito de uma “experiência íntegra” ou (se é que isso seria possível) de uma experiência não mediada pela epistemologia. Uma experiência sem representação. Uma imagem impossível de ser fotografada ou filmada.

Na cena em que Evan oferece dinheiro a Karamatake, o indígena afirma não gostar de dinheiro porque “o gosto é ruim”. Longe de ser ingênua (obviamente o personagem bem sabe o que dinheiro significa), a resposta se mostra bastante sofisticada. Afinal, no capitalismo, o dinheiro é aquilo que pode tudo representar. É aquilo que pode se transformar em qualquer outro produto. Nesse sistema, tudo pode ser reduzido a um preço, ser comprado ou vendido

a partir de um valor monetário.

Para o homem branco, uma experiência desprovida de representação seria um duplo desprendimento: da ideia de “valor” embutida no dinheiro (e também por isso a necessidade de abrir mão de seus pertences), mas também de certa visão de mundo. Para Karamatake, o dinheiro representa um vazio sem volta. Por outro lado, o vazio da representação (eis um dos significados possíveis para o abraço da serpente) é a possibilidade de construir novos parâmetros epistemológicos.

Conforme Viveiros de Castro,

O nativo exprime sua cultura em seu discurso; o antropólogo também, mas, se ele pretende ser outra coisa que um nativo, deve poder exprimir sua cultura culturalmente, isto é, reflexiva, condicional e conscientemente. Sua cultura se acha contida, nas duas acepções da palavra, na relação de sentido que seu discurso estabelece com o discurso do nativo. Já o discurso do nativo, este está contido univocamente, encerrado em sua própria cultura. O antropólogo usa necessariamente sua cultura; o nativo é suficientemente usado pela sua (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114).

O “abraço da serpente” pode significar a possibilidade — ao menos no território da narrativa fílmica — de o antropólogo ser usado pela cultura do nativo. Tudo encenado sobre o maciço de pedra que, ao surgir na imagem, marca um movimento (*tilt*) ascendente realizado pela câmera, a partir de sua base e em direção ao céu. Tal movimento vertical é raro no resto de *O abraço da serpente*, tendo aparecido apenas uma outra vez, exatamente na sequência em que os viajantes encontram a árvore de yakruna que terminará sendo incendiada pelo jovem Karamatake. Nessa cena, a árvore é filmada duas vezes com o mesmo movimento de câmera: primeiro, em sentido descendente (do céu e de sua copa em direção ao solo) e, depois, ascendente. A simbologia é mais uma vez evidente: a yakruna é responsável pela intermediação entre céu e terra, entre o mundo espiritual e o físico. Ou entre uma e outra epistemologia.

CONCLUSÕES

O filme de Guerra está construído em torno de incessantes negociações entre posições distintas que aqui tratamos por “epistemologias”. Desde o campo e contracampo da câmera, passando por sua estrutura que remete a *Coração das trevas*; desde as duas temporalidades mostradas alternadamente até o uso da música de Haydn e das fotografias dos indígenas, *O abraço da serpente* coloca em questão o encontro (não raro violento) entre tais epistemologias.

Equilibrando-se entre esses extremos, o filme acaba por oscilar, como um pêndulo, para um lado e para o outro. Nesse sentido, um personagem-síntese de *O abraço da serpente* é o índio Manduca, que trabalha como ajudante do explorador von Martius. Ao mesmo tempo

indígena e integrado ao mundo dos brancos, Manduca negocia não para que a tragédia não aconteça (ela já se faz presente), mas para reduzir seu alcance. Não para que as relações entre indígenas e não-indígenas sejam interrompidas (algo difícil de acontecer), mas que ocorram sem tanta morte, sem tanta violência. A importância relativamente modesta de Manduca para a narrativa sinaliza que essa tentativa de síntese interessa menos a Ciro Guerra que sua investigação sobre algumas figuras clichê: o índio isolado, o explorador branco, os religiosos, os extrativistas.

As sínteses (o processo de aculturação) foram desde sempre danosas para os indígenas, aquilo que Fanon, ao tratar no negro africano, chamou de “imposição cultural irrefletida”. Tal imposição pode partir, ainda que inadvertidamente, da própria ciência, especialmente quando ela se revela incapaz de questionar suas supostas objetividade e imparcialidade. O que se pede à ciência (e aos exploradores não-indígenas que por ventura tenham contato com outros Karamatakes) é a capacidade de se repensar e de criar novas relações entre tais diferentes epistemologias.

Achille Mbembe parece endossar essa demanda ao escrever que

[...] o principal desafio que nossa época enfrenta é o da refundação do pensamento crítico, ou seja, um pensamento que pense seu possível fora de si mesmo, consciente dos limites de sua singularidade, no circuito que nos liga a um lugar (MBEMBE, 2019, p. 245).

Com todas as suas limitações, *O abraço da serpente* (bem como outros trabalhos de Ciro Guerra) parece tatear na direção aqui apontada por Mbembe. O filme recoloca algumas relações possíveis entre o olhar de seu público e os corpos presentes na tela, pondo em questão a violência da conquista colonial. Sua oscilação entre uma e outra epistemologia e entre uma e outra temporalidade tende a buscar esse “fora de si mesmo” e coloca em questão os limites da singularidade (e da representação visual do pensamento indígena). Ao reafirmar a importância do espaço para as epistemologias indígenas, seja através do desenho na pedra, seja nas cenas finais sobre o grande platô, o filme retoma a ligação dos indígenas com um espaço específico, recolocando esse “circuito que nos liga a um lugar”.

A imagem final do filme, com Evan despertando após o transe provocado pela yakruna, sugere que, quando uma nova travessia do rio chegar a seu termo, talvez não mais se ouvirá a ladainha insistente de Kurtz a invocar os horrores do passado colonialista.

(Este texto é dedicado a Antônio Bolívar Salvador, ator que interpreta o velho Karamatake em *O abraço da serpente* e que morreu em 30 de abril de 2020, vítima de Covid-19).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Bernardo. "O Congo é aqui". In: CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Ubu, 2019. p. 193-200.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Ubu, 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. tradução: Sebastião Nascimento; Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "O marinheiro Conrad". In: CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Ubu, 2019. p. 201-206.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913*. São Paulo: Unesp, 2006.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. tradução: Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019.

OSORIO, Camila. "The Death of Antonio Bolívar, an Indigenous Elder in the Amazon Rain Forest". *The New Yorker*, Nova York (EUA), 27 maio 2020. Disponível em: <https://www.newyorker.com/news/daily-comment/the-death-of-antonio-bolivar-an-indigenous-elder-in-the-amazon-rainforest>. Acesso em: 10 out. 2020.

STOCO, Sávio Luis. *No rastro do rastro: ensaios sobre o filme "No rastro do Eldorado" de Silvino Santos*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O nativo relativo". *Mana*, vol. 8, n.º 1, abr. 2002, p. 113-148.

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA: UMA AVENTURA ESTÉTICA DE FORÇA POLÍTICA INVENTADA EM “CINEMA DIRETO” NA AMAZÔNIA¹

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA: AN AESTHETIC ADVENTURE OF POLITICAL FORCE INVENTED IN “DIRECT CINEMA” IN THE AMAZON

Naara Fontinele²

RESUMO Realizado em 1974, dez anos após o início da Ditadura Militar Brasileira e no auge da euforia desenvolvimentista do dito “milagre econômico brasileiro”, *Iracema, uma transa amazônica*, co-dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna (1974), coloca em cena um grande projeto do “Plano Nacional do Desenvolvimento” situado em região de Segurança Nacional, a inacabada rodovia Transamazônia. No gesto de abordar os problemas da região e de produzir imagens dotadas de um ponto de vista crítico, irônico e contestador, o filme define uma atitude de contra-informação fílmica. Diante das diversas problemáticas e caminhos de leitura suscitados por *Iracema, uma transa amazônica*, interessa-nos observar alguns momentos fortes do filme que proponho nomear, a partir de Jean Epstein, “momentos de verdade”. Através dessa via heurística, o artigo aborda algumas sequências do filme cujos “momentos de verdade” são matéria de reflexão crítica.

PALAVRAS-CHAVE Cinema Brasileiro; Cinema Direto; Invenção Formal; Contra-informação Fílmica; Transamazônica.

ABSTRACT *Conceived in 1974, ten years after the beginning of the Brazilian Military Dictatorship and at the height of the developmental euphoria of the so-called “Brazilian*

¹ O presente artigo é um desdobramento da dissertação de Mestrado intitulada “Du reportage à l’invention, de la vie à la mise en scène. Le jeu entre réel et fiction dans *Iracema, uma transamazônica*, *Gitirana* et *Terceiro Milênio*”.

² Naara Fontinele é pesquisadora, professora, educadora e curadora de cinema. Doutora em Estudos cinematográficos e Audiovisuais (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e UFMG) e integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM/UFMG) e do Laboratoire International de Recherches en Arts (Paris 3). E-mail: fontinele.naara@gmail.com

economic miracle”, Iracema, uma transa amazônica co-directed by Jorge Bodanzky and Orlando Senna (1974), puts on the scene a major project of the “National Development Plan” located in a National Security region, the unfinished Transamazônia highway. In the gesture of addressing the region’s problems and producing images endowed with a critical, ironic and contesting point of view, the film defines an attitude of film counter-information. In view of the various problems and paths of reading raised by Iracema, a transa amazônica, we are interested in observing some strong moments in the film that I propose to name, after Jean Epstein, “moments of truth”. Through this heuristic approach, the article addresses some sequences of the film whose “moments of truth” are matters of critical reflection.

KEYWORDS *Brazilian Cinema; Direct Cinema; Formal Invention; Cinematic Counter-Information; Transamazônica.*

UM FILME DE “MOMENTOS DE VERDADE”

Iracema, uma transa amazônica, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, é daqueles filmes essenciais na experiência do cinema brasileiro. Um filme que nos alimenta intelectualmente e emocionalmente, que nos oferece uma perspectiva crítica e política tanto da história do nosso país quanto da história de uma cinematografia que se propõe a pensar sobre ele. *Iracema, uma transa amazônica* é também daqueles filmes que têm por princípio a proposta de aliar imaginação e real, de agregar as formas documentárias ao jogo da ficção, de confrontar diferentes modos de fazer cinema, suscetíveis de gerar nas imagens e suas associações um pouco de verdade a despeito de uma certa realidade.

A realidade visada por *Iracema* não tem nada de trivial: trata-se precisamente da atualidade histórica do Brasil em 1974, quando o regime militar completava dez anos, momento em que os militares regiam muito bem as técnicas de dissimulação (e mesmo de aceitação) do autoritarismo e da repressão ao seduzir a população através do discurso do “milagre econômico brasileiro”³. Ao colocar esse contexto da euforia do desenvolvimento em perspectiva como construção, o filme torna sensível uma certa experiência histórica e muito nos ensina a respeito de um cotidiano amazônico de exploração e de miséria nos

3 Entre 1967–1975, as taxas de crescimento do PIB médio brasileiro foram muito elevadas, atingindo cerca de 10%. O momento é marcado pela passagem da sociedade de produção à sociedade de consumo. Para muitos observadores da época, o Brasil tomava ali o caminho dos países ditos “desenvolvidos”. Porém esse desenvolvimento se produziu acompanhado de empréstimos dos “países desenvolvidos”, bancos e organismos internacionais, razão pela qual muitos pesquisadores contemporâneos percebem nesse crescimento acelerado a acumulação de uma enorme dívida externa para o país.

“anos de chumbo”⁴ — momento em que a floresta amazônica estava começando a queimar.

Para os jovens Jorge Bodanzky e Orlando Senna, fazer esse filme significava acolher o incerto, explorar outras vias de representação da “tristeza brasileira” e ter a audácia de, pelo testemunho, confrontar os discursos oficiais a respeito do que acontecia nos entornos da Transamazônica. A exploração se dá lançando mão de práticas talvez não muito distantes do que haviam feito e visto até então: embaraçando os fios do modo alegórico afinado pela modernidade cinematográfica brasileira (Cinema Novo e Cinema Marginal), com aqueles da prática fílmica atrevida e inventiva dos cineastas paulistas da “Boca do Lixo” e com os fios gerados das experiências da “Caravana Farkas” (tanto sobre o deslocar-se para interpretar o Brasil de perto, quanto sobre a ilusão de objetividade do regime documentário). Para além disso, a forma inovadora de *Iracema* resulta da conjunção improvável entre a reportagem e a encenação, oriunda das experiências de Jorge Bodanzky como operador de câmera em reportagens para a televisão alemã e em filmes brasileiros⁵, e de Orlando Senna no campo da dramaturgia e do jornalismo investigativo⁶. Não por acaso a estrutura “documentário-ficção” de *Iracema*, como diziam os co-cineastas na época, opera uma potente conjunção entre os procedimentos historicamente desenvolvidos no cinema-verdade ou na reportagem

4 “Anos de chumbo” é o termo utilizado para designar o período mais repressivo da ditadura (1969–1974), que termina após a desintegração definitiva dos movimentos armados de oposição à ditadura. Durante esses cinco anos, as experiências de vida clandestina, detenção, desaparecimento, exílio ou expulsão resultam de um aprimoramento dos organismos repressivos de uma ditadura decidida a aniquilar todas as sortes de “processos subversivos”.

5 *Iracema, uma transa amazônica* não é o primeiro longa-metragem de Bodanzky como câmera e diretor de fotografia. Ele participou, como diretor de fotografia ou como assistente, de diversos documentários e filmes do Cinema Marginal, como *Copacabana me engana* (1968) de Antônio Carlos da Fontoura, *O profeta da fome* (1969) de Maurice Capovilla, e *Hitler III Mundo* (1970) de José Agripino de Paula. Em 1971, Bodanzky co-realiza *Caminhos de Valdez*, seu primeiro curta-metragem, dividindo a direção com Hermano Penna. Trata-se, de acordo com Bodanzky, de uma primeira experiência articulando documentário e ficção. *Iracema, uma Transa amazônica* é o primeiro longa, seguido das ficções *Gitirana* (1975, co-dirigido com Orlando Senna), *Os Mucker* (1978, co-dirigido com Wolf Gauer), *Jari* (1979), *Terceiro Milênio* (1980), e de filmes mais recentes nos quais ele não porta mais a câmera. É de se notar que a questão da devastação da Amazônia atravessou a obra de Bodanzky e continua sendo a sua maior preocupação enquanto artista e cidadão brasileiro.

6 Em 1974, Orlando Senna já havia abandonado o curso de Direito e finalizado o de Teatro, e tinha experimentado os ofícios de crítico de cinema, dramaturgo (a começar pela peça *Teatro de Cordel* em 1965), jornalista e cineasta. A primeira experiência foi o média-metragem *Rebelião em Novo Sol* (1963), documentário sobre as Ligas Camponesas co-dirigido com Geraldo Sarno, seguido do longa de ficção *69 – A construção da Morte* (1968–69). Ambos os filmes desapareceram nos primeiros anos da Ditadura (o documentário foi destruído por um general durante interrogatório e o copião original da ficção, escondido pelo produtor Braga Neto, acabou desaparecendo). Quando começou a colaboração com Bodanzky em *Iracema e Gitirana* (1975), Orlando Senna atuava, sobretudo, como jornalista correspondente internacional (Jornal do Brasil e agências de notícias), cobrindo as ditaduras na América Latina e as Guerras de Libertação na África, em textos que ele descreve como um “entrelaçamento de reportagem e crônica” — ele foi correspondente internacional até 1981.

televisiva (entrevista, câmera observadora, câmera na mão, *zoom*), e determinadas práticas e experimentações do cinema moderno de ficção (improvisação, procedimentos brechtianos, trabalho com não-atores).

Esse primeiro filme de Bodanzky e Senna foi objeto de vários textos críticos e de estudos minuciosos, a exemplo do artigo de referência de Ismail Xavier “Iracema, o cinema verdade vai ao teatro” (Xavier, 2004)⁷, da análise comparativa de José Carlos Avellar intitulada “O nacional, o estrangeiro e o estrangeiro nacional” (Avellar, 1986), de estudos internacionais como “Metaphor and Difference: Iracema” de Zuzana M. Pick (Pick, 1993), e de análises mais recentes como a pesquisa de Ana Paula Pacheco (Pacheco, 2017), fundamental para uma compreensão materialista do filme em novos tempos de autoritarismo nacionalista, sob o signo do neoliberalismo. O presente texto não pretende analisar o filme em detalhes, como efetuado por esses pesquisadores, tampouco elaborar uma proposição teórica a partir da obra. O intuito é somente pontuar aspectos relevantes do processo de criação fílmica e observar, em vias de conclusão, alguns momentos fortes do filme que proponho nomear, a partir de Jean Epstein, “momentos de verdade”. Em 1947, Epstein escreve “Virtudes e perigos do acaso”, texto no qual ele comenta que o cinema da época manifestava uma tendência a desenvolver um gênero de filmes que poderíamos chamar de “verismo ou — e melhor — verídico”, utilizando ao máximo os “elementos fotogênicos, pitorescos, dramáticos” tais como estes se apresentam naturalmente e livremente na nossa vida real. Ao abordar um determinado estilo cinematográfico que abre as portas ao acaso, ao imprevisto e ao insólito, Epstein evoca o potencial do cinema em compor uma “expressão verdadeira na tela” e apreender “momentos de verdade”. A respeito dessa busca, Epstein escreve:

No registro de uma realidade bruta, aparecem com frequência aspectos inesperados, movimentos, seres e coisas, combinações de imagens e de sons, correspondências e oposições, que o realizador não havia preconcebido e que ele jamais poderia imaginar previamente, porque ignorava até então a possibilidade de um momento de verdade (Epstein, 1947, minha tradução)⁸.

7 O texto foi publicado pela primeira vez com o título “O cinema vai ao teatro. Palco: transamazônica” na Revista Filme Cultura n. 37 de Janeiro 1981. Em 1990, ganhou versão em inglês sob o título “Iracema: transcending cinema vérité”, compondo capítulo do livro *The social documentary in Latin America* organizado por Julianne Burton pela University of Pittsburgh Press. A Revista Devires – Cinema e Humanidades republica o texto em Dezembro 2004, em versão relativamente retrabalhada.

8 No original: “*Dans l’enregistrement d’une réalité brute, sans cesse apparaissent des aspects inattendus, des mouvements, des êtres et des choses, des combinaisons d’images et de sons, des correspondances et des oppositions, que le réalisateur n’avait pas préconçus et qu’il n’aurait pas pu imaginer d’avance, parce qu’il en ignorait jusqu’à la possibilité d’un moment de vérité*”. O texto “Vertu e danger du hasard” data de 06 de março de 1947, republicado em *Écrits sur le cinéma 2* (editora Seghers, 1985, p.84-86) e em livro organizado por François Niney em 2000, intitulado *L’épreuve do monde, entre réel et fiction*.

É essa reflexão de Epstein que proponho adotar como via heurística tanto para revisitar aspectos do processo de feitura de *Iracema, uma transa amazônica* quanto para abordar algumas passagens do filme cujos “momentos de verdade” são matéria de reflexão crítica. Trata-se de, descrevendo e lembrando brevemente alguns fragmentos do filme, apontar traços logísticos, operacionais e expressivos da representação da experiência amazônica que oferece *Iracema*. Nesta leitura do filme, parte-se da ideia, já conhecida, que talvez seja ao estabelecer um sistema de reciprocidade entre documentário e ficção tanto no âmbito narrativo quanto estético, misturar seus percursos criativos de diversas maneiras, engajar uma colaboração com o acaso, que o filme de Bodanzky e Senna conquista seus enunciados críticos mais significativos. Paralelamente, tais enunciados significativos, arrancados em grande parte pela brilhante atu(ação) de Paulo César Pereio, incidem sobre o sentido das imagens documentais entrelaçadas às situações encenadas, constituindo assim uma descrição macabra, tanto quanto reveladora, do programa modernizador de construção da Transamazônica.

A FLORESTA QUE QUEIMA, O PAÍS DO MILAGRE, UM CINEMA SOB INFLUÊNCIA

Iracema, uma transa amazônica se abre com uma imagem sublime por entre as árvores, ajustada à cadência e à perspectiva da pequena embarcação motorizada que avança lentamente. A composição mostrando arbustos, troncos negros, folhas com formas diversas refletidas na água dá lugar a um homem pescando e duas mulheres cozinhando um peixe, todos dentro do pequeno barco carregado de cestas de açaí. Da contemplação da selva e de vestígios do modo de vida tradicional, o filme dá a ver o processo de venda do açaí, uma das principais fontes de renda da população ribeirinha na época. Bodanzky filma a atuação tímida e desajeitada dos não-atores em plano-sequência e câmera na mão. Claramente “montada”, a cena traz a performance de moradores da região encenando uma situação corrente em suas vidas (o transporte e descarregamento das cestas de açaí e a venda injusta do fruto, enunciada como uma troca por cerveja imposta pelo “comprador”, sem negociação possível). Em seguida, o barco segue viagem até abarcar no porto de Belém, onde a jovem *Iracema* inicia seu percurso de (de)formação.

O filme conta a trágica andança de *Iracema*, uma jovem indígena que deixa sua comunidade ribeirinha para tentar a sorte na cidade. A migração para Belém sem qualquer suporte material e a inserção da moça na prostituição é praticamente imediata. Movida pelo desejo de “correr mundo”, *Iracema* segue viagem pela estrada Transamazônica ao lado de Tião Brasil Grande, caminhoneiro oriundo do sul do Brasil que toma para si tanto os slogans patrióticos da propaganda oficial quanto o programa de governo de inscrição do capitalismo selvagem na Amazônia, posicionando-se como parte da empresa desenvolvimentista, apesar de ser um homem das classes baixas⁹. Tião Brasil Grande, interpretado pelo já

9 Em “*Iracema-1974, cinema, malandragem e capitalismo*”, Ana Paula Pacheco faz um análise certa da

reconhecido ator Paulo César Pereio, tira seu sustento do transporte e contrabando de madeira recuperada nas linhas e ramais (estrada de chão ilegal) nos arredores da estrada em construção. Iracema, interpretada pela estudante belenense Edna de Cassia, torna-se rapidamente mercadoria de baixo custo, desgastada a cada nova etapa de sua andança. É penetrando a paisagem amazônica em transformação, através das situações encenadas em “locações reais” e dos encontros provocados por e para o filme entre atores e locais, que *Iracema* desponta o avesso do eufórico “milagre econômico” brasileiro: a devastação social e ambiental, o desmatamento, o extrativismo descontrolado, a prostituição, a exploração do trabalho informal, a miséria, a grilagem, a maneira como a estrada incide e transforma os modos de vida dos povos indígenas e das comunidades tradicionais.

Se *Iracema, uma transa amazônica* não se consagra à denúncia da ditadura, da censura, da tortura (como parte da produção cinematográfica de cunho político entre os anos 1960–70), sua narrativa é fortemente voltada à empreitada de colocar em cena a ideologia modernizadora e ufanista de direita¹⁰, assim como a ilusão do desenvolvimento econômico, situando-os no insólito cenário que foi o grande projeto do “Plano de Integração Nacional” lançado pelo governo Médici: a inacabada rodovia Transamazônica. Lembremos que o governo do General Médici (1969-1974) foi marcado pela instauração de um projeto desenvolvimentista, o “Plano Nacional do Desenvolvimento”, e do “Plano de Integração Nacional”, que tinha como símbolo a construção do cenário real do filme de Bodanzky e Senna, a gigantesca rodovia que atravessaria o Brasil do Norte ao Nordeste, da Amazônia ao Atlântico, percorrendo uma distância de 4.977 km. Além de pontuar ironicamente diversos mecanismos do discurso construído pelo aparelho de propaganda do Estado — discurso fundado nas aparências do crescimento econômico que influenciou diretamente sobre a adesão da sociedade ao regime militar —, o filme elabora uma descrição de uma terra sem lei, dando a ver como se perfilava a destruição humana e não-humana num tempo de poucas políticas de Estado voltadas à proteção ambiental e aos direitos socioambientais de povos indígenas e comunidades tradicionais da Amazônia. O filme é tão eficaz nesse sentido que podemos afirmar, sem grandes riscos, estar diante de um dos mais preciosos documentos audiovisuais dotados de vestígios históricos raros de um tempo em que era ainda mais fácil

maneira como a personagem de Tião oferece uma síntese das contradições brasileiras expostas pelo filme. Para a autora, Tião encarna a figura do malandro em tempos de uma sociedade dessolidarizada, num quadro em que malandragem e ordem estabelecida (Estado) se dão as mãos. (Pacheco, 2017).

10 O “ufanismo” designa um patriotismo excessivo. O termo se refere ao livro de Afonso Celso, de 1901, intitulado *Porque Ufano do meu país*. Cabe notar que ao longo da ditadura, e sobretudo no intervalo da imposição de um regime militar não-democrático e do endurecimento do poder autoritário (período de aplicação do AI-5, 1968–1978), o Estado desenvolveu uma política contínua de propaganda institucional, investindo fortemente na propagação de uma ideologia patriótica, a exemplo dos famosos slogans “Brasil ame-o ou deixe-o” e “esse é um país que vai pra frente”. Tais objetos de propaganda, eficazes, foram significativos para a formação de uma onda nacionalista ainda viva.

deixar “passar a boiada” dos grandes projetos de infraestrutura¹¹, tal qual a construção da estrada nomeada Transamazônica.

Quando, em 1974, Jorge Bodanzky e Orlando Senna realizam *Iracema, uma transa amazônica*, as virtudes técnicas do “cinema direto” já haviam suscitado um vasto movimento de reinvenção estética e narrativa no campo do cinema. O método de filmagem da “câmera observadora”, inaugurado por Richard Leacock e Frederick Wiseman, já havia inscrito novos códigos para a mise en scène do cinema documentário. Jean Rouch já havia rompido com a imposição de uma representação realista em suas “etno-ficções” e demonstrado a força da “câmera participante”, aquela que intervém no desenvolvimento da ação, que não somente penetra num lugar, mas que também provoca situações e favorece um outro comportamento dos sujeitos filmados. Os princípios formais da “observação” e da “participação” vinculados ao cinema direto/cinéma-vérité (ambos trabalhando em câmera na mão com som sincronizado) já haviam se expandido para o cinema de ficção: *L'amour fou* de Jacques Rivette (1969), *Faces* de John Cassavetes (1968), *Le Règne du jour* de Pierre Perrault (1967), *Portrait* de Jason de Shirley Clarke (1967) e *The edge* de Robert Kramer (1968) são exemplos da rica experimentação fílmica, marcada pela incorporação das técnicas do “Direto” e por articular figuras de estilo da ficção e do documentário (até então extremamente delimitados). Nesse momento de efervescência criativa, inúmeros cineastas passaram a visar o real, ao invés de tentar representá-lo; e demonstraram, através de seus filmes, as potências formais, estéticas e por vezes políticas da prática cinematográfica que se liberta do roteiro sistemático, da progressão narrativa e da encenação rígida dos atores.

Iracema, uma transa amazônica é sem dúvida um dos filmes brasileiros que melhor se inscreve nesse contexto de reinvenção da prática e da estética cinematográfica. Como muitos filmes do “desvio pelo Direto”¹² (Comolli, 1969, p. 53), *Iracema* foi filmado em 16mm (filme Kodak 7247) e com som sincronizado (Nagra), com a câmera na mão (Éclair AGL e um zoom Angénieux 12-120) e pouco uso de iluminação (kit Lowel). Como os “filhos do Direto” mencionados acima, *Iracema* se realizou em manifesta negligência das hierarquias e do modo de produção instaurado pela indústria cinematográfica. A separação das tarefas e das funções de direção ocorreu, segundo os co-cineastas, de forma pragmática: “Jotabê, fotógrafo, e eu, roteirista, dividimos as funções tradicionalmente englobadas no Cinema como ‘direção’: trato de flagrar ou provocar situações, Jotabê filma com sua Éclair” (Senna, 1979, p. 178). Enquanto Orlando Senna se ocupava de tramar o quadro das situações filmadas e de orientar os atores e figurantes, Bodanzky tratava de filmá-las. “Havia sobretudo uma

11 Para mais informações sobre o surgimento da expressão “passar a boiada” no debate político brasileiro contemporâneo ver: Bronz et al., 2020.

12 Título de artigo de Jean-Louis Comolli na revista *Cahiers du Cinéma*, 1969. No artigo, Jean-Louis Comolli demonstra como o cinema direto “(conta)mina o cinema de representação” e reflete sobre a forma como as técnicas do direto abriram o cinema para um “novo horizonte, fazendo-o mudar de objeto – e nesse processo, de função e de natureza”. (Comolli, 1969, p. 52).

integração em torno de uma aventura e de uma responsabilidade comum a todos”, relembra Bodanzky em biografia (Mattos, 2006, p. 149).

Conversas com os cineastas¹³ permitem intuir que o desejo comum que deu sentido à aventura era de experimentar uma forma de cinema crítico capaz de levantar questionamentos relacionados à ideologia ufanista e às ilusões do “milagre econômico”, experimentação que fez do filme o laboratório de vários métodos de filmagem inovadores para o contexto brasileiro. Para descrevê-lo em linhas gerais, voltemos à maneira como esse “laboratório” foi comentado na época, através do seguinte trecho de uma matéria publicada em jornal paraense¹⁴, contemporânea à filmagem de *Iracema*:

Utilizando pela primeira vez no Brasil a mais sofisticada técnica cinematográfica europeia, a *Stopfilm* de São Paulo realiza em Belém o filme longa-metragem “Iracema”. Trata-se de uma ficção documental em cores, objetivando o registro da atualidade Amazônica. (...) Sendo um filme de captação direta e imparcial da realidade, “Iracema” utiliza poucos intérpretes profissionais (...). A equipe da *Stopfilm* compõe-se apenas dos elementos absolutamente necessários para a realização de um filme onde a rapidez e a mobilidade são primordiais. (...) Um “cinema total” onde todos estão disponíveis, onde todos se ajudam mutuamente, onde não existem a rígida e burocrática hierarquia do velho cinema. (...) Os diálogos são basicamente improvisados e os poucos intérpretes têm absoluta liberdade na composição de seus personagens, entrosando-se automaticamente na concepção aberta e criativa da obra (O Liberal, 1974).

Por mais que os co-cineastas não tivessem um pensamento afinado sobre as experimentações que colocaram em prática na época, não é arriscado afirmar que tanto Bodanzky quanto Senna se sentiam atraídos por uma forma de fazer cinema em que o filme é o resultado da interação entre os acasos da filmagem — mais ou menos improvisada com os protagonistas principais — e a realidade que o atravessa, até mesmo o modifica, assim como modifica a vida de seus protagonistas. É consenso entre a pequena equipe do filme a lembrança viva da filmagem como uma aventura coletiva: um mês de viagem, 15 dias na cidade e 15 dias percorrendo o interior em uma “Kombi”, desbravando as “linhas” e casas de prostituição nos arredores da Transamazônica. Na verdade, a aventura começou bem antes das filmagens, pois o gosto pela improvisação não excluiu da iniciativa fílmica o longo processo de pesquisa para a concepção de uma história ficcional ancorada na realidade.

Segundo Bodanzky, a ideia de fazer um filme situado na região amazônica surgiu durante

13 Durante o processo de pesquisa de Mestrado, tive a ocasião de entrevistar Jorge Bodanzky (em 03 de agosto de 2010 e 09 de agosto 2011) e Paulo César Pereio (agosto 2011). Posteriormente, entrevistei Orlando Senna em 17 de novembro 2015.

14 O recorte de jornal em questão encontra-se no acervo do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira, acesso P.456.

a realização de uma série fotográfica para a revista *Realidade* sobre a construção da estrada Belém-Brasília, momento em que observou pela primeira vez as relações entre jovens em situação de precariedade e caminhoneiros. Nesse primeiro momento da criação, tendo a ideia das bases do enredo a desenvolver e diante da hipótese de financiamento do canal de televisão alemão ZDF, Jorge Bodanzky, acompanhado de Orlando Senna e Wolf Gauer (produtor alemão), realizaram uma viagem de pesquisa percorrendo parte do Norte do Brasil. Munidos de cadernos de notas, câmera fotográfica e em Super 8, e de um gravador de som, o objetivo da viagem era investigar o ambiente e as vidas que tinham intenção de filmar. Orlando Senna carregava o gravador no bolso para registrar, sempre que possível, as conversas que inspiraram parte das situações encenadas no filme — tanto os assuntos abordados quanto alguns termos significativos reapropriados por Pereio e Edna de Cassia em diálogos. Senna descreve esse processo da seguinte maneira:

O que havia era o tema da Amazônia em plena ditadura militar, o grande interesse da Europa e dos Estados Unidos sobre o tema e a confiança da TV alemã ZDF na câmera de Jorge Bodanzky, um fotógrafo excepcional. Tínhamos de encontrar o filme e fomos caçá-lo. Nos metemos em um fusca, nós dois e mais o produtor alemão Wolf Gauer, e partimos de São Paulo em direção a Brasília, fizemos toda a Belém-Brasília, exploramos Belém do Pará e o Amazonas (os igarapés, a baía de Marajó) e nos metemos pela Transamazônica, do rio Araguaia até a região de Marabá. Viagem longa, parando em todo lugar, conversando muito, uma pesquisa minuciosa. (...) Parávamos nos pontos dos caminhoneiros, nas quitandas dos igarapés, nos bares onde se reuniam os madeireiros, nos bordéis. Uma vivência bem visceral, em alguns momentos perigosa, com uma polícia militar onipresente e altamente desconfiada, com malfeitores suspeitando de nossos equipamentos e nossas perguntas. A exploração de Belém e do grande rio nos deu uma visão aguda dessas duas realidades entrelaçadas. Mas foi na Transamazônica que nossas sensibilidades foram tocadas mais fundo. (...) Queimadas gigantescas, prostituição miserável, a angústia dos nativos sendo expulsos para longe da estrada, contrabando de madeira, grandes corporações nacionais e multinacionais se instalando e destruindo a floresta, trabalho escravo. A obra que o governo ditatorial apresentava ao País e ao mundo como a jóia da coroa do milagre econômico era uma mescla de prostíbulo e covil se estendendo por milhares de quilômetros, com alta deterioração ambiental e humana e altíssimo índice de violência. Embora Jorge já trouxesse de São Paulo algumas ideias, o impacto desse universo em convulsão foi a semente real do filme e a decisão foi mostrar o conflito que ali existia, diretamente, e reforçar a informação com uma história emblemática, com uma história que contivesse a dimensão desse conflito em uma relação humana, em uma relação emocionada (Leal, 2008, p. 209-212).

O método de Bodanzky e Senna consiste em conceber o roteiro como uma investigação sociopolítica que vincula o primeiro ato de criação a um procedimento de estudo e interrogação das coisas in loco. Ou seja, um método muito mais próximo da reportagem jornalística do que da interpretação da realidade através do saber acadêmico — este que pautou boa parte

dos filmes brasileiros de não-ficção realizados entre 1960–70. Sabemos, no entanto, que o roteiro, longe de ser seguido “à risca”, constituiu sobretudo um plano de filmagem, ao qual os atores tiveram acesso aos poucos. Paulo César Pereio e Edna de Cassia receberam instruções de filmagem e orientações temáticas antes de cada cena, de forma a oferecer-lhes grande liberdade na elaboração dos diálogos e de suas performances. Isso implica que, à improvisação perspicaz de Pereio, responde-se com a espontaneidade aguçada de Edna de Cassia. Para a jovem atriz não-profissional, realidade filmada e realidade vivida se cruzam e se confundem. A construção de sua personagem, assim como de “Tião Brasil Grande”, se concretiza no presente da filmagem, na progressão de suas reações perante as situações provocadas e propostas pelo filme. Nesse sentido, o processo de filmagem definiu-se como uma aventura de criação tanto para os co-diretores Bodanzky e Senna, quanto para os atores e, cabe lembrar, para o câmera Bodanzky que concebia instantaneamente seus planos em função das movimentações (dentro e fora de campo). Nesse sentido, como veremos adiante, as situações encenadas compondo *Iracema* são desdobramentos da improvisação dos atores e do operador de câmera Jorge Bodanzky, cada um inventando sua mise en scène no tempo presente, num espaço dotado de elementos significativos. Afinal, o objetivo de cada cena improvisada é de pôr em cena parte da realidade amazônica e, sobretudo, de questionar a descoberta da Amazônia como mercadoria.

IMAGENS DESTINADAS A TESTEMUNHAR, EM CONTRAPLANO

Faltavam imagens da destruição da Amazônia, razão pela qual a iniciativa fílmica tinha como programa a proposta de criar imagens da destruição ambiental e social, humana e não-humana. Como diz Bodanzky em biografia, “(...) não havia uma reportagem, uma imagem sequer sobre o desastre irreversível que essa ocupação estava provocando. A estrada, o maquinário, a derrubada da floresta, tudo era visto como coisa positiva, e não como uma grande devastação” (Mattos, 2006, p. 162). Os co-cineastas lançaram mão de procedimentos diversos para representar a experiência real da empreitada desenvolvimentista: escolha minuciosa dos lugares e paisagens nos quais os atores desenvolvem suas performances (em função do intuito discursivo de cada cena); uso de planos abertos que permitem tanto mostrar a paisagem visada quanto inscrever os personagens nos espaços reais; a inserção, na montagem, de imagens documentais em meio ao fluxo da ficção — procedimento que se aproxima da ideia da “montagem de atrações” de Sergei Eisenstein, mas que poderia ser pensado, em nossos tempos, através da reflexão de “montagem obrigatória” (*montage obligée*) de Serge Daney (1991), na medida em que certas imagens mostradas tornaram-se da ordem do “visual” e precisam ser montadas para serem significadas. Este apelo que qualquer plano faz a sua exterioridade espacial do qual fala Daney se revela, por exemplo, no campo de forças travado pela montagem na introdução inesperada de um plano-sequência mostrando uma

“queimada” à beira da estrada, que é articulado à imagem de Iracema observando a paisagem pela janela do caminhão. Esse procedimento articulando plano documental e contraplano ficcional também é utilizado para a inserção de uma imagem aérea que dá a ver a dimensão do desmatamento da floresta em nova perspectiva¹⁵. No filme, a longa vista aérea surge em meio à sequência na qual Iracema e uma companheira de estrada (interpretada por Conceição Senna) são levadas de avião a uma fazenda repleta de trabalhadores escravizados. As “imagens-documento”, registradas *in loco*, são assim “subjetivizadas” quando articuladas ao contexto narrativo.

Em outra sequência memorável, a devastação é mostrada em ato, de dentro da floresta¹⁶. A sequência se abre com uma descrição contundente de “derrubada” da floresta, do corte dos galhos da árvore a ser derrubada até a manipulação de alavancas para colocar a enorme tora de madeira no caminhão. Aqui, a atitude documental que atravessa e circunda o filme toma as aparências da reportagem e do “*nobody’s shoot*” nos modos da linguagem televisiva. O último plano dessa passagem composta de “imagens-documento”, que se fecha com um movimento de câmera dando a ver a dimensão da árvore derrubada, é associado a um plano aberto em que vemos o caminhão de Tião Brasil Grande entrando num depósito de madeira.



Figura 1: Fotogramas do filme *Iracema, uma transa amazônica* de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, mostrando imagens documentais de “derrubada” dentro da floresta seguidas de situação encenada em depósito de madeira.

O imenso depósito repleto de toras da madeira é o cenário de uma transação comercial ilegal, na qual Tião Brasil Grande negocia a compra de “madeira de lei”, cuja venda é proibida. Como dirá Ana Paula Pacheco, “além da denúncia de atos ilícitos”, além de “desvelar a informalidade brasileira”, a inscrição do diálogo em tal paisagem dá “peso real

15 De acordo com Bodanzky, essas “imagens-documento” foram vendidas como arquivo e reutilizadas em diversas reportagens televisivas na Europa.

16 Trata-se da sequência de desmatamento que Ismail Xavier relaciona à violência sofrida pela personagem Iracema. Segundo Xavier, “a metáfora que liga a mulher à selva, como dois corpos submetidos à violência, em benefício de uma expansão que fala a linguagem da redenção nacional” (Xavier, 2004, p. 80).

à fantasmagoria ideológica do progresso” (Pacheco, 2017, p.14). Ou seja, a paisagem, ao passar pelas inflexões da narrativa, da ficção, da encenação, torna sensível as contradições e perigos da modernização da Amazônia. É da maneira como a paisagem aparece e participa da cena, a cada novo plano, que emerge o “momento de verdade” dessa sequência cuja dimensão crítica é reforçada pela inserção de “imagens-documento” no plano da narrativa.

DAS VITÓRIAS DO IMPREVISTO

O filme também apreende seus “momentos de verdade” do registro de situações de conversas entre atores e locais, momentos nos quais o encontro com a população local traz para a ficção aspectos inesperados, diálogos imprevistos, gestos, relatos, posicionamentos, essenciais para a elaboração de um argumento forte capaz de confrontar a (des)informação engenhosamente construída pelos organismos oficiais (e sustentada pela mídia dominante aliada e pelo grande capital). Trabalhadores, caminhoneiros, prostitutas, costureira, lavador de carro, camponeses, estes são os “locutores sinceros” de *Iracema, uma transa amazônica* que alimentam a representação realista com seus corpos, gestos, modos de falar e de pensar sua própria condição social. Para além de alimentar o discurso fílmico com seus “enunciados verdadeiros” – isto é, a palavra de indivíduos pertencendo à realidade em questão –, esses homens e mulheres dão vida ao espaço da representação. A “estética do contra” de *Iracema* deve muito à maneira como o filme integra, em sua ficção, através das conversas que atravessam o filme, diferentes pontos de vista e experiências da alteridade. Esse outro do Norte, que até hoje tem pouca voz no ambiente midiático nacional, adquire presença em *Iracema*. É através das conversas que o filme atualiza uma prática importante na história do documentário (brasileiro e mundial) – a tentativa de “dar a palavra” aos sujeitos filmados através do recurso da entrevista –, e reinventa a maneira como a “voz do outro” emerge dentro do filme.



Figura 2: Fotogramas de *Iracema, uma transa amazônica* de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, extraídos de sequência de conversa entre Tião Brasil Grande e gerente da serralheria.

Dentre as diversas situações de conversa que atravessam o filme, lembremos da cena de introdução de Tião Brasil Grande na narrativa, na qual Pereio/Tião inaugura seu papel de “entrevistador”, ou melhor, de mediador entre o filme e o mundo, que viabiliza o encontro entre a equipe do filme e a população local dentro do movimento fílmico¹⁷. Essa cena é exemplar da maneira como, no momento das filmagens em si, o ator Pereio assume a posição de diretor — no sentido daquele que dirige a cena. Nas diversas situações de conversa do filme, a câmera de Bodanzky é, muitas vezes, um olhar documental que observa a ficção agenciada por Pereio.

Os elementos de base da cena em questão são a espontaneidade e a “interpretação natural” de um personagem real, o gerente da serralheria, durante uma conversa real com uma personagem da ficção, Tião. No início da conversa, a imagem traz à tela o gerente “posando” para a câmera, visivelmente pouco à vontade. Ele coloca as mãos na cintura, gesticula, olha para os lados. A interação entre Tião e o gerente começa então a fluir. Na medida em que Tião avança com suas perguntas e comentários, o gerente passa a entrar no jogo e a reagir com mais naturalidade. “A natureza é mãe, cria todo mundo”, diz o gerente. Tião contrapõe: “a natureza é mãe coisa nenhuma (...) natureza é meu caminhão, a estrada...”. Acompanhamos então a câmera de Bodanzky que se lança em um passeio pelo espaço, trazendo à imagem os trabalhadores da serralheria, que movem e organizam as tábuas de madeira. A câmera abandona subitamente os corpos ao trabalho logo que os interlocutores introduzem na conversa o espírito ufanista e as reconfigurações do mito do desenvolvimento do país:

(Gerente) — O Brasil é uma terra rica.

(Tião) — Vai ficar uma terra rica. (Pausa) Mãe só tem uma, é a mãe da gente.

(Gerente) — A maior mãe nossa é a Nação!

(Tião) — É a Nação brasileira. Essa nação que tá crescendo, tá progredindo.

(Gerente) — Tá crescendo, tá progredindo, viu? Essa que é a mãe. A verdadeira mãe.

É fingindo uma conversa que Pereio/Tião consegue arrancar do gerente um “enunciado sincero” que oferece uma síntese de alguns discursos oficiais contestados, sorratamente, ao longo do filme: o interesse econômico “legítimo” de exploração da natureza, o progresso, o amor à pátria e à Nação brasileira. Sorratamente, porque o filme pronuncia sua crítica em silêncio, jogando com os elementos da realidade (sem a ingenuidade do mimetismo e do objetivismo), encontrando nos “momentos de verdade” a liberdade da elaboração de um discurso contra-informativo que não se restringe aos modos do “cinema político”. Quer dizer, *Iracema* denuncia sem demonstrar expressamente seu intuito de denúncia.

17 Retomamos aqui a perspectiva analítica proposta por Xavier (2004).

IMPROVISAZÃO E ESPONTANEIDADE NA ESTRADA DA “TRANSAMARGURA”

Impossível caracterizar os “momentos de verdade” de *Iracema, uma transa amazônica* sem evocar a sequência do filme em que a liberdade de criação, pautada em elementos reais, alcança seu mais elevado potencial expressivo. Trata-se da emblemática cena de reencontro entre Tião e Iracema na beira da estrada, que figura, sob as forças da improvisação, mais um componente da “tristeza brasileira” desvelado pelo filme, recusando qualquer simplificação. O desfecho no plano narrativo em nada surpreende: enquanto o destino da jovem indígena não pode ser outro além da prostituição e da mendicância nas estradas da “transamargura”, Tião segue seu percurso de ascensão, prosperando na informalidade como o capitalismo prolifera na floresta.

Embora a cena transborde a energia de uma criação no tempo presente, é interessante ressaltar que parte de seus elementos significativos, em termos de discurso, não emergem somente da “realidade filmada”, mas também da “realidade vivida” pelos co-cineastas durante a viagem de pesquisa. No ensaio¹⁸ *Xana – Violência internacional na ocupação da Amazônica* (Senna, 1979), publicado cinco anos após a realização de *Iracema*, Orlando Senna relata um episódio vivido durante a viagem de pesquisa para o filme, por ele descrita como “missão de reconhecimento”. Retomemos um fragmento do relato que poderia facialmente ser confundido com uma descrição da cena final do filme:

Prostitutas de estrada pedem aos gritos que paremos. Quando passamos por aqui em direção à inatingida Marabá estas mesmas mulheres nos fizeram sinais, uma delas mostrando as nádegas nuas. Agora resolvemos parar. São 5 mulheres em uma casa grande coberta de palha, a Boate do Prazer. As prostitutas mais sujas, mais miseráveis, mais fisicamente arruinadas que já vi. Todas descalças, os pés da cor da terra, semi-embriagadas, 2 delas com lambusada maquilagem sobre o rosto oleoso e impregnado de poeira. As roupas – saia e blusa – rasgadas e enodoadas. Ainda não saltamos e o bando de mulheres mal cheirosas cerca o carro, rindo.

_Carona pra gente – pede uma delas. – É só inté o rio aqui a mil e 300 metro, né longe não.

**_Vocês não moram aqui? – Moramo sim. Mas a gente quer tomar banho no rio. (...)
Todas riem muito, por tudo ou sem qualquer motivo: desde que paramos o carro estamos envolvidos por esta orquestra de risos papalvos, dissonantes, imbecilizados. (...)**

**_Aquele lá é índia, é a mais descarada da gente tudo. Mete com ela pra ceis ver.
Dirijo-me à mulher indicada, muito magra, muito triste, o riso tolo pregado na face como um disfarce, a coxa marcada por longa cicatriz.**

18 Trata-se de uma compilação de escritos nos quais Senna descreve e rememora criticamente sete viagens em “missão jornalística e cinematográfica” pelo norte do Brasil. Segundo Senna, “Xana é, sobretudo, uma reflexão pessoal sobre a ocupação da Amazônia” expressa através de “uma nova forma do romance brasileiro”.

- _Você é índia mesmo?
 _Não sei.
 _De onde você é?
 _Maranhão. Me dá um dinheiro.
 _Me dá um dinheiro.
 _Me dá um dinheiro.
 _Me dá um dinheiro... (Senna, 1979, p. 140-142).

A tradução da experiência vivida em forma fílmica se manifesta em *Iracema* com a mesma consistência da escrita de Senna. No filme, a situação se formaliza primeiro como um registro documental das quatro jovens se divertindo na beira da estrada e desliza em ficção quando Tião entra em cena. Pereio, Edna de Cassia e as mulheres, assim como a câmera de Bodanzky, atuam sob as forças da improvisação, e o aspecto desolador e desprovido de vida do cenário real onde eles desenvolvem suas performances reforça a violência social que a progressão da narrativa consegue escoar, invariavelmente, no corpo da protagonista Iracema.



Figura 3: Fotogramas da sequência final de *Iracema, uma transa amazônica* de Jorge Bodanzky e Orlando Senna (1974).

Embora seja uma cena previamente preparada (os co-diretores escolheram o lugar de filmagem, convidaram três jovens prostitutas a participar do filme, aprontaram a aparência da atriz não profissional para o grande desfecho), sua filmagem investe em um método que confia profundamente no que será inventado pelos sujeitos filmados (sejam atores ou não). A improvisação, de acordo com Gilles Mouellic, é uma maneira de “desafiar e de perturbar o controle formal para deixar entrar no plano ou na sequência um momento de verdade que não poderia existir na rigidez da escrita de roteiro ou nas repetições” (Mouellic, 2011, p. 129, minha tradução)¹⁹. Mas instaurar a dinâmica da improvisação num “set” de filmagem para acolher esses “momentos de verdade” não é uma tarefa fácil. Sobretudo quando esses

¹⁹ No original: “L’improvisation peut apparaître au cinéma comme un moyen de contester et d’ébranler la maîtrise formelle pour laisser entrer dans un plan ou dans une séquence un moment de vérité qui ne peut exister dans la fixation de l’écriture ou dans les répétitions”.

“momentos de verdade” informam o discurso fílmico, como no caso de *Iracema*.

Para a filmagem dessa cena, Bodanzky, câmera na mão, capta na desordem da situação, os movimentos imprevistos dos corpos em cena. Em conversa com o diretor-câmera, Bodanzky detalhou esse método de filmagem: “Eu não posiciono as pessoas em função da câmera, é a câmera que se posiciona em função das pessoas. As pessoas estão lá, do jeito delas, e eu tenho que acompanhá-las para registrá-las²⁰”. O método visa uma fuga da interpretação que soa “falsa” para buscar uma expressão mais “verdadeira”. Como testemunha Bodanzky: “Nesse tipo de filmagem, não dá pra repetir a cena, porque se repetimos acaba ficando exagerado, soa falso. Por isso, se uma cena não funciona, criamos uma outra situação²¹”. Ou seja, nesse modo de filmagem, cada tomada é um evento em si e não a representação de um evento. Talvez seja por isso que cada plano da cena integra reações instantâneas: gestos, olhares, gritos que surgem na tela com persuasão. Uma conjunção de “momentos de verdade”, essa sequência final de *Iracema* aponta, a cada quadro, um novo horizonte para o realismo no cinema brasileiro, em que a preocupação não é mais o equilíbrio da beleza da representação, mas a manifestação da verdade na desordem da realidade filmada.

DOS DESDOBRAMENTOS DA “ESTÉTICA DO CONTRA”

A eficácia dessa “estética do contra” trabalhada em *Iracema* desdobrou a realização de um segundo filme pouco conhecido, *Gitirana* (1975), co-dirigido por Bodanzky e Senna. No ano seguinte à realização de *Iracema, uma transa amazônica*, os co-cineastas tentaram prolongar os procedimentos de criação fílmica experimentados na Amazônia para questionar outro grande projeto do “Plano Nacional do Desenvolvimento”: a construção da barragem e da usina hidroelétrica de Sobradinho, localizada no rio São Francisco, a aproximadamente 50 km à montante da cidade de Juazeiro (BA). Também situada em região de Segurança Nacional, a barragem de cerca de 320 km causou o deslocamento de cerca de 12.000 famílias de suas terras e casas situadas às margens do rio e nas áreas de influência da barragem. Em *Gitirana*, os cineastas tentam expor dificuldades que a população enfrenta em decorrência dessa obra desenvolvimentista, os despejos forçados, o confronto entre a construtora das usinas e a classe trabalhadora, a ocupação do campo por multinacionais e industriais estadunidenses. Apesar de visar os mesmos procedimentos logísticos e práticos trabalhados em *Iracema*²², o segundo filme co-dirigido por Bodanzky e Senna não é atravessado pela

20 Extraído de conversa com Jorge Bodanzky realizada em 03 de Agosto 2010, em São Paulo.

21 Extraído de conversa com Jorge Bodanzky realizada em 03 de Agosto 2010, em São Paulo.

22 Diferente de *Iracema*, em que as cenas, os diálogos, os cenários reais são desdobramentos de pesquisas *in loco* e do esforço de compreensão da realidade à filmar, *Gitirana* deriva de um processo inverso: sua narrativa tem como ponto de partida o enredo fantástico de uma peça de teatro de Orlando Senna, composta por quatro histórias de cordel. Enquanto em *Iracema* os dois regimes de representação do real, documental e ficcional, reagem um sobre o outro, se alteram, se transformam, enriquecem de sentidos o

intensidade dos “momentos de verdade” que animam o discurso de cunho crítico do filme amazônico. Observar o problema estrutural e a falta de “momentos de verdade” em *Gitirana*, é constatar, mais uma vez, a singularidade de *Iracema, uma transa amazônica* e sua capacidade figurativa, invariavelmente atrelada à maneira como o filme acolhe a paisagem e a vida local, apreendendo-as como elementos significativos da elaboração discursiva.

O tempo que nos separa do momento de realização de *Iracema* permite perceber com mais clareza que pela vontade de produzir imagens críticas, irônicas e contestatórias, os co-cineastas definem com esse gesto fílmico uma atitude de cinema de contrainformação corajosa e contundente. Para além de uma lição de cinema direto que vem da Amazônia²³ (para retomar a formulação da Jean Rouch), *Iracema* é também uma lição sobre como contestar os discursos dominantes lançando mão de “momentos de verdade”. Lição esta que o cinema brasileiro contemporâneo brasileiro está reatualizando de letra, da beira do Pajeú no Ceará à Ceilândia, passando pela periferia de Belo Horizonte e pela zona portuária de Manaus²⁴.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. “O nacional, o estrangeiro e o estrangeiro nacional”. In: *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 273-309.

BRONZ, Deborah; ZHOURI, Andréa; CASTRO, Edna. “Passando a boiada: violação de direitos, desregulação e desmanche ambiental no Brasil”. *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 40, 2020, p. 8-41.

COMOLLI, Jean-Louis. “Le détour par le Direct” (1). *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 209, fev. 1969, p. 48-53.

DANEY, Serge. *La recrudescence des vols des sacs à mains: cinéma, télévision et information*. Paris: Aléas, 1991.

EPSTEIN, Jean. “Vertu et danger du hasard”. In: NINEY, François (org.). *L'épreuve du monde*,

discurso crítico proposto, em *Gitirana* as situações do mundo real e o universo do cordel não se entrelaçam, o que torna difícil a passagem das encenações do cordel à realidade política da região — que se dá sem fluidez, como ruptura

23 Faço referência ao texto “Uma lição do cinema-direto que vem da Amazônia”, de autoria de Jean Rouch, escrito na ocasião do ciclo “Jorge Bodanzky – cinéaste brésilien” na Cinemateca Francesa em 1983. No texto, Rouch elogia o método de filmagem de Bodanzky, integrando-o ao grupo dos grandes cineastas mundiais que, desde Robert Flaherty, dirigem e operam a câmera de seus filmes. O texto foi publicado em fac-símile e em português na revista *Devires – Cinema e Humanidades*. (Rouch, 2009, p.39).

24 Penso nos filmes *Pajeú* de Pedro Diógenes (2020), no trabalho de Adirley Queirós, Affonso Uchoa, André Novais, e no filme *A Febre* de Maya Da-rin (2019).

entre réel et fiction. Paris: Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche, 2000, p. 15-16.

FONTINELE, Naara. *Du reportage à l'invention, de la vie à la mise en scène. Le jeu entre réel et fiction dans Iracema, uma transamazônica, Gitirana et Terceiro Milênio*. Dissertação de Mestrado em Estudos cinematográficos e audiovisuais, Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2012.

FONTINELE, Naara. “*Iracema, uma transamazônica: Une leçon de cinéma direct qui vient d'Amazonie*”. *Débordements*, Paris, 6 abr. 2015. Disponível em: <https://www.debordements.fr/Brasil-1>.

LEAL, Hermes, *Orlando Senna, O homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky, O homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, Coleção Aplausos, 2006.

MOUELLIC, Gilles. *Improviser le Cinéma*. Crisnée: Éditions Yellow Now, 2011.

NINEY, François. *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris-Bruxelles: Klincksieck, 2009.

O LIBERAL. [Sem identificação de autoria e de título], Belém, 12 out. 1974.

ODIN, Roger. “Lecture documentaristante, film documentaire”. In: LYANT, Jean-Charles, ODIN, Roger (Orgs.). *Cinéma et réalités*. Saint-Etienne: C.I.E.R.E.C./Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-278.

PACHECO, Ana Paula. “Iracema-74: cinema, malandragem, capitalismo”. *Nova Síntese*, Portugal, v. 12, 2017. p. 219-236.

PICK, Zuzana. “Metaphor and Difference: Iracema”. In: *The New Latin American Cinema: A continental Project*. Texas: University of Texas Press, 1993, p. 137-143.

ROUCH, Jean. “Jorge Bodanzky: uma lição de cinema direto vindo da Amazônia”. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, jan.-jun. 2009, p. 34-39.

SENNA, Orlando. *Xana, Violência Internacional na ocupação da Amazônia*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979.

XAVIER, Ismail. “Iracema, o cinema-verdade vai ao teatro”. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, jul.-dez. 2004, p. 70-85.

O CORPO DA MULHER NO CINEMA AMAZÔNICO: A DICOTOMIA ENTRE A DISCIPLINA E A LIBERDADE *THE WOMAN'S BODY IN THE AMAZONIAN MOVIES: DICHOTOMY BETWEEN DISCIPLINE AND FREEDOM*

Raissa Lennon Nascimento Sousa¹
Luciana Miranda Costa²

RESUMO Lançado em 1962, o filme *Um dia qualquer*, do cineasta Líbero Luxardo, foi o primeiro longa-metragem ficcional produzido totalmente na Amazônia paraense. A obra apresenta a cidade de Belém, capital do Estado, em um dia comum, revelando o cotidiano nas ruas e as manifestações culturais e religiosas características do lugar. Reprovado pelos críticos da época por suas falhas técnicas e estilísticas, atualmente, o filme se apresenta como *locus* de uma série de interpretações relacionadas ao corpo, à mulher, às condutas e aos “adestramentos sociais”, que sempre estão presentes, mas são impulsionados diferentemente em cada época. Este artigo tem como objetivo analisar a construção de sentidos referente à figura da mulher no filme. Para isso, como aporte teórico, foram escolhidos especialmente os trabalhos do filósofo Michel Foucault, que compreende a sexualidade como elemento historicamente construído. O conceito de “corpo dócil”, sob este prisma, presente em *Vigiar e Punir* (Foucault, 2004), foi relevante para compreender os lugares sociais ocupados pelas personagens femininas da trama, com destaque para Maria de Belém e Marlene.

PALAVRAS-CHAVE Comunicação; Cinema; Mulher no Cinema; Um Dia Qualquer; Líbero Luxardo.

ABSTRACT Released in 1962, the film *An ordinary day*, by the filmmaker Líbero Luxardo, was the first fictional feature film made entirely at the Amazonian state of Pará. The film presents the city of Belém on a typical day, revealing the daily life on the streets and

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCOM/UFPA). Email: lennonraissa@gmail.com

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (UFRN) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA), e-mail: lmirandaeua@hotmail.com

the cultural and religious events, which are attributes of the city. It was disapproved by the critics of that time for its technical and stylistic flaws. However, currently, the film is presented as locus of a series of interpretations related to the body, women, conduct and "social trainings," which have always been present, but are driven differently in each historical period. This article aims to analyze the construction of meaning related to woman's figure in the film. In order to do this, as theoretical support, it has been specially chosen the thought of the philosopher Michel Foucault, who understands sexuality as an element historically built. The concept of "docile body", from this perspective, exposed in his book "Discipline and Punish" (Foucault, 2004), was relevant to understand the social places occupied by female characters in the plot, especially Maria de Belém and Marlene.

KEYWORDS *Communication; Cinema; Women in Cinema; An Ordinary Day; Líbero Luxardo.*

INTRODUÇÃO

Durante toda a história do cinema, os discursos sobre a mulher estiveram presentes com diversos sentidos. Neste artigo, o foco será para dois deles, que sintetizam ideias estereotipadas sobre a mulher, especialmente no cinema hollywoodiano: a mulher representada com o ideal de feminilidade, beleza e pureza; e o da *femme fatale*, ou seja, a mulher fatal, sedutora, um "anjo mal" (Kemp, 2011, p. 168-169) preponderante no Cinema Noir³, a partir de 1940 nos Estados Unidos (EUA).

A influência da produção norte-americana, por meio da comercialização e distribuição de seus filmes, pode ser percebida também na Amazônia brasileira. A representação da mulher seguiu um roteiro semelhante na produção local. Nossa proposta é analisar uma obra pioneira no cinema da região: o filme *Um dia qualquer*, do cineasta Líbero Luxardo, lançado em 1962. O filme é um marco na história por ser o primeiro longa-metragem ficcional produzido totalmente na Amazônia paraense. A obra apresenta a cidade de Belém em um dia comum, revelando o cotidiano nas ruas e as manifestações culturais e religiosas características do lugar. Reprovado pelos críticos da época por suas falhas técnicas e estilísticas, atualmente, o filme se apresenta como *locus* de uma série de interpretações relacionadas ao corpo, à mulher, às condutas e aos "adestramentos sociais", que sempre estão presentes, mas são impulsionados diferentemente em cada época.

Constituí-las [as mulheres] em termos de discurso implica não somente caracterizar as formas enunciativas sintáticas ou retóricas que são as suas, mas implica igualmente

3 Cinema Noir é um gênero cinematográfico hollywoodiano que foi inspirado no expressionismo alemão. Possui uma estética de valorização das sombras e os principais filmes são em preto e branco. Os cineastas Alfred Hitchcock e Fritz Lang fizeram alguns filmes desse gênero (Kemp, 2011, p. 168).

em inscrevê-las nestas longas series de formulações, nessas memórias discursivas dos corpos percebidos, que há tanto tempo a tradição fisiognômica de interpretação dos indícios corporais estabelece. Mas, além disso, trata-se da vontade de reconstituir a rede de discursos que lhe são afilhados (Courtine, 2013, p. 56-57).

Para isso, buscamos elaborar uma breve retrospectiva histórica sobre o cinema paraense, os primeiros filmes produzidos na Amazônia e exemplos de produções protagonizadas por figuras femininas nas décadas posteriores ao lançamento de *Um Dia qualquer*, bem como apresentar a trajetória do diretor Líbero Luxardo e suas contribuições para o cinema nacional.

Desvelar a Amazônia, por meio das produções dos agentes locais, como um lugar que sofreu historicamente múltiplos processos de apagamento e invisibilidade cultural, é também destacar aspectos singulares da identidade de seus sujeitos. Por isso, nossa escolha metodológica também contempla a busca no passado de narrativas amazônicas centradas em personagens mulheres, a partir de uma seleção de filmes que possam convergir para esse objetivo.

Procuramos, na busca por identidade, recuperar o passado, preservar tradições. Como se pudéssemos nos mirar no espelho da cultura, quando nos referimos à identidade, colocamos sempre em pauta a noção de pertencimento, de reconhecimento dos indivíduos (ou da coletividade) a um determinado lugar, num determinado contexto temporal. Reconhecimento não só em termos culturais, mas, sobretudo, do que conseguimos fixar em termos imagéticos (Cardoso, 2014, p. 191-192).

Dessa forma, este artigo tem como principal objetivo analisar a construção de sentidos referente à figura e ao corpo da mulher no filme *Um dia qualquer*, ícone do início da produção cinematográfica na região. Para isso, como aporte teórico, foram escolhidos especialmente os trabalhos do filósofo Michel Foucault, que compreende a sexualidade como elemento historicamente construído. O conceito de “corpo dócil”, sob este prisma, presente em *Vigiar e punir* (Foucault, 2004, p. 118), foi relevante para compreender os lugares sociais ocupados pelas personagens femininas da trama, com destaque para Maria de Belém e Marlene. Para iniciar nosso percurso, o leitor encontrará a seguir um breve histórico sobre a vida do cineasta Líbero Luxardo e sua obra na Amazônia, uma descrição das principais personagens femininas em *Um dia qualquer* e, finalmente, uma análise do corpo das mulheres na trama, à luz do instrumental teórico fornecido por Foucault.

LÍBERO LUXARDO: O OLHAR DE UM CINEASTA PIONEIRO

O historiador Pere Petit (2011; 2014) divide a história do *Tempo dos Pioneiros* do cinema no Pará, especialmente em Belém, em três fases: a primeira abrange o período de 1896 a

1907, denominada “Cinema Ambulante e Sazonal”. É o momento em que o cinema estava se consolidando e ocupava espaços como circos, feiras, *vaudevilles*, teatros, salões e cafés. A segunda fase vai de 1908 a 1912, quando começam a ser construídos ou adaptados espaços específicos para a exibição de pequenos filmes, especialmente nas proximidades do Largo da Pólvora e do Largo de Nazaré⁴. A terceira fase vai de 1913 a 1918, quando ocorre a crise econômica e financeira na região amazônica, provocada pelas dificuldades da exportação da borracha, afetando as atividades lúdico-culturais e diminuindo o desenvolvimento das atividades cinematográficas na região (Sousa, 2016).

Durante as últimas três décadas do século XIX até 1913, Belém, Manaus e outras cidades amazônicas experimentaram um rápido crescimento, seja em âmbito demográfico, seja nas atividades comerciais e financeiras, além das extraordinárias mudanças sócio-culturais e na sua estrutura urbana, favorecidas, em boa medida pelos lucros obtidos pela exportação de borracha. É nesse período e contexto regional-internacional que dividimos em três fases a história do *Tempo dos Pioneiros* do Pará, especialmente em Belém (Petit, 2014, p. 159).

O cinema Olympia⁵ foi o único que sobreviveu aos efeitos da Crise da Borracha. Inaugurado em 1912, comemorou 108 anos de existência em 2020, sendo o único do Brasil ainda em atividade. Este período econômico foi tão conturbado, que na bibliografia do cinema paraense pouco se fala do que aconteceu depois de 1913 até a chegada do paulista Líbero Luxardo na Amazônia, já em 1939 (Sousa, 2016).

O paulista Líbero Luxardo era filho de fotógrafo e desde cedo aprendeu a manusear uma câmera. Ele chegou à Amazônia com disposição para filmar na região, sendo o primeiro cineasta a realizar longas-metragens. Fez sucesso primeiro no Estado do Mato Grosso com o filme *Alma do Brasil* (1931/1932), um drama mudo, que se passava no período da Guerra do Paraguai. Nesta época, Luxardo fazia filmes com Alexandre Wulfes, sócio na empresa Filmes Artísticos Mato-Grossenses (FAN). Ele filmou também a comédia *Caçando Feras* (1936) e *Aruanã* (1938), que foi o seu último filme da fase do ciclo regional⁶ mato-grossense.

Ao chegar em Belém, no período da Segunda Guerra Mundial⁷, construiu um estúdio no

4 O Largo da Pólvora era localizado onde é a atual Praça da República, no centro de Belém. Já o Largo de Nazaré era onde atualmente localiza-se a praça em frente à Basílica de Nossa Senhora de Nazaré.

5 A nomenclatura do cinema Olympia era com “y” até os anos 1930, depois mudou para Olímpia com “i” (Veriano, 1999,p.20).

6 “Os ciclos regionais’ [...], em geral, caracterizam-se pela concentração episódica de produções em determinadas localidades do país. Embora fugazes, esses ciclos contribuíram, não só para manter acesa a chama da produção nacional, mas para difundir sistematicamente a atividade cinematográfica em toda a geografia do território brasileiro, e não mais restrita a Rio e São Paulo” (Castro Neto, 2013, p. 33).

7 A Segunda Guerra Mundial foi um conflito militar global que durou de 1939 a 1945, envolvendo nações

centro da cidade, produzindo diversos documentários de curta-metragem. Segundo o crítico de cinema Pedro Veriano (1999, p.27), o cineasta pretendia rodar um filme na ilha do Marajó com o título *Amanhã nos Encontraremos* e havia até escolhido a miss Pará da época, Jussara Marques, para atuar como protagonista. No entanto, o custo da produção tornou-se muito alto e havia carência de material fotográfico por causa da guerra. O filme não foi adiante.

Mesmo com suas pequenas produções, Luxardo ganhou a simpatia do político, intendente⁸ do estado, Joaquim de Magalhães Cardoso Barata, que com o passar dos anos tornou-se seu amigo. Luxardo fez carreira na política como deputado estadual e foi chefe de gabinete de Magalhães Barata. Essa parceria acarretou a realização de muitos pequenos filmes jornalísticos, encomendados pelo “governador”, que costumavam ser exibidos nos cinemas Moderno, Independência e Rex (que depois foi chamado de Vitória) em Belém.

Os filmes curtos de Líbero eram exibidos nos cinemas da Empresa Cardoso & Lopes. A produtora chamava-se “Amazônia Filmes”. Cobria, especialmente, os lances políticos ligados ao Partido Social Democrático (PSD), a que era filiado. Mesmo assim, colocava nos jornais matérias diversas, como festas de carnaval e aspectos turísticos do Pará. A rotina implicava na gravação e mixagem em laboratórios do Rio, e os técnicos de lá eram responsáveis por trilhas sonoras hilárias (Veriano, 1999, p. 28).

Um dos últimos cinejornais feitos por Líbero Luxardo e que também marcou seus últimos anos na carreira política, foi o filme *Homenagem póstuma a Magalhães Barata* (1956)⁹ com cenas do velório do político e homenagens das pessoas nas ruas durante o cortejo fúnebre. Líbero Luxardo, nesse período, se envolvia mais com política do que com cinema, deixando a ficção de lado (Castro Neto, 2013, p.38). Foi somente a partir dos anos 1960, que o cineasta decidiu voltar aos seus projetos antigos de fazer ficção na Amazônia.

Em 1961, ele começou a filmar *Um dia qualquer*, considerado o primeiro longa-metragem de ficção produzido totalmente na Amazônia paraense. O filme mostra uma Amazônia urbana representada pela cidade de Belém e suas expressões culturais. A história concentra-se no personagem Carlos, que se lembra, com nostalgia, de sua falecida amada Maria de Belém, e ao andar pelas ruas da cidade se depara com vários episódios inusitados (Oliveira, 2012).

Maria de Belém (interpretada pela atriz Lenira Guimarães) é a esposa amada, lembrada através do flashback, falecida ao nascer do primogênito. Seu tipo revela uma morena

organizadas em duas alianças militares opostas: os Aliados e o Eixo. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/segunda-guerra-mundial/t-38527231>>. Mais informações em: <https://www.dw.com/pt-br/not%C3%ADcias/segunda-guerra-mundial/s-101552> Acesso em 27 ago. 2020.

⁸ Intendente era o nome dado para governador do estado no governo de Getúlio Vargas (1930-1937).

⁹ O filme pode ser encontrado na página da Cinemateca Paraense. Disponível em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/filmes/curta-metragem/decada-de-1960/homenagem-postuma-a-magalhaes-barata/>> Acesso em: 27 ago. 2020.

alta, esbelta e elegante. Demonstra ser letrada, expressando-se com facilidade e tendo clareza sobre os fatos da atualidade. Supõe-se que o par tem as mesmas raízes de classe (Álvarez, 1995, p. 28).

A obra também discute, como veremos, a representação da mulher no contexto social da década de 1960, a partir do comportamento da personagem principal e de outras mulheres da trama. A cinebiografia de Líbero Luxardo conta ainda com *Marajó, barreira do mar* (1964), um filme que retoma a ideia do seu primeiro projeto não concluído: *Amanhã nos encontraremos*. O filme foi rodado na cidade de Soure¹⁰, ilha do Marajó, na fazenda do Livramento e teve o intuito de “mostrar os hábitos e costumes da ilha do Marajó”, como informava logo de início o letreiro do filme (Castro Neto, 2013, p. 87).

Brutos inocentes (1974) foi o primeiro e único filme colorido de Luxardo, sendo composto de duas partes que tinham em comum o cenário amazônico. A primeira mostrava a relação de um seringueiro e o seu processo exploratório de trabalho, a segunda apresentava uma narrativa folclórica relacionada à história de pais brancos que tiveram um filho negro depois de olharem para o eclipse lunar (Castro Neto, 2013, p. 121). A junção dessas duas histórias ocorreu porque, segundo a Embrafilme¹¹, coprodutora e distribuidora da época, a primeira parte não tinha tempo suficiente para um longa-metragem.

Na época, os filmes de Líbero Luxardo receberam duríssimas críticas dos principais nomes do cinema belenense. *Um dia qualquer*, por exemplo, foi criticado por suas falhas técnicas, improvisações, roteiro e atuações. O crítico Acyr Castro escreveu no período:

O que surpreende em *Um dia qualquer* não é tanto a resistência imposta, é um desperdício de todo um material fotogênico (os aspectos físicos desta mui querida e leal Santa Maria de Belém), que daria pelo menos um documentário melhorzinho; nem, finalmente, o irrisório do cenário escrito [sic] pelo próprio realizador, a puerilidade e mesmo a matutice com que esquematiza o argumento, resolvendo-o na base do pior dramalhão rádio-novalesco (Castro, 1966 apud Castro Neto, 2013, p. 58).

Atualmente, as produções de Líbero Luxardo foram reavaliadas pelos especialistas locais, como Pedro Veriano, Acyr Castro e João de Jesus Paes Loureiro, que antes criticavam negativamente suas obras. Na época, suas produções eram analisadas com o mesmo rigor crítico de produções estrangeiras, conforme definições estéticas discutidas em salas de cinema Cult, sem levar em conta a coragem e falta de recursos do criador. Como disse Loureiro, “queríamos que Líbero tivesse feito os filmes que nós gostaríamos de fazer. Do jeito como os idealizávamos.

¹⁰ Soure é um município do estado do Pará localizado na mesorregião do Marajó e na microrregião do Arari. Em 2020, sua população era estimada em 25.565 pessoas habitantes, segundo o IBGE. Está localizada a 80km da capital paraense, Belém. Foi fundada em 20 de janeiro de 1847 por Francisco Xavier de Mendonça Furtado. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/soure.html>>. Acesso em 27 ago. 2020.

¹¹ A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos, criada pelo decreto-lei No 862, de 12 de setembro de 1969 e extinta em 16 de março de 1990.

Com a maturidade artística de nossa cultura cinematográfica livresca” (Loureiro, 2008, p. 25-26 apud. Castro Neto, 2013, p. 62). Sobre filmar na Amazônia, Luxardo¹² comentou:

A Amazônia me ensinou uma coisa que o paulista não tem: o paulista é muito senhor de si e a Amazônia me ensinou uma profunda humildade e uma vontade de servir e de ajudar essa gente que é extraordinária. Eu considero o homem da Amazônia um homem extraordinário (Luxardo, 2008, p. 33)¹³.

Em 2003, foi inaugurado o cinema homônimo em homenagem ao cineasta, dentro da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, órgão do governo do estado. Trata-se de um dos principais cinemas alternativos da cidade de Belém.

A MULHER NO CINEMA AMAZÔNICO PARAENSE

A figura da mulher começou a tomar destaque no cinema do Norte do país precisamente quando o cineasta Líbero Luxardo lançou o filme *Um dia qualquer*, em 1960. Nas décadas posteriores a essa produção vimos eclodir uma série de obras amazônicas cuja centralidade eram as narrativas e representações femininas. Destacamos a seguir algumas dessas obras, consideradas relevantes por seu registro histórico e porque mostram cenários em que a mulher aparece enquanto representação de uma Amazônia explorada; enquanto ser mitológico amazônico; como mulher determinada e heróica; e por fim, apresentada na relação dicotômica da mulher “recatada” e da “mulher fatal”, percebida no filme de Luxardo.

No longa-metragem *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna, lançado em 1974, a mulher é tomada no cinema como um signo possível de várias representações simbólicas, entre elas, a exploração da Amazônia por latifundiários e madeireiros. Iracema é uma personagem polissêmica, que ao mesmo tempo que é representada de maneira terrena, como uma *menina-mulher-amazônica*, também é associada à própria *mãe natureza*, à Amazônia em si (Sousa, 2016, p. 58). Para Negrão (2004), a personagem representa uma “espécie de ícone das contradições geradas pelo progresso que chegava na Amazônia, como diziam as personagens no interior, símbolo da riqueza que ficava nas mãos de poucos: latifundiários, exportadores de madeira” (Negrão, 2004, p. 5).

(...) Apesar da personagem principal ser uma “prostituta”, não são tratadas questões sobre amor e desejo. Diretamente da narrativa dominante no cinema (com predomínio de modelos recorrentes onde a relação amorosa é critério essencial na composição de personagens femininos), Iracema não é do “tipo” que tira dos homens proveitos materiais (numa relação típica prostituta x dinheiro pelo sexo oferecido), mas sim os homens que lhe tiram (exploração vegetal da floresta amazônica) numa espécie de prostituição às avessas (Teixeira, 2001, p. 403).

¹² Hoje com o nome de Fundação Cultural do Pará.

¹³ Fragmentos da entrevista de Líbero Luxardo ao Jornal *A província do Pará*, em 5 de março de 1972 (Secult, 2008, p. 33).



Figura 1: A personagem Iracema, interpretada pela atriz Edna Cássia em *Iracema – uma transa amazônica* (1974). Frame do filme: 32'54.

Já na década de 1980, foi lançado o documentário *Marias da Castanha* (1987), da socióloga Edna Castro, que mostra a realidade das mulheres trabalhadoras operárias de empresas de beneficiamento e exportação de Castanha do Pará. Nos anos 1990, a mulher surge como personagem principal em *Chuvvas e trovoadas* (1994), de Flavia Alfinito, baseado em conto homônimo de Maria Lúcia Medeiros. A trama apresenta o cotidiano de quatro meninas que têm aulas de costura nas tardes entediadas no período da “*belle époque*” na Amazônia. Com a mesma direção de Alfinito, já em 1996, foi lançado *Antônio Carlos Gomes*, que fala sobre uma atriz italiana que vem a Belém para encenar no Teatro da Paz os últimos momentos do ilustre maestro.



Figura 2: Atriz Patrícia França em *Chuvvas e Trovoadas* (1994). Frame do filme: 2'36.

Das produções mais recentes, destacam-se *Matinta*, lançado em 2011, com a direção do cineasta paraense Fernando Segtowick e codireção de Adriano Barroso. O curta-metragem é uma livre adaptação da lenda amazônica conhecida por Matinta Perera. No imaginário popular, a Matinta Perera é uma velha feiticeira capaz de assumir a forma de ave. O seu

canto é interpretado como um chamado da feiticeira e tem a conotação de azar ou mau agouro (Sousa, 2016).

Já na releitura de Segtowitz, *Matinta* (interpretada pela atriz Dira Paes) é uma mulher jovem e sedutora, que representa a sensualidade feminina, o impulso do desejo carnal e a inveja (Marçal, 2014). Na trama, o protagonista Felício (interpretado pelo ator Adriano Barroso), vive uma tragédia familiar ao descobrir que sua esposa Antônia (interpretada pela atriz Nani Tavares) está com uma séria doença misteriosa¹⁴ (Sousa, 2016).



Figura 3: A atriz paraense Dira Paes é a protagonista de *Matinta*
Frame do filme: 5'57.

No filme *Pássaros andarilhos e bois voadores* (2011), assim como em *Matinta*, a figura da mulher relaciona-se com a mitologia amazônica. O curta-metragem é ambientado em Belém no ano de 1925, com direção de Luiz Arnaldo Campos e homenageia os pássaros e bois juninos, duas expressões da cultura paraense. A trama envolve magia, sedução e amor, em plena quadra junina, que inicia na festa de São João e encerra no dia de Santo Antônio. A fada Floramor e a feiticeira Rosimeire, do Cordão de Pássaro Quero-Quero se envolvem na disputa entre os bois Flor de Lis e Touro de Ferro, organizados por seus namorados, Zebedeu e Ladislau¹⁵.

14 No elenco estiveram Dira Paes, Adriano Barroso, Astrea Lucena e Nani Tavares. O roteiro do curta foi assinado por Fernando Segtowitz e Adriano Barroso. Direção de Fotografia de Pablo Baião. Som direto de Evandro Lima. Montagem de Atini Pinheiro. O curta ganhou os prêmios de Melhor Atriz e Melhor Som no Festival de Brasília 2010, Melhor Curta do Júri Oficial, Melhor Curta do Júri Popular, Melhor Curta – Prêmio da Crítica no Festival Amazônia Doc 2011, além de ter sido selecionado para o *Short Film Corner* – Festival de Cannes 2011.

15 O elenco conta com os atores: Juliana Silva, Aninha Moraes, Rubens Santa Brígida, Jamil Rabelo e Wagner Oliveira. Na direção de Arte: Célia Maracajá. Na Direção de Fotografia: Hélio Furtado e música: Marco Campos. Financiado pelo Ministério da Cultura, o curta-metragem “Pássaros Andarilhos e Bois Voadores” contou com o apoio dos Grupos de Bois e Pássaros e do Grupo de Toadas Juvenis (Belém e Santa Bárbara), da produtora Amazônica e do Regimento Polícia Montada, da Polícia Militar do Pará, além do Núcleo de Produção Digital, do IAP (Instituto de Artes do Pará), que cedeu parte dos equipamentos para as filmagens.



Figura 4: Fada Floramor em *Pássaros Andarilhos e Bois Voadores*. Frame do filme: 11'55.

Em 2012 é lançado *Juliana contra o jambeiro do diabo no coração de João Batista*, com direção de Roger Ellarat. João Batista é um homem frio, lacônico, que é atormentado por um caso estranho e misterioso do passado. Ele acredita que perdeu sua alma em uma brincadeira de moleque na infância e por isso está morrendo. A fotógrafa Juliana, sua ex-namorada, preocupada com ele, resolve partir em uma jornada com João no interior do Pará, durante o carnaval de boi de máscaras.

Para Juliana, que encarna uma personagem heróica, esta pode ser a única chance de reconciliação com João. Enquanto que, para ele, a jornada será a última oportunidade de confronto com o Diabo que o espera e espreita escondido entre as máscaras de carnaval¹⁶ (Sousa, 2016).



Figura 5: Personagem Juliana em *Juliana contra o Jambeiro do Diabo no Coração de João Batista*. Frame do trailer: 1'14.

No mesmo ano, estreia também a obra da cineasta paraense Jorane Castro, intitulada *Ribeirinhos do asfalto* (2012). Na trama, Rosa (interpretada pela atriz Dira Paes) é uma mulher

¹⁶ O filme tem o roteiro de Roger Ellarat e Adriano Barroso, e produção executiva de Camila Kzan. A coordenação de produção é de Teo Mesquita, direção de fotografia de Emerson Bueno, direção de arte de Boris Kenz, trilha sonora de Leonardo Venturieri, arte gráfica de Otoniel Oliveira e som direto de Márcio Câmara. No elenco estão os atores: Leoci Medeiros, Geisa Barra, Nani Tavares, Tiago Assis e André Luiz Miranda.

determinada, que fará de tudo para realizar os desejos da filha, Deisy (interpretada pela atriz Ana Letícia), que é uma jovem moradora da ilha do Combú, mas que sonha em morar e estudar do outro lado do rio, em Belém. Rosa contraria as vontades do esposo Everaldo (interpretado pelo ator Adriano Barroso), que não gosta da ideia de sua filha morar fora de casa. A trama se passa em apenas um dia, que é determinante para mudar o rumo da vida dos personagens¹⁷ (Sousa, 2016).

A cineasta Jorane Castro, em 2018, também lançou a obra *Para ter onde ir* (2018), direção que acompanha uma viagem conflituosa de três mulheres bastante diferentes: Eva (interpretada pela atriz Lorena Lobato), formal e cheia de incertezas; Melina (interpretada pela atriz Ane Oliveira), que busca a liberdade e o amor; e Keithylenye (interpretada pela atriz Keila Gentil), que lamenta ter abandonado a adorada carreira de cantora e dançarina de tecnobrega.



Figura 6: *Ribeirinhos do asfalto* mostra relação entre mãe e filha
Frame do filme: 9'17.

Após esse breve panorama de produções cinematográficas que apresentam protagonistas femininas no contexto amazônico, focalizaremos a análise nas personagens femininas do filme *Um dia qualquer* (1960). O trabalho do cineasta Luxardo, para além de sua importância como marca do pioneirismo cinematográfico na região, explicita diversos aspectos de uma capital em efervescência no Norte do país, a partir de suas ruas, danças populares, hábitos e da representação das figuras femininas e masculinas nesse cenário, recuperando elementos de uma cultura em constante transformação.

Na trama, o personagem Carlos (interpretado por Hélio de Castro) observa a cidade em seus múltiplos ângulos ao lembrar o seu amor, Maria de Belém (interpretada por Lenira

17 A direção de fotografia do filme foi de Pablo Baião (*Tropa de Elite 2, Matinta*), que teve a assistência de Pedro von Kruger. A equipe também foi composta por Márcio Câmara e pelo assistente de som Mario Ribeiro. Na continuidade, Luciano Lira; na maquiagem, Sonia Penna; no figurino, Antônio Mauriti; e na assessoria de imprensa, Dedé Mesquita. *Ribeirinhos do Asfalto* foi premiado na 39ª edição do Festival de Cinema de Gramado (2011) com dois prêmios: o Kikito do Júri Oficial de Melhor Atriz para Dira Paes e o Prêmio Cidade de Gramado de Melhor Direção de Arte, para o cenógrafo Ruy Santa Helena.

Guimarães), que morreu na hora do parto de seu primeiro filho. O espectador assiste a história em *flashback*, recurso cinematográfico que possibilita acompanhar as lembranças do personagem principal. Em sua andança, Carlos não tem caminhos pré-determinados, nem lógicos, são apenas momentos, lembranças e memórias vividos por ele (Oliveira, 2012).



Figura 7: Carlos e Maria de Belém em *Um dia qualquer* (1962).
Frame do filme: 42'48.

O filme é uma viagem pela memória de um homem que vagueia pela cidade, onde conheceu, amara e perdeu sua amada Maria de Belém, vivida pela atriz Lenira Guimarães. O passeio do homem organiza o espaço da narrativa por espaços funcionais da cidade socialmente construídos pela ideia das personagens exóticas que constroem a imagem da cidade. Dentre essas personagens, as mulheres. Em contraposição a senhora Maria de Belém, a lembrança do viúvo viaja por recônditos da cidade que tiram ao público os véus das prostitutas. A morte da personagem Maria de Belém nos induz a metáfora do nascimento de um outro tipo de mulher, a mulher livre. No filme, a falecida e a mulher livre não transitam pelos mesmos espaços, há uma cena óbvia da exclusão das prostitutas. Os cortes indicam a existência de tipos diferenciados de sentidos de mulheres, mas a não possibilidade de convivência dos mesmos na ação narrativa, uma tem que morrer para outras serem lembradas. (Negrão, 2003, p. 8-9).

A personagem principal, Maria de Belém, é personificada como uma mulher de “família”, recatada, “feita para casar”. Em contraponto, Marlene, outra personagem de destaque na trama, aparece fazendo um *strip-tease* à luz do dia para o seu companheiro, sem se importar com as convenções sociais da época. A cena icônica de *strip-tease* dura cerca de quatro minutos (17'20" – 21'12") e acontece logo no início do filme, demonstrando o desprendimento sexual da personagem Marlene.



Figuras 8 (A e B): Personagem Marlene e seu amante em *Um dia qualquer* (1962).
Frames do filme: 15'58 e 20'35.

Outras mulheres também aparecem na película *Um dia qualquer*. É o caso das prostitutas que disponibilizam o seu corpo para os homens que passam na rua, na periferia da cidade, ou da mulher que tira a roupa ao receber uma entidade no terreiro de umbanda. Outra cena peculiar é a da jovem estudante, que vai ao bar com o seu irmão. Ela dança descontraída e bebe cerveja sem se importar com que os outros pensam. Ao sair do lugar sofre um estupro por homens que a estavam observando. Todas essas mulheres aparecem no filme em cenas esporádicas e são observadas pelo personagem de Carlos, enquanto ele se lembra de sua amada. Nas cenas em *flashback*, a protagonista (Maria de Belém) raramente transita no mesmo espaço que as outras mulheres. Ela é contida em relação aos seus comportamentos e desejos, e representa a mulher mãe de família, com um papel social bem definido. Seu corpo não está “disponível” e não é evidenciado em cena.

O romance entre eles inicia-se num cemitério. Os encontros posteriores – ocasionais primeiro, estabelecidos depois pela relação de namoro até o casamento – dão-se na área urbana da cidade, nos lugares de circulação dos jovens de sua classe, perfeitamente demarcados: a praça (onde também as crianças brincam), o ônibus (onde o aglomerado limita a intimidade), as ruas centrais (onde estão situadas as igrejas e um tipo de comércio mais sofisticado com ênfase aos magazines). O lugar da moradia, após o casamento, estabelece um reforço à classe à qual pertence o casal e ao cotidiano da mulher casada dessa classe: uma edificação expondo sofisticada arquitetura, com arranjos ornamentais sobre os móveis e uma decoração impecável. As atitudes formais na relação entre o casal revelam os limites do espaço e da cultura determinantes de comportamentos diferenciados. O homem trabalha fora, a mulher fica à sua espera, assumindo papéis que a lógica do cotidiano naturalizou enquanto reveladores da submissão e do domínio entre os dois gêneros (Álvarez, 1995, p. 28).

A partir dessa construção narrativa, muitos cenários da capital paraense são apresentados, começando pelo cemitério da Soledade, na Rua Serzedelo Correa, onde os apaixonados se encontram pela primeira vez; além de representar a ruptura da vida de Maria. Outros cenários da capital paraense aparecem nas sequências: Praça da República e Batista Campos, avenidas Presidente Vargas e Nazaré, Museu Emílio Goeldi e Ilha de Mosqueiro. As

manifestações culturais e religiosas são elementos importantes para representar a cidade, que muito mais do que um cenário é um personagem. O Círio de Nazaré, a festa de São João, os terreiros de Umbanda, são elementos identitários da cultura Amazônica, assim como as mulheres representadas.

Os males de uma cidade violenta perpassam toda a trama e fazem parte das representações do filme. É o que ocorre quando o casal vê um romeiro que prega pela paz ser apedrejado por moleques ou quando um homem rouba as relíquias valiosas de uma igreja católica dentro de um caixão. Em uma construção social pessimista e realista da cidade, é nesse ponto que Líbero Luxardo consegue se aproximar dos problemas sociais, também encontrados no Movimento Neorrealista italiano¹⁸.

A trilha sonora tem uma grande importância narrativa para evidenciar a diversidade e tensão entre os personagens. A execução é da Orquestra de Sebastião Tapajós e Alberto Mota, juntamente com o coral da Universidade Federal do Pará, sob a regência do maestro Nivaldo Santiago, além de música e regência do mestre Pixinguinha. O violonista Sebastião Tapajós junto da soprano Marina Monarca também interpreta Tambatajá, música do Maestro Waldemar Henrique, compositor amazônico que tem outras duas músicas no filme (Castro Neto, 2013, p. 48).

FOUCAULT: CORPO E DISCURSO

Nossa intenção, ao unirmos os elementos descritos mais acima à teoria foucaultiana, é estabelecer um diálogo a respeito da imagem da mulher e os discursos. Para isso, foi escolhido o longa-metragem pioneiro *Um dia qualquer*, de Líbero Luxardo, e seus principais elementos que contemplam o corpo feminino.

Foucault (2004, p.118) propõe pensar o corpo como um objeto de controle, de docilidade/ utilidade, que se constitui em uma relação de “disciplina”. Ele observa que esses processos disciplinares existem há muito tempo, mas só se consolidaram no século XVII e XVIII como formas gerais de dominação. Não é, portanto, como a escravidão, que se fundamentava numa relação de apropriação servil do corpo. Também é diferente da domesticidade, que é uma relação constante, global, maciça, não analítica, ilimitada, e estabelecida sob a forma regulada em que o patrão tem o domínio. Não se assemelha ainda aos ascetismos (relação com a austeridade e distanciamento dos prazeres mundanos) ou às disciplinas do tempo monástico, que tinham como finalidade o aumento do domínio de cada um sobre o seu

18 O Neorrealismo italiano começou no final da 2ª Guerra Mundial, em 1940. O movimento tinha algumas orientações estéticas novas, já que as filmagens eram nas ruas, não mais nos estúdios de cinema, e havia a utilização de atores não profissionais e de dialetos locais. As histórias retratavam a vida sofrida de pessoas pobres após a guerra. Alguns filmes desta época foram: *Roma, Cidade Aberta* (Rossellini, 1945), *Roma, às onze horas* (De Santis, 1952) e *Ladrões de bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948).

próprio corpo (Foucault, 2004, p.118).

Para o homem “disciplinado”, assim como para o verdadeiro crente, nenhum detalhe é indiferente. O homem e o humanismo moderno nascem a partir de detalhes, controles e técnicas. Encontramos exemplos nas escolas, no espaço dos hospitais, nas igrejas e no ambiente militar. A disciplina que propõe Foucault (2004, p.119) é “uma anatomia política do detalhe”, ou seja, um investimento detalhado e minucioso do corpo: uma nova “microfísica” do poder. A disciplina exige a “cerca”.

Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo sancioná-lo, mediar às qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico (Foucault, 2004, p. 123).

Foucault (2004, p. 123) chama a atenção para o fato de que até mesmo as localizações são funcionais, como por exemplo, as fábricas no fim do século XVII, a organização em filas na escola ou as celas nos presídios. Esses ambientes são “quadros vivos” que organizam “as multidões confusas, inúteis e perigosas” e as transformam em multiplicidades organizadas. Do mesmo modo, o “horário” imposto nas sociedades pós-industriais tem a função de controlar a vida cotidiana, transformando os corpos em disciplinados e disciplinadores. O poder de disciplinar tem como função maior “adestrar” os indivíduos.

O poder de disciplinar é com efeito o poder que, em vez de se apropriar e de se retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e amarra num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva o seu processo de submissão até as singularidades necessárias e suficientes (Foucault, 2004, p. 143).

A disciplina, portanto, adestra as multidões e fabrica indivíduos capazes e úteis. O adestramento se dá por meio de uma vigilância hierárquica, de sanções normalizadoras que funcionam como um pequeno mecanismo penal, com leis e regras próprias. Foucault propõe o exercício de desnaturalizar a sexualidade também no livro *História da sexualidade: a vontade de saber* (2013), no qual afirma que todos os discursos são historicamente construídos e que funcionam como sistemas de exclusão, colocando em jogo elementos como poder e sedução.

Algumas cenas de *Um dia qualquer* são marcantes se considerarmos o tempo histórico que elas foram apresentadas e as maneiras como o corpo feminino é representado no filme com repercussões sociais imediatas. Uma delas é a do *strip-tease*, já mencionado, da personagem Marlene, interpretada pela atriz Maria de Belém Rhossard. Marlene se diverte com o seu companheiro (que não tem nome na trama), bebendo e dançando para seduzi-lo,

em um lugar a céu aberto, até ficar completamente nua. A reação do público e da crítica em relação às cenas de nudez foi conservadora e a atriz, pouco depois, teve que se mudar de Belém (Castro Neto, 2013, p. 61), revelando o preconceito da época em relação à figura da mulher (especialmente a exposição de seu corpo) e ao trabalho de atriz.



Figura 9 (A e B): *Strip-tease* de Marlene. *Frames* do filme: 17'30 e 18'25.

Cardoso (2016) entende que as narrativas cinematográficas estão evidentemente inseridas nos discursos e instâncias culturais da época em que foram produzidas. Nenhum texto é descolado da realidade de determinado período histórico. Nesse sentido, o corpo “livre” foi punido socialmente tanto nas telas como no “mundo físico”. Situação semelhante aconteceu com a atriz Édna Cássia, protagonista de *Iracema – uma transa amazônica*, filme de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Edna tinha apenas 16 anos quando trabalhou no seu primeiro e único filme, interpretando uma prostituta. Após o sucesso da obra, a atriz não conseguiu seguir carreira e viveu em condições de vida “humilde” (Cardoso, 2016).

Outras mulheres também aparecem na trama de Líbero Luxardo por diferentes ângulos, como as prostitutas que oferecem o seu corpo nas ruas da cidade, a mulher que tira a roupa no terreiro de umbanda ou a estudante que, ao sair de um bar onde dançava, sofre um estupro por homens que a estavam observando. Nesse sentido, a mulher também é “punida” na ficção de Líbero Luxardo.



Figura 10: Cena de mulher prostituta em *Um dia qualquer* (1962). *Frame*: 24'40.

O corpo feminino no filme vai além do corpo da mulher ou do corpo em cena, evidenciando o aspecto do “corpo dócil” foucaultiano. Para Foucault, o dócil é aquele que é “útil”, “inteligível”, um “corpo manipulável”. Nas palavras do autor: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 2004, p.118). Sendo assim, esse corpo requer um limite, cheio de imposições e obrigações, é um corpo mecânico (movimentos, gestos, atitudes e rapidez fazem parte desse corpo).

No caso do filme *Um dia qualquer* podemos estreitar essa relação com a personagem principal da trama, Maria de Belém, que representa a mulher disciplinada que não foge às regras sociais, ao contrário das demais personagens já referidas acima que sofrem algum tipo de “punição”. Em cena, Maria de Belém é sempre representada com gestos delicados, sorriso singelo e preocupada com o bem-estar do “próximo”. No início do filme, por exemplo, ela demonstra obediência ao pai ao evitar conversar com Carlos na presença da figura paterna. Em outras cenas, já casada, ela se mostra uma mulher religiosa e devota, que participa da procissão do Círio de Nazaré e frequenta a Igreja Católica com seu marido. A vigilância sobre o comportamento da personagem Maria de Belém, que pertence a uma classe média alta e abastada da capital paraense, se estabelece pelas rígidas normas familiares e especialmente por convenções próprias, incorporadas e relacionadas às questões culturais de seu tempo, ligadas ao corpo e à disciplina sobre ele como a série de imagens e diálogos demonstram.



Figura 11 (A e B): A personagem Maria de Belém com seu pai e dentro da Igreja.
Frames do filme: 10'44 e 80'14".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após nos aproximarmos de elementos da história do cinema na Amazônia paraense e da representação da figura feminina por meio de algumas de suas principais personagens, gostaríamos de concluir direcionando o foco para as personagens femininas principais do filme *Um dia qualquer*. Maria de Belém representa, nos termos de Foucault (2004),

um “corpo docilizado” por valores histórico e socialmente construídos. Trata-se de uma “moça de família”, dona de casa, reprimida e submissa, que tem uma reputação a zelar. Maria representa as mulheres que não frequentam alguns lugares sozinhas para que suas condutas não sejam julgadas.

Já a personagem Marlene, ao contrário, que aparece fazendo um *strip-tease* para o companheiro de manhã, em um lugar público, é um tipo feminino liberal, com um corpo emancipado que converge com algumas mudanças socioculturais da década de 1960, como o movimento da contracultura e a luta feminista (Hobsbawm, 2012). No entanto, a exposição desse corpo “liberto” nas telas provocou reações sociais negativas instantâneas, representativas de uma cultura regional amazônica de perfil conservador, obrigando a atriz a deixar a capital paraense.

Mesmo com essa referência de mulher “liberal”, que rompe com algumas regras sociais, as mulheres ainda aparecem no filme a partir de um discurso dicotômico entre um ideal de pureza, revelado pela personagem Maria de Belém, e o discurso da mulher “sexualizada”, representada pela imagem das prostitutas que oferecem seus corpos em uma região periférica da cidade.

Um dia qualquer, de Líbero Luxardo, que tanto foi rechaçado pelos críticos da época, por suas falhas técnicas e estilísticas, nos serve para uma série de interpretações relacionadas ao corpo, à mulher, às condutas e aos adestramentos sociais, que, como mencionamos anteriormente, sempre estão presentes, mas são impulsionados diferentemente em cada época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ, Luzia Miranda. *O espaço e o tempo feminino num dia qualquer – Belém 1960. Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v.15, nº1-3, 1995, p. 1-4.
- CARDOSO, Joel. “O cinema no Pará: Memória, história e identidade das lembranças”. In: SENA, José Filho. (Org.). *Olhares em movimento: cinema e cultura na Amazônia marajoara*. Belém: Editora Açai, 2014, p. 183-206
- CASTRO NETO, Advaldo. *O cinema ficcional de Líbero Luxardo*. Dissertação de Mestrado em Artes, UFPA, 2013.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo – Pensar com Foucault*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2013.
- . *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2004.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos Fraturados – Cultura e Sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia de Letras, 2012.

KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2011.

LENNON SOUSA, Raissa.; MIRANDA COSTA, Luciana. *Um olhar preliminar sobre a Amazônia: Comunicação e audiovisual em Belém do Pará*. *Revista Geminis*, 2015, v. 6, n. 1, p. 274-285.

SECRETÁRIA DE CULTURA DO PARÁ/SECULT. *100 Anos de Líbero Luxardo*. Belém: SECULT/PA, 2008.

MARÇAL, Ana Carolina Chagas. *Matinta: uma alegoria de resistência da cultura popular amazônica*. In: V ComA – Coletivo da Pós-graduação em Artes – UNB, 2014, Brasília. Anais V COMA, 2014.

NEGRÃO, K. N. G.. *Iracema encontra as mulheres da mata: reflexões sobre as visualidades do mundo amazônico*. In: XXVII Congresso de Ciências da Comunicação, 2004, Porto Alegre. Anais da Intercom. São Paulo: EDUSP, p. 1-13.

NEGRÃO, Keila. *Depois do Super Homem, a Mulher Maravilha? Produção de sentidos de identidades femininas no cinema paraense*. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003, Belo Horizonte. Anais do Intercom. São Paulo: EDUSP, p.1-15.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Amazônia, cidade e cinema em Um dia qualquer e Ver-o-Peso*. Belém: IAP, 2012.

PETIT, Pere. *Filmes, Cinemas e Documentários no fim da Belle Époque no Pará (1911-1914)*. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo: ANPUH, p. 1-8.

PETIT, Pere; SARAIVA, Telma; ELTERMAN, Raquel. "Ramon de Baños: Minhas viagens e filmagens em Belo Monte e Cachoeira do Arari em 1913". In: SENA FILHO, José (org.). *Olhares em Movimento: cinema e cultura na Amazônia marajoara*. Belém: Ed. Açaí, 2014, p. 157-182.

SOUSA, Raissa Lennon Nascimento. *A construção da imagem da mulher no cinema de ficção produzido na Amazônia paraense*. Dissertação em Mestrado de Comunicação, Cultura e Amazônia, UPFA, 2016, 127p. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/9368>>. Acesso em: 9 set. 2020

TEIXEIRA, Gercilene. "Iracema, uma Transa amazônica": Representações do Feminino no Cinema Paraense. In: ALVAREZ, Luzia Miranda. (Org.) *Mulher e Modernidade na Amazônia*. Belém: Cejup, 2001, p. 389-405.

VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: Secult, 1999.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ALFINITO, Flávia. *Chuvvas e Trovoadas*. Brasil, 1994, 14 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KAVKAMBetx8>>. Acesso em 6 nov. 2020.

BODANZKY, Jorge; SENNA, Orlando. *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Alemanha – Brasil, 1974, 91 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qh18GOefQE8>> Acesso em 6 nov. 2020.

CAMPOS, Luiz Arnaldo. *Pássaros Andarilhos e Bois Voadores*. Brasil, 2011, 25 min. Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/filmes/curta-metragem/decada-de-2010/passaros-andarilhos-bois-voadores/> Acesso em 10 set. 2020.

CASTRO, Jorane. *Ribeirinhos do Asfalto*. Brasil, 2011, 26 min. Disponível em: <https://vimeo.com/53007912> Acesso em 10 set. 2020.

ELARRAT, Roger. *Juliana contra o jambeiro do diabo no coração de João Batista*. Brasil, 2012, 21 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U3U9238Luu4>> Acesso em 6 nov. 2020.

LUXARDO, Líbero. *Um dia Qualquer*. Brasil, 1962, 100 min. Disponível em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/filmes/longa-metragem/um-dia-qualquer/>> Acesso em 10 set. 2020.

SEGOWICK, Fernando. *Matinta*. Brasil, 2010, 20 min. Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/filmes/curta-metragem/decada-de-2010/matinta/> Acesso em 10 set. 2020.

AS AMAZONAS DO CINEMA PARAENSE THE "AMAZONAS" OF CINEMA IN PARÁ

Alexandra Castro Conceição¹

RESUMO Este artigo versa sobre a participação feminina na história do cinema paraense. Foi realizada uma investigação que mapeasse as primeiras diretoras e suas respectivas obras. O estudo é iniciado com um breve histórico do cinema paraense, dominado pela participação masculina, até o surgimento da primeira cineasta nos anos 1970 e a contínua presença de realizadoras até os anos de 2010.

PALAVRAS-CHAVE Cineastas Diretoras; Amazônia; Cinema Paraense; Mapeamento.

ABSTRACT *This article discusses female participation in the history of cinema in Pará. An investigation was carried out to map the first female directors and their respective works. This mapping begins with a brief history of cinema in Pará, dominated by male participation, until the appearance of the first female filmmakers in the 1970s and their continuous presence until the 2010s.*

KEYWORDS *Female Filmmakers; Directors; Amazon; Cinema In Pará; Mapping.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho faz parte da pesquisa, em curso, de minha tese de doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Foram mapeadas onze cineastas, porém, existe a possibilidade de que esse rol aumente até o final de minha pesquisa, bem como em outras a serem realizadas posteriormente.

¹ Doutoranda. Universidade Estadual de Campinas- Unicamp. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Multimeios. E-mail: alexandracaastro_ac@yahoo.com.br

Vale ressaltar a dificuldade para encontrar dados sobre as primeiras cineastas no Pará, uma vez que não há documentos que tratem a respeito e a bibliografia existente, via de regra, não contém essas informações e, quando é possível encontrá-las, elas são apresentadas de forma muito esparsa e inconclusiva.

Em face disso, foi-me necessário montar uma espécie de quebra-cabeça por meio de conversas por *e-mail* e presenciais para que conseguisse fazer um mapeamento em ordem cronológica das obras realizadas pelas cineastas no Pará.

Assim, para construir a base teórica deste estudo, contei com a ajuda de pesquisadoras e realizadoras, como Sônia Freitas (ex-diretora cinematográfica), Luzia Alvares (pesquisadora, professora e crítica de cinema) e Heloisa Buarque de Hollanda (pesquisadora e escritora), que me enviaram materiais, e também da incrível memória de Januário Guedes (realizador audiovisual), que ratificou os dados encontrados. Além dos livros de Pedro Veriano, nos quais ele conta suas memórias sobre o cinema no Pará, e *sites* como *Porta Curtas* e *Cinematoteca Paraense*, que catalogam as produções audiovisuais do Brasil e do Pará, respectivamente. Houve, ainda, uma visita ao Museu da Imagem e do Som em Belém, que tem em seus arquivos algumas das obras em estudo, o que, aliás, mereceria um olhar mais cuidadoso por parte da sociedade e dos políticos dada a sua importância sócio-histórica.

Recebi de Heloísa Buarque de Hollanda um exemplar do livro *Quase Catálogo 1*, publicado em 1989, no qual, infelizmente, há pouca informação sobre as realizadoras no Pará. No entanto, essa obra é um dos primeiros resgates do trabalho das cineastas brasileiras esquecidas pela história.

Com relação às obras de Pedro Veriano (1983; 1999; 2006), vale ressaltar que a narrativa de suas memórias e lembranças compuseram o cenário histórico que me ajudou a fazer a reconstituição, dessa feita, inserindo as cineastas mapeadas na minha pesquisa.

Como dito anteriormente, existe uma grande dificuldade para encontrar essas informações devido aos apagamentos que se dão em função dos motivos que ressaltam no tópico *Quem são as Amazonas do cinema paraense?*

O percurso metodológico deste trabalho, como referido acima, constituiu-se da consulta à bibliografia e a arquivos, além das entrevistas realizadas e dos relatos orais sobre o tema. De posse dos dados daí coletados, procedi à descrição da contribuição dessas mulheres para o cinema no Pará.

Cabe ressaltar que o mapeamento abrange apenas cineastas mulheres que realizaram obras cinematográficas no Pará, dos anos de 1970 até a década de 2010, independentemente da quantidade dessas ou de sua qualidade. Apesar de existirem mulheres realizadoras de videoarte durante o período analisado, essas não foram contempladas.

BREVE HISTÓRICO

A produção cinematográfica paraense teve início após a chegada do primeiro projetor cinematográfico no estado do Pará. O registro da primeira exibição data do final do século XIX, em 29 de dezembro de 1896, no Teatro da Paz, onde foi usado o Vitascope, invenção de Thomas Edison (VERIANO, 1999). Sobre o Cinematographo, produzido pelos Irmãos Lumière, sabe-se que o primeiro foi trazido à Belém por Nicola Parente, mas não se pode precisar a data, somente que foi no início do século XX.

Os primeiros filmes produzidos de que se tem registro eram curtos, com pouco tempo de duração, sem diversificação de ângulos. Normalmente, a disposição da câmera era fixa. O objetivo principal não consistia em contar um enredo, mas encantar o público por meio das imagens em movimento.

Embora já se tivesse notícias de que a elite, em outros estados brasileiros, como o Rio de Janeiro, demonstrava interesse pelo cinema, as primeiras produções que foram exibidas no Pará não tinham pretensões artísticas e eram consideradas pela elite intelectual apenas como entretenimento voltado para as classes inferiores. Tem-se conhecimento de que muitas dessas primeiras exibições foram realizadas em festas públicas, o que afastava o público mais “erudito”. Em Belém, em 1903, essas exibições ocorriam no Arraial de Nazaré. Naquele mesmo ano, segundo Veriano (1999), estabeleceu-se, às proximidades do local onde acontecem as festividades em homenagem à padroeira de Belém, uma área para realizar exibições cinematográficas de responsabilidade de Elpidio de Britto Pontes, proprietário de teatro em Belém.

A exploração da borracha no Pará também contribuiu para o aumento das exibições, assim como para que se iniciassem as produções cinematográficas locais. Um exemplo é o investimento realizado pelo industrial espanhol Joaquim Llopis, que, de acordo com Veriano (1999), construiu as primeiras salas para exibição exclusiva de filmes em Belém, a Politheama e a Odeon, e que foi à Espanha buscar o seu conterrâneo Ramon de Baños, cinegrafista e técnico, para trabalhar em seus novos empreendimentos.

O dinheiro proveniente da borracha fez com que Belém chegasse a ter doze salas de exibição ainda em fins do século XIX. No entanto, até o início do século XX, a percepção do cinema como uma forma de lazer popular fazia com que esse fosse direcionado aos níveis menos abastados da sociedade belemense, pois a elite local frequentava teatros, exposições e óperas. Apenas em 1912, com o início do funcionamento do Cinema Olympia, concebido como espaço de luxo para exibição de filmes, ocorreu uma mudança no comportamento social em Belém.

As primeiras produções cinematográficas paraenses foram feitas com o objetivo de divulgar empreendimentos comerciais, acontecimentos sociais e ações políticas. Era uma forma de obter visibilidade social. Os assuntos de interesse da elite, que haviam sido previamente

documentados, eram exibidos no formato de cinejornais antes do início das sessões dos filmes. Um dos pioneiros foi Ramon de Baños que realizou diversas obras em solo paraense e que fundou a sua própria empresa, a Pará Filmes, que exibia o cinejornal *Pará Filmes Jornal*. Posteriormente, surgiram mais empreendimentos, tais como Juçara Filmes, de Milton Mendonça, e Amazônia Filmes, de Líbero Luxardo, que, nos anos 1940 e 1950, produziu o *Amazônia Jornal*, de acordo com Veriano (1999).

Em 1960, Líbero Luxardo realizou a primeira produção cinematográfica paraense de longa-metragem, intitulada *Um dia qualquer*. Trata-se de uma homenagem a Belém, mostrando vários pontos da cidade, ambientando a história no período da realização do Círio de Nazaré. A obra contou com a participação de atores e técnicos locais. O filme obteve sucesso de público em sua estreia. Percorreu vários pontos de exibição na cidade, além de ficar em cartaz por quinze dias no Cinema Olympia.

Segundo Veriano (1999), nas décadas seguintes, houve uma grande movimentação de produções cinematográficas no Pará, onde foram realizados muitos filmes em 8 mm (menos dispendiosos que os filmados em 16 e 35 mm). Eram obras mais autorais, de caráter independente e de baixo custo, sem cunho comercial, diferentes dos filmes naturalistas. Alguns exemplos são os filmes *Festa de São Pedro na Vigia* (1980), de Januário Guedes, *Círio Outubro 10* (1970), de João de Jesus Paes Loureiro, e *Matadouro* (1975), de Vicente Cecim, entre outros.

Contudo, antes das realizações de Líbero Luxardo, ou quando da chegada de Nicola Parente ao Pará, trazendo o Cinematographo dos Irmãos Lumière e do início das produções cinematográficas em solo paraense, realizadas por Joaquim Llopes e Ramon de Baños, não há nenhuma informação sobre a primeira mulher cineasta no Pará. Diferentemente do que se sabe atualmente e a que vem se tentando dar o devido reconhecimento, de que muitas mulheres deram início a produções cinematográficas no mundo, como é o caso de Alice Guy-Blaché, na França, que produziu seu primeiro filme em 1896, *La Fée aux Choux*. Ação que não vinha sendo feita no Brasil, nos estados, pois as informações sobre as primeiras mulheres a realizarem cinema no Pará já são dos séculos XX e XXI, segundo pesquisa realizada nos livros de Pedro Veriano, que contam as suas memórias, histórias e vivências sobre a sétima arte no Pará. A primeira cineasta citada por Veriano é Risoleta Miranda, que realizou *Saias, laços e ligas*, de 1990, o que dá a entender que ela é a pioneira.

Por conseguinte, diante deste cenário, por não acreditar na completa ausência das mulheres nas décadas anteriores, iniciei um mapeamento para identificar as que dirigiram obras fílmicas na história do cinema paraense, as quais chamo de "As Amazonas do cinema paraense".

QUEM SÃO AS AMAZONAS DO CINEMA PARAENSE?

A primeira mulher a realizar uma obra fílmica em solo paraense não foi Risoleta Miranda, mas Sandra Coelho de Souza que, em 1975, dirigiu *Manosolfa*, curta-metragem

com o qual participou da Semana do Realizador em Cannes de 1975. Sandra Coelho de Souza estudou Cinema na Universidade de São Paulo. Trabalhou em roteiro de obras de Pierre Kast e de Hugo Santiago. *Manosolfa*, seu primeiro curta, foi produzido pelo Film Clube de Belém e contou também com a ajuda da Biblioteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em sua equipe, constava o nome da Professora Maria Sylvia Nunes, profissional reconhecida em solo paraense. Sobre o título, Sandra defendia que:

o título que escolhemos é uma palavra composta que indica o sol e seus sinais, ou seja, tocando notas diferentes com as próprias mãos, exerce uma influência que libera os sonhos dos outros - seus diferentes níveis constituem o próprio tema do filme (Quinzaine des Réalisateurs, 1975).

A segunda mulher a dirigir um filme no Pará foi Sônia Freitas que, em 1983, assinou a direção de *Caeira* com Diógenes Leal, Miguel Chikaoka e Peter Roland. Sônia Freitas também dividiu a direção de seu segundo filme, *Ver-o-Peso*, de 1984, dessa feita, com Januário Guedes e Peter Roland. É interessante notar que, apesar de a realizadora ter feito parte da produção, na bibliografia existente, apenas Januário Guedes é citado, informação percebida na obra de Pedro Veriano (1999). Foi necessário o contato com outras pessoas para que o nome de Sônia Freitas fosse lembrado. Talvez pelo motivo de que ela se afastou do audiovisual e saiu da cidade, e as outras pessoas permaneceram na área, assim como em Belém.

O terceiro nome encontrado na pesquisa foi o de Edna Castro. Ela realizou a obra *Marias das Castanhas* (1987), que participou do Festival Cinéma du Réel em 1988 e do Festival Internacional de Curtas de São Paulo em 2001. Edna Castro é professora da Universidade Federal do Pará e realizou suas obras a partir de suas pesquisas acadêmicas. É considerada a primeira mulher paraense a dirigir um filme sobre a realidade de vida e luta de populações pobres na fronteira amazônica. O filme seguinte de Edna é *Fronteira Carajás*, de 1992, em que retrata o cotidiano dos moradores das áreas atingidas pelo Programa Grande Carajás², no Pará e no Maranhão.

Apenas na virada da década de 1980 para a década de 1990, foi que Risoleta Miranda realizou sua primeira obra, *Saias, laços e ligas* (1990), que trata da presença da mulher na política no início do século XX.

Ainda nos anos 1990, surgiu mais uma mulher a dirigir obras fílmicas no Pará. Trata-se de Flavia Alfinito, que estreou com *Leonora Down* (1991), uma animação de 5 minutos, em que dividiu a direção com Fernando Coster e Christiano Metri. Recebeu prêmio de Melhor Roteiro no Prêmio Fiat em 1990 e participou do Festival de Gramado (1991) e do Anima Mundi (1993).

Flavia Alfinito realizou mais quatro filmes, *Chuvvas e trovoadas* (1994), baseado em conto homônimo de Maria Lúcia Medeiros, com a participação das atrizes Patricia França e Suzana

² É um projeto de exploração mineral realizado pela Companhia Vale do Rio Doce.

Fáini; *Antonio Carlos Gomes* (1996), que tem a atriz Carla Camurati no elenco; *Ninó* (1997), que participou do Festival Internacional de Curtas de São Paulo e é uma animação; e o último filme de Flavia Alfinito é *Shot da Bôta* (1999).

Após realizar essas cinco obras fílmicas, a cineasta se retirou não apenas da área do cinema, como também se tornou reclusa, voltando-se para a vida religiosa, tornando-se, assim, mais uma baixa entre as diretoras paraenses.

Em 1992, Marta Nassar realizou o seu primeiro e mais bem sucedido filme, *Nayara - a mulher gorila*. O curta recebeu os prêmios de Melhor Atriz no Festival de Guarnicê (1992), Melhor Cenografia no Festival de Guarnicê (1992), Melhor Curta no Festival de Guarnicê (1992), Melhor Direção no Festival de Guarnicê (1992) e Melhor Fotografia no Festival de Brasília (1992), além de ter participado do Festival Internacional de Curtas de São Paulo (1992), do Festival de Clermont-Ferrand (1992), do Rio-Cine Festival (1992), da Mostra de Santos (1992) e da Mostra do Cinema Cultural Paulista (1992).

Marta Nassar fez seu segundo filme, *Quero ser anjo*, em 2002. O elenco contou com Cacá Carvalho e a produção foi possível por meio de um edital realizado pela Prefeitura de Belém. Sua terceira obra é *A Origem dos nomes* (2005).

Infelizmente, assim como Flávia Alfinito, Marta Nassar também se retirou do mercado audiovisual, tendo realizado apenas três curtas-metragens. Ela não se tornou reclusa, mas se afastou completamente do cinema.

Essa saída, esse retirar-se de cena, encontra eco no trabalho de Karla Holanda, *Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?* (2020), no qual ela, entre várias ideias, fala sobre o fato de a maternidade, a vida familiar, serem pesos excessivos que as mulheres carregam e que, muitas vezes, não permitem que elas deem continuidade ao trabalho, fazendo com que muitas se dediquem integralmente à família, implicando a mudança de profissão. Ela também cita o fato de a sociedade, a cultura machista, menosprezar a participação feminina, tratando as mulheres como amadoras ou mesmo desencorajando-as a continuarem a realizar o que desejam. Isso provoca o apagamento dessas mulheres, suas obras e contribuições para o audiovisual.

A próxima mulher que faz parte da história do cinema paraense é Val Sampaio, que dirigiu *Olympia* (1993). Val Sampaio tornou-se artista visual, realizando videoarte e participando de exposições, além de ter se tornado professora da Universidade Federal do Pará.

Em 1999, Ursula Vidal realizou seu primeiro filme, *Marias e Josés de Nazaré*. Sua segunda obra é o curta *Aparência nada + é* (2004). Em 2014, dividiu a direção do documentário *Catadores de sonhos* com Homero Flávio. Ursula Vidal é jornalista e trabalhou em emissoras de TVs de Belém e do Rio de Janeiro. Enveredou para a política e concorreu a alguns cargos políticos. Atualmente, é Secretária de Cultura do Governo do Estado do Pará.

Já nos anos 2000, tem-se a participação de Jorane Castro, que é filha de uma de nossas pioneiras no cinema, Edna Castro. Seu primeiro filme é *Mulheres choradeiras* (2000). O

roteiro é baseado em um conto de Fábio Castro. A obra foi premiada como Melhor Curta no Festival International de Films de Femmes de Créteil (2001) e participou do Festival Internacional de Curtas de São Paulo (2000), do Festival de Gramado (2001), do Cine Ceará (2001), do Festival de Cinema Brasileiro de Paris (2001), do Festival de Guarnicê (2001), do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2001) e do Molodist - International Short-Film Festival - Kiev (2001).

Contudo, antes de *Mulheres choradeiras*, sua primeira obra conhecida no Pará e de forma nacional, Jorane Castro realizou dois trabalhos, os quais creio que a própria fez a sua divulgação recente, pois não apareciam nas pesquisas anteriores. Um nos anos de 1988, *Cenesthesia*, em que dividiu a direção com Denio Maués e Toni Soares e o segundo em 1995, *Post-Scriptum*. Logo, ela teria iniciado sua carreira ao mesmo tempo que sua mãe: Edna Castro.

Sendo assim, até o momento, Jorane Castro realizou dez filmes, entre ficções e documentários, além de ser professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará e ser a primeira mulher paraense a dirigir e lançar um longa-metragem de ficção. Seus documentários são: *Belém cidade das águas* (2003); *Invisíveis prazeres cotidianos* (2004); *Cidades Amazônicas* (2006); *Lugares do afeto* (2008); e *Mulheres de Mamirauá* (2008). E as ficções são: *Quando a chuva chegar* (2009); *Ribeirinhos do Asfalto* (2011), que traz no elenco Dira Paes e recebeu os prêmios de Melhor Atriz no Festival de Gramado (2011), Melhor Direção de Arte no Festival de Gramado (2011) e Melhor Produção Amazônica no Curta Amazônia (2011). Participou também do Festival Internacional de Curtas de São Paulo (2011).

As obras seguintes de Jorane são o documentário *O Time da croa* (2014) e o longa-metragem de ficção *Para ter onde ir* (2016). O primeiro compôs uma série de curtas realizados para a Copa do Mundo de 2014, realizada no Brasil. E *Para ter onde ir* participou do Festival do Rio (2016), entre outros festivais e mostras, e ganhou diversos prêmios.

O primeiro longa de ficção de Jorane Castro não é apenas um marco na história do cinema do Pará para as mulheres por ela ser a primeira a dirigir um, mas por trazer o estado de volta ao cenário nacional de longas, pois os últimos filmes de ficção paraenses conhecidos nacionalmente foram realizados por Líbero Luxardo nas décadas de 1960 e 1970. Mais recentemente, a cineasta lançou o documentário *Mestre Cupijó e seu ritmo* (2019), em que traz o legado de Mestre Cupijó, nascido em Cametá, cidade do interior do Pará e que reinventou o ritmo Siriá³.

Finalizo este mapeamento com mais duas cineastas paraenses: Priscilla Brasil e Zienhe Castro. Priscilla Brasil iniciou sua carreira no audiovisual nos anos 2000, produzindo

³ É uma dança e ritmo originários de Cametá, interior do estado do Pará. Segundo Almeida, “do ponto de vista musical é uma variante do batuque africano, com alterações sofridas através dos tempos, que a enriqueceram de maneira extraordinária” (ALMEIDA, 2017).

programas para TVs estrangeiras e, em 2003, realizou sua primeira obra como diretora, o curta-metragem *Os Escolhidos de Deus*. Em 2006, dirigiu o documentário *As Filhas de Chiquita*. Em 2007, realizou seu segundo documentário, *Serra pelada - Esperança não é sonho*. E sua quarta obra é *Salvaterra - Terra de negro*, 2009.

Zienhe Castro iniciou sua carreira no audiovisual como produtora executiva, diretora e coordenadora de produção. Sua primeira obra como diretora foi feita em Cuba, onde estudou roteiro e direção para documentários na Escuela de Cine e TV de San Antonio de Los Baños, e se chama *Amañecer de repente* (2006). Em solo nacional, sua estreia foi com o curta-metragem documentário *Ervas e saberes da floresta* (2012). Sua obra seguinte foi o curta *Promessa em azul e branco*, a partir do conto homônimo de Eneida de Moraes. E, em 2017, realizou o curta *Josefina*, baseado na lenda urbana *A Mulher do táxi* e livremente inspirado na fotonovela de Walda Marques, fotógrafa paraense.

CONCLUSÃO

O mapeamento da participação de diretoras na história do cinema do Pará teve início em 1975, quando Sandra Coelho de Souza dirigiu *Manosolfa*, e vai até a década de 2010. Tomo esta decisão porque, a partir do momento em que as filmadoras são substituídas por câmeras fotográficas DSLR que facilitam a realização de obras fílmicas, surgem muito mais mulheres realizando audiovisual. Outro aspecto que contribuiu para esse aumento é a criação do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Pará, primeiro do norte do Brasil, ou seja, a partir desses dois aspectos, o número de mulheres dirigindo obras audiovisuais cresceu muito no Pará, o que torna inviável o mapeamento neste momento em que o cinema no estado se torna efervescente. Cabe ressaltar que o objetivo desta pesquisa é registrar e documentar a participação pioneira das mulheres em solo paraense, sendo esta apenas o início.

Ademais, aproveito para concluir este trabalho retomando a realidade da não visibilidade das cineastas e de suas obras na história do cinema paraense, que constitui o interesse deste estudo. Essa invisibilização é abordada por Karla Holanda em seu artigo *Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?* (2020), no qual, ela, entre várias questões, aponta os motivos do apagamento da contribuição dessas mulheres para o audiovisual brasileiro na literatura, nos registros históricos. Acredito que esse apagamento se deve ao fato de as suas obras terem sido desmerecidas à época e ao desencorajamento que sofreram, como também porque eram homens que ocupavam esses lugares, em sua maioria, e faziam os registros históricos e não era do interesse deles ter a presença de mulheres ocupando funções que, para eles, deveriam ser de outros homens, sendo esses os merecedores dos prêmios e louros que elas vinham recebendo com suas obras. Tais ações são completamente desmotivadoras e, somadas às questões pessoais, forçaram e, talvez, ainda forcem as

mulheres a se retirarem, desistirem de seguir contribuindo.

Essa realidade da desistência, do abandono, se repetiu em solo paraense. Muitas escolheram abandonar a carreira porque não conseguiam conciliar a vida em família com as produções, ou devido a outros assuntos pessoais, tais como: problemas financeiros, de abuso emocional etc. Muitas cobranças eram feitas a essas mulheres, como exigir delas trabalhos que tivessem uma superioridade artística, por exemplo, uma vez que elas queriam «ocupar» o lugar dos homens, então deveriam ser “tão boas quanto eles”. Isso somado à grande dificuldade de se filmar na Amazônia, especialmente nos anos anteriores à criação das câmeras DSLR, por falta de dinheiro, material e equipamentos, além da falta de apoio da sociedade e sua cultura machista, da família. Vale ressaltar que os espaços estavam ocupados por homens que não os cederiam tão fácil a elas, o que fez com que muitas desistissem e outras tantas nem sequer tentassem.

Então, muitas fizeram a dolorosa escolha de abandonar o cinema, mas guardam consigo as lembranças dessa época. Algumas boas, outras não tanto. Todavia, essas cineastas fazem parte da história do cinema do Pará, da Amazônia, do Brasil. Por isso, essas mulheres são tão importantes e verdadeiras amazonas do cinema, porque retomaram um cenário que antes era muito mais ocupado por elas e, depois que os homens perceberam o quanto era rentável, o invadiram e relegaram as mulheres a ocupações com menor visibilidade, como figurino, maquiagem, arte, edição. Não estou menosprezando esses setores, porque cinema é um conjunto, mas são áreas que aparecem menos nas premiações, por exemplo, quando, via de regra, apenas o diretor é lembrado.

É interessante considerar que a tecnologia, as câmeras DSLR, os *smartphones*, proporcionam a mais mulheres a possibilidade de enveredar pela sétima arte com orçamentos menores ou quase nenhum. Essa nova realidade deve ser entendida como uma oportunidade para que coloquem as suas obras nas redes, na *internet*, por meio dos canais de vídeos, nos quais podem ser vistas por centenas, milhares de pessoas. E se percebe que elas estão dispostas a lutar pelos seus assentos ao sol no cinema.

Tendo isso em vista, é importante salientar que esta pesquisa se baseou na bibliografia existente, em conversas com pesquisadores e realizadores, além de consulta a *sites* especializados e que não foi feita pesquisa em fontes primárias como jornais, por exemplo.

Por fim, vale ressaltar que o presente trabalho não se pretende um estudo exaustivo acerca do tema, o que aponta para a necessidade de pesquisas futuras que reconstituam a historicidade dessas mulheres realizadoras no cinema, seja no Pará, seja no Brasil como um todo. Felizmente, muitas pessoas, em especial, mulheres, vêm lutando por aquelas que são parte da história, tirando-as das sombras, da invisibilidade, recolocando-as no lugar de onde nunca deveriam ter saído.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Heraldo. "Conheça a dança do Siriá". *Diário do Amapá*, Macapá, 31 maio. 2017. Disponível em: <<https://www.diariodoamapa.com.br/blogs/heraldo-almeida/conheca-a-danca-do-siria-3/>>. Acesso em: 02 out 2020.
- BFI. *British film institute. Sandra Coelho de Souza*. 1974. Disponível em: <<https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2ba5a6e1f4>> . Acesso em: 12/12/2019.
- HOLANDA, Karla. "Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?". *Pagu*, n. 60, 21 de dezembro de 2020.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Quase Catálogo 1 - Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.
- QUARESMA, Ramiro. *Jorane Castro*. Disponível em: <<https://cinematecaparaense.org/realizadores-2/jorane-castro/>>. Acesso em: 15 ago 2019.
- QUINZAINÉ DES RÉALISATEURS. *Manosolfa*, 1975. Disponível em: <<https://www.quinzaine-realisateurs.com/en/film/manosolfa/>>. Acesso em: 12 dez 2019.
- VERIANO, Pedro. *A Crítica de cinema em Belém*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983.
- _____. *Cinema no Tucupí*. Belém: Secult, 1999.
- _____. *Fazendo Fitas - memórias do cinema paraense*. Belém: EDUFPA, 2006.
- WORCMAN, Julio. *Flávia Alfinito. Porta Curtas*. Disponível em: <<https://portacurtas.org.br/busca/advancedSearch.aspx?field=ficha%20t%C3%A9cnica&term=Fl%C3%A1via%20Alfinito>>. Acesso em: 10 ago 2019.

**DOCUMENTÁRIO RONDONIENSE: FILMES,
REALIZADORES
E CONTEXTOS DE PRODUÇÃO (1997-2013)¹
*DOCUMENTARIES FROM RONDÔNIA: FILMS, FILMMAKERS AND
CONTEXTS OF PRODUCTION (1997-2013)***

Juliano José de Araújo²

95

RESUMO Este artigo é parte de uma pesquisa sobre a produção audiovisual de não-ficção de documentaristas da Amazônia Ocidental brasileira, especificamente do estado Rondônia, no período de 1997 a 2013. Pretende-se apresentar neste trabalho um panorama dos documentários que constituem o *corpus* do projeto, alguns aspectos biográficos das trajetórias dos realizadores e dos contextos de produção de seus filmes. Procura-se também analisar brevemente alguns dos documentários dos realizadores rondonienses, indicando as temáticas abordadas e os procedimentos estilísticos empregados. Nesse contexto, busca-se fazer uma reflexão sobre algumas das linhas de força da produção audiovisual de não-ficção rondoniense, suas especificidades, contornos, variantes e desafios.

PALAVRAS-CHAVE Cineastas Rondonienses; Documentário; Rondônia; Contextos de Produção; Estética.

ABSTRACT *This paper is part of a research on the nonfictional audiovisual production by documentarians from the Brazilian Western Amazon, specifically from the state of Rondônia, in the period from 1997 to 2013. The objective is to present a broad view of the documentaries that constitute the corpus of the project, of some biographical aspects of*

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no XXI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), realizado de 17 a 20 de outubro de 2017 na Universidade Federal da Paraíba, na sessão Produção e subjetividade, tendo sido publicado nos anais do evento. A presente versão foi ampliada considerando a proposta do dossiê "Cinemas amazônicos em tempos de luta" da Revista C-Legenda.

2 Juliano José de Araújo é doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas com estágio na Université Paris X-Nanterre. É mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista, onde se graduou em Comunicação Social/Jornalismo. É professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Rondônia. E-mail: julianoaraujo@unir.br

the filmmakers' trajectories and of the contexts of production of their films. It also aims to analyze briefly some of the documentaries of filmmakers from Rondônia, indicating the themes addressed and the stylistic procedures employed. In this context, it tries to reflect on some of the strengths of the nonfictional audiovisual production from Rondônia, its specificities, contours, variants and challenges.

KEYWORDS *Filmmakers From Rondônia; Documentary; Rondônia; Contexts of Production; Esthetics.*

Nosso artigo é parte de uma pesquisa sobre a produção audiovisual de não-ficção da Amazônia Ocidental brasileira, especificamente dos documentaristas do estado de Rondônia³. O recorte com que trabalhamos compreende 66 documentários (curtas e médias-metragens) feitos de 1997 até 2013. Apresentamos neste trabalho um panorama dos documentários que constituem o *corpus* do projeto, alguns aspectos biográficos das trajetórias dos realizadores e dos contextos de produção de seus filmes. Procuramos também apresentar breves análises de alguns documentários dos realizadores rondonienses, indicando as temáticas abordadas e os procedimentos estilísticos empregados. Assim, buscamos fazer uma reflexão sobre algumas das linhas de força da produção audiovisual de não-ficção rondoniense, suas especificidades, contornos, variantes e desafios.

A escolha por essa nossa delimitação temporal, tendo início em 1997, justifica-se por dois motivos: por um lado, pelo fato de a década de 90, notadamente entre os anos de 1994 e 1998, ter ficado conhecida como a “retomada” do cinema nacional, após a crise enfrentada pelo setor com o governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello, o qual rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu os órgãos estatais financiadores (a Empresa Brasileira de Filmes, mais conhecida como Embrafilme) e fiscalizadores (o Conselho de Cinema, denominado pela sigla Concine e ligado à Embrafilme); por outro, foi em 1997 que o cineasta amazonense Aurélio Michiles realizou o longa-metragem *O cineasta da selva*, que recebeu diversos prêmios e, de certa forma, deu grande visibilidade à produção da região amazônica, fazendo com que o Brasil se mostrasse para além do eixo Rio-São Paulo (NAGIB, 2002).

O período de nossa delimitação encerra-se em 2013, momento em que começamos o mapeamento da produção audiovisual de não-ficção rondoniense. Julgamos importante mencionar que essa atividade foi realizada no âmbito de uma pesquisa anterior denominada

3 Trata-se do projeto de pesquisa “Práticas e imagens documentais na cultura audiovisual da Amazônia Ocidental”, aprovado na Chamada Universal Fapero n.º 003/2015 da Fundação de Amparo ao Desenvolvimento das Ações Científicas e Tecnológicas e à Pesquisa do Estado de Rondônia (Fapero).

“Amazônia Audiovisual: representatividades contemporâneas”, executada de 2013 a 2015⁴. O principal objetivo do projeto, que contou com equipes de pesquisadores nos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia e Roraima, foi mapear a produção documentária dos estados amazônicos no período de 1997 a 2013⁵.

Participamos da referida pesquisa como membro da equipe de Rondônia responsável pela realização do levantamento de dados da produção audiovisual de não-ficção no estado. Assim, nosso *corpus* é tributário desse projeto, sendo formado por documentários dos seguintes realizadores: Alexis Bastos; Beto Bertagna; Carlos Levy; do casal Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa; do casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos; Joesér Alvarez; e Simone Norberto. Trata-se de um conjunto de realizadores representativo, tendo em vista que possuem uma produção significativa em Rondônia e revelam, de certa forma, uma atuação constante no campo do audiovisual no estado no período delimitado para a pesquisa. Vejamos, agora, quem são esses realizadores, o que e como têm produzido na região.

Seis documentários do realizador Alexis Bastos fazem parte de nossa pesquisa. São os filmes: *Irerua, a festa das tabocas* (2001); *Guaporé, terra das águas* (2002); *Produto de índio* (2005); *Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter* (2005); *Góv Akêe* (2007); e *O que beira a beira do rio Madeira* (2007). Todos os documentários dirigidos por Alexis Bastos foram realizados sob a chancela do Centro de Estudos da Cultura e do Meio Ambiente da Amazônia, mais conhecido pela sigla Rioterra.

Criada em 1999, a Rioterra é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) que objetiva contribuir com a formação “de uma sociedade crítica, consciente de seu contexto socioeconômico e ambiental, capaz de propor um modelo de desenvolvimento para região amazônica que alie conservação e sustentabilidade à melhoria da qualidade de vida das populações locais” (CENTRO, 2020).

Dentre as atividades realizadas pela Rioterra em Rondônia, estão cursos, capacitações e projetos voltados para agricultores familiares, assentados e populações tradicionais, como também ações para a recuperação de áreas degradadas, a elaboração de instrumentos de gestão territorial, a geração de renda alternativa, a valorização cultural etc. Nesse sentido, a instituição apresenta-se como um importante agente social no contexto rondoniense, relacionando-se, inclusive, ao campo da produção audiovisual de não-ficção.

Alexis Bastos comenta que sempre trabalhou com o terceiro setor e, inicialmente, sempre quis se dedicar ao audiovisual, trazendo-o como principal atividade da Rioterra,

4 Projeto coordenado pela professora Dra. Seldá Vale da Costa, do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas.

5 Foram considerados o acervo do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas que possui em seu acervo mais de 350 títulos de filmes produzidos na Amazônia, como também os catálogos de festivais da região, como o Amazônia Doc, no Pará, e o Cineamazônia, em Rondônia.

a qual, no início, tinha praticamente duas pessoas em seu quadro de funcionários. Com o passar do tempo, a OSCIP foi desenvolvendo outras atividades, como indicamos acima, e o audiovisual tornou-se “mais uma ferramenta também de registro, de transparência, de mostrar resultados dos nossos projetos. Hoje ele ainda está sempre acoplado”, diz o realizador (BASTOS, 2017).

Entendemos que, embora isso iniba um trabalho de cunho mais autoral de Alexis Bastos, à medida em que os filmes tenham sido feitos em conjunto com as ações e projetos da OSCIP, é inegável a importância dessa produção audiovisual de não-ficção, uma vez que revelam em suas narrativas elementos do engajamento pessoal do realizador à frente da instituição, sem contar sua atuação como geógrafo, tendo também realizado mestrado e doutorado nessa área, fato que faz com ele conheça de perto a realidade do estado, inclusive, influenciando nas temáticas de suas produções audiovisuais, voltadas, notadamente, para a questão indígena e meio ambiente.

Nesse sentido, seu último filme, *O que beira a beira do rio Madeira*, é uma espécie de contra-discurso *filmico*, trazendo ao espectador aspectos que não foram abordados pelos estudos de impacto ambiental e tampouco problematizados pelos meios de comunicação de Rondônia, tendo em vista a forte pressão política que existia no estado para a construção do Complexo Hidrelétrico do Madeira, formada pelas Usinas de Santo Antônio e Jirau.

Para tanto, em termos estilísticos, Alexis Bastos traz para o primeiro plano do documentário um número significativo de entrevistados. No total, são dezessete pessoas divididas em dois grupos: aqueles que serão diretamente afetadas pelo Complexo Hidrelétrico, como as populações tradicionais de Rondônia, e profissionais e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento que procuram trazer uma compreensão econômica, política e socioambiental do assunto.

Além da entrevista, o realizador também emprega o comentário em voz *over* com imagens em estilo observativo⁶, uma característica estilística recorrente em sua filmografia, mas que oscila, dependendo do filme, entre um tom mais objetivo, caso de *Guaporé, terra das águas*, e um caráter mais subjetivo, a exemplo de *Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter*, que é narrado em primeira pessoa pela liderança indígena Almir Suruí. No caso de *O que beira a beira do rio Madeira*, o documentarista insere-se na narrativa fílmica fazendo uso da primeira pessoa e, portanto, assumindo-se como sujeito implicado e parte do mundo histórico retratado no filme.

Do realizador Beto Bertagna são oito documentários que integram nosso *corpus*: *Imagens de Rondônia* (1997); *Rondônia, terra de brasileiros* (1997); *Sete estrelas catirina, fragmento de um folclore* (1997); *A ferrovia do diabo* (1997); *A bailarina da praça* (1998); *O Brasil que começa no rio* (2005); *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé* (2005, codireção com Luiz Brito); e *Danna*

6 Temos como horizonte teórico os modos de representação no documentário propostos por Bill Nichols (2016).

Merril, um fotógrafo no inferno verde (2006)⁷. Seus filmes revelam uma preocupação com a cultura, a história e a memória de Rondônia, tanto é que o realizador chegou a desempenhar a função de superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em Rondônia no período de 2006 a 2013.

É importante destacarmos que Bertagna – que desde 2013 não reside mais em Rondônia – desempenhou um importante papel no cenário do audiovisual rondoniense, tendo sido um dos grandes incentivadores à produção local. O realizador estabeleceu-se no estado na década de 80, quando foi convidado para participar, em Porto Velho, capital de Rondônia, da implantação do Centro de Produção Audiovisual, um departamento governamental de produção audiovisual que, pouco tempo depois, virou a emissora de televisão educativa Madeira-Mamoré com repetidoras no interior do estado (BERTAGNA, 2018).

Beto desempenhou na TV Madeira-Mamoré os cargos de diretor administrativo e diretor de produção, avaliando sua passagem pela emissora como uma grande experiência, na medida em que acabou entrando em outras searas que não conhecia. Ainda sobre a emissora, Beto destaca que ela teve um papel importante no cenário do audiovisual rondoniense, pois reuniu em seu quadro de funcionários inúmeros jovens que acabaram, posteriormente, se envolvendo com a realização cinematográfica local, como Carlos Levy e Jurandir Costa, cujos filmes também integram nosso *corpus* (BERTAGNA, 2018).

Em relação às condições de realização de seus filmes, Beto, que já tinha feito três documentários (*Porto das esperanças*, de 1990, *Divino cem vezes divino*, de 1994, e *Porto Velho, cidade do sol*, de 1996) com recursos próprios no âmbito de sua produtora de vídeo e a colaboração de vários amigos, obteve em 1997 recursos de um prêmio de incentivo de vídeo da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia (Funcetur), lançado em parceria com o Ministério da Cultura (MinC), uma iniciativa inédita no estado e que viabilizou quatro documentários seus naquele ano.

Além disso, o documentarista pôde participar da segunda edição do DOCTV, Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, realizando seu filme *O Brasil que começa no rio...*; teve também um patrocínio da Eletrobras para seu documentário *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé*; e também foi contemplado em um concurso público

7 Embora tenhamos delimitado como recorte da pesquisa o período a partir de 1997, pretendemos dialogar também com os filmes feitos anteriormente por Beto Bertagna, notadamente no início de 1990, considerando o papel que o realizador desempenhou na região e a inexistência de estudos sobre o documentarismo rondoniense. Além de Bertagna, identificamos que o casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos e Jurandir Costa também têm documentários realizados antes de 1997 com os quais pretendemos dialogar em trabalhos posteriores. De todo modo, o ano de 1997 foi um marco para o estado de Rondônia com o lançamento do prêmio de incentivo de vídeo da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia (Funcetur) em parceria com o Ministério da Cultura (MinC) e que possibilitou a realização de dez documentários em curta-metragem em Rondônia, segundo Antônio Serpa do Amaral Filho (1997). Foram quatro documentários de Beto Bertagna, como já indicamos; dois do casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos; dois de Jurandir Costa; e dois de Luiz Brito.

de apoio à produção de obras cinematográficas inéditas de curta-metragem da Secretaria Nacional do Audiovisual do Ministério da Cultura, que viabilizou *Danna Merrill, um fotógrafo no inferno verde*.

Do ponto de vista estético, seus documentários revelam notadamente o emprego do comentário em voz *over*, mas também de entrevistas, imagens em estilo observativo, de material de arquivo etc., mostrando que o realizador recorre a procedimentos estilísticos de diferentes tradições documentárias. Vejamos o caso de *A ferrovia do diabo*, um documentário de caráter histórico sobre a construção da lendária estrada de ferro Madeira-Mamoré.

Para realizá-lo, Bertagna comenta que se baseou notadamente em livros, como a obra *A ferrovia do diabo: história de uma estrada de ferro na Amazônia*, de Manoel Rodrigues Ferreira, e também em material de arquivo, sobretudo as fotografias de Dana Merrill⁸, fotógrafo que documentou a construção da Madeira-Mamoré no fim da década de 1900 e início da década seguinte (BERTAGNA, 2018).

A principal estratégia fílmica desse documentário é o comentário em voz *over* ou voz de Deus, recurso do modo expositivo e presente durante toda a narrativa, fazendo com que o filme seja dependente de “uma lógica informativa transmitida verbalmente”, enquanto que as imagens “ilustram” e “esclarecem” aquilo que é dito. Além disso, o comentário é narrado por uma “voz masculina profissionalmente treinada, cheia, suave em tom e timbre”⁹, que atua para organizar e dar sentido às imagens em uma perspectiva de objetividade (NICHOLS, 2016, p. 174-176).

Em relação à abordagem do tema, o documentário apresenta uma representação que, embora pontue, em algumas passagens, os interesses internacionais estratégicos de construção da ferrovia e a ganância dos personagens envolvidos, exalta o heroísmo da obra, em uma perspectiva da “história vista de cima (sobre figuras e eventos importantes)”, segundo Nichols (2016, p. 196).

Por fim, acreditamos que é importante mencionar que, em 2017, Beto Bertagna foi homenageado na 15ª edição do Cineamazônia, Festival Latinoamericano de Cinema Ambiental, realizado anualmente em Porto Velho, capital de Rondônia, pela sua atuação no campo do audiovisual no estado nos anos 1990 e 2000. Vale a pena observarmos também que Beto integrou às equipes de seus filmes vários jovens realizadores que, posteriormente, começaram a se dedicar aos seus próprios projetos audiovisuais, como é o caso dos já citados Carlos Levy e Jurandir Costa, justamente outros dois realizadores que integram nossa pesquisa.

8 O fotógrafo Dana Merrill é “autor de impressionante documentação” sobre a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. “Seu legado fotográfico é considerado por historiadores como Francisco Foot Hardman e Boris Kossoy como sendo de importância capital para a compreensão do processo de ocupação da região Norte e das relações de trabalho no país, pois este empreendimento não só resultou num fracasso técnico e empresarial, como ceifou a vida de centenas de operários submetidos a um regime de trabalho aviltante e desumano” (ENCICLOPÉDIA, 2020).

9 A narração do comentário em voz *over* de *A ferrovia do diabo* foi feita pelo jornalista Celso Ferreira.

Quatro documentários de Carlos Levy estão presentes em nosso *corpus*; três documentários de Jurandir Costa também fazem parte da pesquisa; e mais seis documentários codirigidos por Jurandir Costa com Fernanda Kopanakis complementam o conjunto de filmes que analisamos. Esses três realizadores de Rondônia, para além dos documentários que realizaram no período da pesquisa, têm sua atuação no campo do audiovisual associada aos festivais de cinema que coordenam em Rondônia. Jurandir e Fernanda são os responsáveis pelo Cineamazônia, realizado todos os anos na capital rondoniense desde 2003 e que se constitui em uma referência na região Norte. Levy é o organizador do Curta Amazônia, festival também realizado em Porto Velho e cujas atividades começaram em 2010. Antes de partir para a organização do Curta Amazônia, Levy trabalhou com Fernanda e Jurandir no Cineamazônia.

Tanto Levy como Costa atuaram no âmbito da TV Madeira-Mamoré. No caso de Jurandir, suas primeiras realizações audiovisuais foram, respectivamente, em 1995 e 1996, com os documentários *Raízes Rita Queiroz*, realizado com apoio da Caixa Econômica Federal no estado no contexto da exposição homônima da artista local Rita Queiroz, e *Patativa do Assaré*, feito com recursos próprios sobre o poeta e repentista brasileiro. Em 1997, Jurandir Costa dirigiu *Marcas da Amazônia* e *Na beira do rio Madeira*, ambos viabilizados com recursos do prêmio de incentivo de vídeo da Funcetur, e em 1999 fez com recursos próprios o vídeo *Congratulations*, que mescla ficção e realidade para discutir a questão ambiental.

Em 2007, Jurandir codirigiu com Fernanda o documentário *Quilombagem*, realizado no âmbito da terceira edição do DOCTV, e que aborda o processo de formação e resistência da comunidade negra dos quilombos de Santo Antônio do Guaporé e Pedras Negras, na fronteira entre Brasil e Bolívia, a partir da ocupação do Vale do Guaporé no século XVII pelos Reinos de Portugal e Espanha, para exploração do ouro com mão de obra escrava de negros trazidos de vários países da África.

A parceria do casal seguiu com a realização de cinco curtas: *Cinema no meio do mundo* (2009), *O circo do cinema* (2009), *Uma só América* (2009), *Horizontes e fronteiras* (2010) e *Nada é longe* (2011), todas realizações ligadas ao festival de cinema que coordenam e que teve em 2008 a primeira itinerância do Cineamazônia com exibições não somente em Porto Velho, mas também em vários municípios do interior de Rondônia, nas demais capitais da região Norte, e também em países como Bolívia, Colômbia, Peru, Cabo Verde e Portugal.

Esses curtas foram feitos no contexto das itinerâncias do festival, sendo que para cada um deles determinado personagem que acompanha a viagem dá o tom da narrativa (COSTA, 2020). *O circo do cinema*, por exemplo, mostra os bastidores do festival itinerante contados pelo palhaço Bob, animador do Cineamazônia que descobre o mundo ribeirinho de Rondônia, narrando por meio de um comentário subjetivo diversas histórias de comunidades que pela primeira vez têm acesso ao cinema, além de apresentar entrevistas com os moradores das comunidades em que as sessões de exibição de filmes ocorrem.

Nessa mesma perspectiva estilística, *Horizontes e fronteiras* tem o compositor e músico rondoniense Bado como personagem que conduz a narrativa por meio de um comentário subjetivo que conecta Brasil, Bolívia e Peru tendo como mote a musicalidade dos países vizinhos e também entrevistas com os habitantes das cidades percorridas pela itinerância do festival. *Nada é longe*, por sua vez, apresenta como personagem o historiador Marco Teixeira que, por meio de um comentário, em tom poético e subjetivo, presente durante todo o filme, revela laços, semelhanças e diferenças entre as culturas amazônica, africana e portuguesa, locais distintos, mas integrados pela língua, pela arte e pelo cinema. Merece destaque neste curta a elaborada direção de fotografia das imagens em estilo observativo.

Esses curtas não deixam de ter, de certa forma, um aspecto institucional de divulgação das ações do festival Cineamazônia. Não vemos, necessariamente, isso como algo negativo, na medida em que o casal de documentaristas aproveitou as itinerâncias do festival – algumas para lugares distantes e pouco conhecidos – para realizá-los. Isso nos lembra, por exemplo, o mesmo dispositivo de *Cine Mambembe: o cinema descobre o Brasil* (1999), de Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, documentário que retrata a viagem dos realizadores de janeiro a agosto de 1997 pelo interior do Brasil (Bahia, Alagoas, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Tocantins e Pará) exibindo curtas-metragens brasileiros em praças públicas.

Do realizador Carlos Levy, integram nosso *corpus* os documentários *Duelo na fronteira* (2008), que registra o início do Festival Folclórico de Guajará Mirim, município do interior de Rondônia na divisa com a Bolívia, sobre os bois-bumbás Flor do Campo e Malhadinho; *Parque Corumbiara* (2008), que retrata os moradores da região do Vale do Guaporé; *A tormenta* (2011), filme dedicado à história do artista regional Botôto, narrando sua trajetória de vida no mundo das artes, principalmente utilizando o lixo urbano como matéria-prima em suas obras em favor do planeta; e *Madeira-Mamoré 100 anos depois...o sonho não acabou* (2012), que marcou o centenário estrada de ferro Madeira-Mamoré, problematizando a valorização e a conservação desse patrimônio material, além da importância da reativação do trem na ferrovia para fins turísticos.

Em termos estilísticos, Levy trabalha com entrevistas e depoimentos, imagens em estilo observativo e também o comentário em voz *over*, elementos presentes, por exemplo, no documentário *Duelo na fronteira*. Acreditamos que merece destaque, em especial, o fato deste seu filme sido viabilizado por meio da Lei Rouanet, obtendo patrocínio da empresa Termonorte, além de ter contado com o apoio da Petrobras e também locais.

Apesar de Carlos Levy ter dirigido seu primeiro documentário em 2008, o realizador, como mencionamos, já vinha de uma trajetória de atuação no âmbito da TV Madeira-Mamoré. Além disso, atuou em colaboração com outros documentaristas, como é o caso de Jurandir Costa. Levy atuou, por exemplo, na direção de fotografia dos filmes *Na beira do rio Madeira* e *Marcas da Amazônia* e também na produção de *Patativa do Assaré*, todas realizações audiovisuais de Costa.

Vejamos, agora, a realizadora Simone Norberto. Doze filmes seus fazem parte da pesquisa. Ela tem, desde o final da década de 1990 e, sobretudo no decorrer dos anos 2000, produzido um conjunto significativo de documentários em Rondônia. Simone trabalhou durante 14 anos na Rede Amazônica de Televisão, afiliada da Rede Globo em Rondônia, tendo passado pelas funções de repórter, editora e apresentadora de telejornal.

Além disso, Norberto preside o CineOca, um dos cineclubes pioneiros de Porto Velho, fundado em 2005 e que mantém uma programação ativa na capital rondoniense. É também produtora da Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo, realizada anualmente em Porto Velho desde 2012, revelando, assim, uma forte preocupação com a difusão da produção audiovisual.

Tendo trabalhado como jornalista da Rede Amazônica de Televisão, verificamos que Simone aproveitou, de certa forma, essa estrutura para fazer boa parte de seus documentários, em uma espécie de desdobramento de reportagens produzidas para a televisão. É o que permitiu, por exemplo, a realização dos documentários *Cacau – a semente dos deuses* (2000), que aborda a expansão do cultivo de cacau em Ouro Preto do Oeste, no interior de Rondônia; *Aventura no Vale do Apertado* (2004), que retrata uma expedição de praticantes de rapel no Vale do Apertado, próximo da cidade de Pimenta Bueno; *Aventura nas Corredeiras de Machadinho* (2005), filme sobre uma expedição de praticantes de *rafting* nas corredeiras do rio Machado, em Machadinho do Oeste; *Irerua – festa Parintintim* (2007), que narra um ritual da etnia Parintintim, revivido após quase 50 anos sem ser realizado; e *Missão Rondon* (2007), dedicado à trajetória do Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon na instalação da linha telegráfica no território que viria a ser o estado de Rondônia.

Com financiamento próprio e de parceiros, a documentarista fez *Expedição Trans-Jeri* (2002) e *Terreiros* (2007). *Expedição Trans-Jeri* apresenta a aventura de oito jipeiros que partem de Porto Velho, Rondônia, para Jericoacoara, no Ceará. Já *Terreiros* reflete sobre a presença dos terreiros de candomblé na cidade de Porto Velho. No ano de 2009, após receber uma bolsa da Fundação Avina de Jornalismo Investigativo¹⁰, Simone realizou *Saída para o Pacífico: impactos sociais* (2009), documentário que investiga os impactos sociais, econômicos, ambientais, turísticos e culturais da construção da Rodovia Interoceânica, que liga o Brasil ao Peru. Esse material foi também exibido no formato de uma série de reportagens na Rede Amazônica de Televisão.

É importante destacar que sua atuação na emissora de televisão não significa que a mesma tenha, necessariamente, financiado suas produções. Em contrapartida, a empresa representa um estímulo na medida em que, através de seu canal “Amazon Sat”, disponibiliza o espaço da grade de programação para a exibição de produções dos realizadores dos estados

¹⁰ Trata-se de uma fundação latino-americana que atua na área o desenvolvimento sustentável através da construção de processos de colaboração entre atores de diferentes setores. Para mais informações, acesse www.avina.net

amazônicos, caso do primeiro documentário de Simone, *Forte Príncipe da Beira* (1999), sobre o monumento levantado pelos portugueses às margens do Rio Guaporé, em Costa Marques, interior de Rondônia, para defender a fronteira do Brasil da invasão dos espanhóis que exploravam os minérios da Bolívia, e que foi veiculado no programa Amazônia Verdade desse canal, o qual lembra muito o formato de programas da Rede Globo, como Globo Repórter.

Nesse contexto, sobre as condições de realização de seus filmes, verificamos que se trata mais de um engajamento dela como realizadora, a qual procurou usar a estrutura que tinha para, na medida do possível, concretizar seus projetos de documentários (NORBERTO, 2017).

Tendo deixado a emissora de televisão e atuando na assessoria de imprensa do Tribunal de Justiça de Rondônia, Simone fez o documentário *Bizarrus* (2010), filme que mostra a trajetória do trabalho de encenação de uma peça de teatro de mesmo nome, tendo sido baseada nas histórias pessoais dos próprios presos-atores. Teve a produção feita pela Coordenadoria de Comunicação do Tribunal de Justiça.

Bizarrus traz para discussão a temática da ressocialização, geralmente associada pelo imaginário nacional à região Centro-Sul do País, notadamente pela questão da violência dos grandes centros urbanos. Trata-se de uma face pouco conhecida da região Norte que, como as demais brasileiras, sofre com os altos índices de violência e criminalidade¹¹ e que precisam, portanto, ser encarados pelo Estado em busca de soluções efetivas para a ressocialização, como a mostrada no filme.

Em termos estilísticos, esse documentário prioriza como estratégia fundamental a realização de entrevistas individuais com cada um dos personagens envolvidos com a peça, como os ex-detentos que participaram de sua primeira montagem e o ator Marcelo Felice, diretor da peça. São depoimentos que revelam a falta de perspectiva que eles tinham e, notadamente, a oportunidade que o teatro lhes abriu para a efetiva ressocialização.

De maneira geral, constatamos que os documentários de Simone, em termos estilísticos, podem ser associados às características de produção do jornalismo televisivo, como o comentário em voz over, a realização de entrevistas e uma edição com cortes rápidos. Isso nos permite situar sua produção audiovisual de não-ficção, de certa forma, na interseção entre os campos do documentário e do telejornalismo.

Para finalizar, vejamos o caso de mais três realizadores cujos trabalhos se aproximam bastante, notadamente por poderem ser pensados pela relação entre os campos da arte e do documentário. Falamos do casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos e de Joesér Alvarez. Quatro produções de Lídio e Pilar e 23 de Joesér compõem nossa pesquisa.

Os realizadores Lídio Sohn¹² e Pilar de Zayas Bernanos destacam-se pelos procedimentos

11 A esse respeito, a reportagem multimídia "Favela Amazônia: um novo retrato da floresta", de Leonencio Nossa e Dida Sampaio, do jornal O Estado de São Paulo, procura apresentar as diferentes faces dos problemas contemporâneos enfrentados pelos moradores dos estados amazônicos, notadamente dos centros urbanos. A reportagem pode ser acessada em <http://infograficos.estadao.com.br/especiais/favela-amazonia/>.

12 Lídio Sohn faleceu em 2004.

de criação e métodos de trabalho que empregam em suas produções audiovisuais. Antes de virem para a Amazônia, os dois já tinham um forte contato com o campo das artes, tendo feito diversos trabalhos de desenho, de gravura em metal, literários, musicais e teatrais, além de atuarem como produtores culturais. A partir do final da década de 80, começaram a trabalhar com o vídeo, realizando uma série de trabalhos audiovisuais, seja do gênero documentário, ficção ou experimental (BERNANOS, 2018). Essa trajetória de intenso contato com diferentes manifestações artísticas faz-se fortemente presente na produção audiovisual de Lídio e Pilar, com maior ou menor intensidade em seus filmes.

Seus filmes *Os requeiros* (1998) e *Paisagem ocre* (2007)¹³ ilustram bem o que queremos dizer: o primeiro, recorrendo à entrevistas, depoimentos, imagens no estilo observativo e material de arquivo da imprensa local, revela um elaborado trabalho de montagem de imagens e sons para retratar os requeiros, garimpeiros que sobrevivem das sobras da exploração de cassiterita no garimpo de Bom Futuro em Ariquemes, Rondônia; já o segundo consiste em um trabalho de experimentação da linguagem não-verbal, uma espécie de manifesto audiovisual em defesa da natureza, devido à destruição causada pelo garimpo na região.

Lídio e Pilar ainda fizeram *Ângulo* (1999), curta-metragem experimental baseado no poema “Ângulo”, de autoria de Pilar, e que expressa a experiência dramática da realizadora quando foi contaminada pela malária durante o período em que estava grávida. A última realização do casal foi *Inevitavelmente* (2001), também um curta-metragem experimental que, no caso, baseia-se no poema “Inevitavelmente”, de autoria de Pilar, e reflete sobre a experiência da passagem do tempo e, conseqüentemente, as marcas que deixa em nossas vidas até a morte¹⁴.

Essa interseção entre documentário e arte faz-se presente também na obra de Joesér Alvarez que pode ser pensado como um artista multimídia, à medida que realizou trabalhos no campo do cinema, seja documental ou ficcional, performance, pintura, poesia etc. Alvarez tem realizado seus filmes notadamente com financiamentos próprios, concentrando suas produções no âmbito do Coletivo Madeirista (ALVAREZ, 2017).

Apesar do número expressivo de realizações de Joesér, seus filmes são todos, em quase

13 É importante ressaltar que este filme não conta com a direção de Lídio, uma vez que o realizador faleceu em 2004. Para a finalização de *Paisagem ocre*, em 2007, Pilar contou com a colaboração de seu filho, Odyr Sohn, que assina a direção com a mãe. Independente disso, entendemos que essa produção audiovisual de não-ficção vincula-se à trajetória do casal de realizadores, na medida em que Lídio participou da elaboração de sua proposta, que foi submetida e ganhou em 2004 o Programa Petrobras Cultural – Seleção 2003/2004 Cinema na modalidade de curta metragem em mídia digital.

14 O primeiro documentário do casal, *Povo da ribeira* (1989), foi feito com recursos próprios, e conta a história dos migrantes nordestinos que se aglomeraram à beira do Rio Jamari, em Ariquemes, interior de Rondônia, tendo vindo para a Amazônia por incentivo da propaganda do governo no contexto da Campanha Nacional da Extração Borracha durante a Segunda Guerra Mundial. Sua principal estratégia fílmica são as entrevistas com os moradores da Vila Marechal Rondon. Além de empregarem as entrevistas com os depoentes em quadro, eles também utilizam as falas deles como *off*.

sua totalidade, curtas-metragens, sendo que alguns têm duração de um minuto, caso de *Scalpoema* (2001), uma produção experimental definida como uma poética do escalpo em homenagem aos 100 anos da publicação do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ou um minuto e meio, como *Mármore* (2003), também um curta experimental apresentado como uma poética antinarcisística a respeito da fragilidade e brevidade da vida humana. Essa opção pelo curta reflete, de certa forma, o fato do diretor viabilizar suas produções com recursos próprios, como ele mesmo reconhece em entrevista (ALVAREZ, 2017).

Alvarez também têm filmes dedicados à ações artísticas, caso de *Sentido* (2006), definido pelo diretor como documentário experimental que registra uma performance artística em um campo de futebol alagado, no meio da selva amazônica, tendo sido baseado no ensaio "A Natureza", de Alberto Lins Caldas. Já *A preço de banana* (2010), codirigido com Ariana Boaventura, apresenta uma ação artística do Coletivo Madeirista em parceria com o Instituto Madeira Vivo em protesto contra as hidrelétricas do rio Madeira.

O trabalho de Joesér chegou a ter repercussão internacional com a obra *Inventário das sombras* (2007), um registro documental e artístico do projeto de intervenção urbana nascido na Amazônia realizado por meio de um edital do MinC para produção de curtas-metragens em 35mm. Vale a pena destacarmos que esse filme ganhou o prêmio para artes digitais da Unesco em 2007.

Joesér destacou-se em 2014 com o projeto "Rotação de culturas", que teve financiamento da Rede Nacional Funarte Artes Visuais – 10ª edição. Essa atividade promoveu um intercâmbio entre artistas das regiões Norte e Sul do Brasil com a realização de dois encontros, sendo um em Belém, no Pará, e outro em Curitiba, no Paraná, reunindo um artista/pesquisador de cada um dos dez estados dessas regiões. A proposta dos encontros foi debater a produção artística em cada estado e realizar também uma mostra com filmes dessas localidades. Por fim, é importante pontuarmos que o realizador prioriza a veiculação de seus trabalhos na internet.

Acreditamos que pudemos, ainda que de forma inicial e panorâmica, apontar algumas das peculiaridades da produção audiovisual de Rondônia que se faz fora do eixo dos grandes centros, como Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Em etapa posterior da pesquisa buscaremos fazer um embate direto com alguns dos documentários de cada um dos realizadores no sentido de pensá-los no que podem acrescentar ao debate social contemporâneo sobre a(s) representação(ões) de temas caros à Amazônia, como a questão ambiental, embora já tenhamos, pelo exposto aqui, uma ideia das temáticas priorizadas pelos documentaristas rondonienses, como também das tendências estéticas presentes nessa produção audiovisual.

Em relação à exibição, praticamente todos esses filmes circularam por festivais da região Norte e de outros estados brasileiros. Infelizmente, Rondônia não tem uma emissora de TV

pública que, de certa forma, poderia dar vazão a essa produção e, inclusive, incentivá-la. A TV Madeira-Mamoré, que teve em seu quadro de funcionários realizadores como Beto Bertagna, Carlos Levy e Jurandir Costa, deixou de funcionar ainda nos anos 1990.

Apesar das dificuldades enfrentadas pelos realizadores rondonienses, tendo em vista a escassez de políticas de fomento ao audiovisual no estado, um dado positivo que queremos mencionar foi o lançamento, em 2016, do edital do prêmio Lídio Sohn – em homenagem ao realizador que faleceu em 2004 –, que destinou recursos para a realização de quatro curtas-metragens¹⁵. Assim, constatamos que o governo de Rondônia começa, ainda que de forma tímida, a delinear uma política para o audiovisual no estado. Por fim, um desafio que se impõe é a formação no campo dos estudos de cinema e audiovisual, uma vez que Rondônia conta somente com cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda, não tendo uma graduação específica na área do audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Joesér. *Depoimento*. [23 de novembro, 2017]. Porto Velho. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

AMARAL FILHO, Antônio Serpa. “A cultura beradeira na mira dos caçadores de imagens”. *Jornal Alto Madeira*. Porto Velho, 9 de março de 1997.

BASTOS, Alexis de Sousa. *Depoimento*. [29 de maio, 2017]. Porto Velho. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

BERNANOS, Pilar de Zayas. *Depoimento*. [18 de julho, 2018]. Florianópolis. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

BERTAGNA, Beto. *Depoimento*. [23 de julho, 2018]. Iguape. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

CENTRO de Estudos da Cultura e do Meio Ambiente da Amazônia (Rioterra). Disponível em www.rioterra.org.br Acesso em 26 de out. de 2020.

COSTA, Jurandir. *Depoimento*. [2 de julho, 2020]. Niterói. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. “Verbete da enciclopédia Dana Merrill”. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21986/dana-merrill>. Acesso em: 28 de out. 2020.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

¹⁵ Nessa mesma perspectiva, em 2017, foram divulgados pela Superintendência Estadual dos Esportes, da Cultura e do Lazer de Rondônia quatro editais de fomento à cultura e arte, nas áreas de teatro, fotografia, produção musical e literatura.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 6ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

NORBERTO, Simone. *Depoimento*. [26 de maio, 2017]. Porto Velho. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

A IMAGEM-INTERFACE QUE EMERGE DO PROJETO *EU SOU AMAZÔNIA*, DO GOOGLE EARTH THE IMAGE-INTERFACE THAT EMERGES FROM GOOGLE EARTH'S *EU SOU AMAZÔNIA* PROJECT

Madylene Costa Barata¹

Gustavo Daudt Fischer²

RESUMO Este artigo propõe refletir como audiovisuais como o projeto *Eu sou Amazônia*, do *Google Earth*, apresentam dinâmicas próprias de uma dada tecnocultura, sendo capazes de revelar uma memória de Amazônia que dura e se atualiza constantemente. Para isso, tensionamos a presença do software como um ambiente em que a ideia de imagem-interface (Arantes, 2015; Montaña, 2015) se manifesta e proporciona diferentes experiências para o usuário disposto a conhecer uma Amazônia virtual. A imagem-interface acionada aqui traz o debate sobre a participação do sujeito no ambiente do software. Assim, no *Eu sou Amazônia*, em vários âmbitos, o usuário é convidado a produzir o seu fluxo narrativo sobre a Amazônia, deixando de estar apenas *diante de* tempos diversos das imagens técnicas e passa a estar *no meio* delas, como um sujeito de experiências imagéticas (Arantes, 2015). Como percurso metodológico, decidimos agir através da arqueologia das mídias, com base na ideia de escavar temporalidades distintas nas camadas do produto analisado. Desse modo, desenvolvemos considerações sobre os sentidos de Amazônia produzidos nesse ambiente, atuando com experiências promovidas pelo modo de ser das audiovisuais.

PALAVRAS-CHAVE *Eu sou Amazônia*; *Google Earth*; Audiovisuais; Memória; Tecnocultura.

1 Mestre em Ciências da Comunicação, na linha de Mídias e Processos Audiovisuais na Unisinos-RS e integrante do grupo de pesquisa Audiovisuais e Tecnocultura: Comunicação, memória e design. Como realizadora audiovisual, produziu documentários com foco em arte, educação e cultura Amazônica.

2 Doutor em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS e vice-coordenador do Grupo de Pesquisa Audiovisuais e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design.

ABSTRACT *This article proposes to reflect how audiovisualities such as Google Earth's project *Eu sou Amazônia* present dynamics typical of a given technoculture, which are able to reveal an *Amazônia* memory that lasts and is constantly updated. For this, we highlight the presence of the software, as an environment in which the idea of image-interface (Arantes, 2015; Montaña, 2015) manifests itself and provides different experiences for the user willing to discover a virtual *Amazônia*. The image-interface used here brings up the debate about the subject's participation in the software environment. Therefore, in *Eu sou Amazônia*, in various scopes, the user is invited to produce his narrative flow about the *Amazônia*, ceasing to be just in front of different times of technical images and positions himself/herself in the among these media as a subject of imagery experiences (Arantes, 2015). As the methodological approach, we decided to perform media archaeology movements, based on the idea of excavating different temporalities in the layers of the analyzed product. In this way, we develop considerations about the meanings of the *Amazônia* produced in this environment, acting with experiences promoted by the audiovisualities way of being.*

KEYWORDS *Eu sou Amazônia; Google Earth; Audiovisualities; Memory; Technoculture.*

INTRODUÇÃO

O presente artigo parte da proposição de audiovisual sobre a *Amazônia* que não se restringe a produtos comumente rotulados como filme, vídeo, cinema e televisão, mas que toma um produto complexo que se inscreve em nossa tecnocultura, o projeto *Eu sou Amazônia*, presente na plataforma *Google Earth*. Este projeto se demonstra como potente para o exame de qualidades audiovisuais de imagem-interface que ali se atualizam. Ou seja, vamos analisar como a *Amazônia* ou a memória de uma *Amazônia* é construída discursivamente no audiovisual dentro de uma estrutura como o *Google Earth*, o qual nasceu para um fim de mapear virtualmente o mundo, mas passou também a abrigar narrativas sobre ele.

O *Eu sou Amazônia* é um dos projetos audiovisuais com características próprias dentro do *Google Earth*. Ele possui uma organização próxima a de um webdocumentário, pois segmenta histórias sobre a *Amazônia*, que podem ser acessadas através de vídeos, áudios, fotografias, textos e mapas. Os vídeos foram produzidos pela produtora O2 Filmes e contaram com a direção de Fernando Meirelles.

Por acompanhar o software *Google Earth* por dois anos³, o vimos desenvolver e aperfeiçoar

3 Este trabalho partiu da pesquisa de mestrado de um dos autores intitulada "Narratividade softwarizada: travessias no *Eu sou Amazônia*, do *Google Earth*#" Dessa forma, fizemos um recorte da dissertação, trazendo assim perspectivas teóricas e análises desenvolvidas no processo.

suas ferramentas. Em 2017, além de lançar o *Eu sou Amazônia*, de que vamos tratar melhor a seguir, o software incluiu o jogo “Onde, no *Google Earth*, está Carmen Sandiego?” e a possibilidade de criar e gravar uma história em qualquer lugar do mundo, bem como compartilhar na ferramenta Viajante⁴. Vemos, assim, que essas atualizações, buscando diferentes modalidades de interação e criação de narrativas ali, refletem o quanto a nossa relação com diferentes softwares (dentre eles os de geolocalização) estão se tornando cada vez mais constantes e criando outras experiências audiovisuais.

Em 2019, o *Nexo Jornal* publicou a matéria intitulada “Como o Google mapeia o mundo. E a quais lugares ele não chega” (Gaglioni, 2019), que trata dos dados liberados pela empresa, nos quais constam que 98% das áreas habitadas do planeta foram mapeadas pelo *Google* e estão disponíveis no *Google Street View* e *Google Earth*. Todas essas atualizações nos serviços de mapas da empresa *Google* nos fazem refletir sobre outros modos de ver essa cultura do software e como elas envolvem questões como visibilidade (nos termos de enxergar o mundo através dessas tecnologias), memória, política e poder. E ver a empresa mapeando a Amazônia de diferentes formas para criar o *Eu sou Amazônia* nos fez desenvolver reflexões acerca de questões estéticas e políticas desse projeto.

A imagem-interface, ligada à ideia de audiovisual em fluxo, é uma noção que acompanha a nossa reflexão sobre os sentidos de Amazônia que emergem do projeto *Eu sou Amazônia*. Com essa noção, buscamos compreender esse projeto enquanto imagem técnica contemporânea, que constrói um espaço-tempo na presença do usuário que viaja pela Amazônia do *Google Earth*. Identificamos, também nesse processo, um produto das audiovisualidades, que cria memórias em devir sobre uma Amazônia que se encontra ativamente na mídia, recontando uma mesma narrativa sobre a região.

É importante sinalizar também qual a perspectiva conceitual de memória que vamos abordar aqui. Por isso, quando falamos de memória em devir ou memória durante, temos como horizonte conceitual o pensamento de Bergson (1999), que lembra que a memória pode colocar passado e presente em coalescência para perceber a duração - o devir da matéria. Para ele, esse movimento é compreensível “se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas. Estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la” (Bergson, 1999, p. 69). No decorrer da análise esses conceitos vão aparecer dentro do *Eu sou Amazônia*.

No desenvolvimento do texto optamos por agir metodologicamente com a perspectiva da arqueologia das mídias. Isso quer dizer que vamos escavar os sentidos dentro da complexidade do projeto *Eu sou Amazônia*, a fim de compreender como a Amazônia vai se revelando na imagem-interface do software, enquanto memória em devir das audiovisualidades.

4 Sobre o jogo de Carmen Sandiego no *Google Earth* e a criação de histórias por diferentes usuários, acessar os links: <https://globo.com/36mkxoE> e <https://bit.ly/2RQnCYJ>. Última visita em 27 de outubro de 2020.

O QUE É O *EU SOU AMAZÔNIA*, DO *GOOGLE EARTH*?

Em julho de 2017, o *Google Earth* apresentou o *Eu sou Amazônia* com o objetivo de criar e expandir uma ideia de pertencimento com o território amazônico. Esse foi o primeiro conteúdo que enuncia histórias de diferentes formatos seguindo o tema “Primeiras histórias do Brasil”, na ferramenta Viajante (Santos, 2017), do *Google Earth*. A interação e a utilização de vários elementos (textos, imagens, jogos e principalmente vídeos) para tratar de um tema são inerentes a muitos produtos lançados na web. Neste caso, tornou-se pertinente destacar como o *Google Earth* adaptou a sua proposta de mapeamento do mundo, aliada a uma lógica narrativa que contém unidades de conteúdos que podem ser agregadas (linkadas) em um só ambiente.

O projeto, segundo informações coletadas pelo site do *Google Brasil*, surgiu há dez anos, quando o Cacique Almir, da tribo Paiter Suruí, propôs uma parceria com a empresa Google para mapear terras indígenas e estoque de carbono. Com essa parceria surgiu um mapa cultural dos Suruí, a integração dos territórios indígenas no *Google Maps* e, posteriormente, o *Eu sou Amazônia*⁵. A produção dos onze temas interativos foi desenvolvida através de algumas parcerias importantes, entre as quais destacam-se o Instituto Socioambiental (ISA)⁶, o qual forneceu dados importantes sobre tribos indígenas da Amazônia, e a O2 Filmes⁷, responsável pelos vídeos, que contaram com direção do diretor cinematográfico brasileiro Fernando Meirelles, como falamos anteriormente.

O *Eu sou Amazônia* surgiu na ferramenta Viajante, uma ferramenta que agrupa diferentes conteúdos acerca de diversos territórios do mundo. O *Eu sou Amazônia* é constituído por onze temas classificados como interativos. Os títulos de cada tema são: Eu sou MUDANÇA; Eu sou ÁGUA; Eu sou RAIZ; Eu sou ALIMENTO; Eu sou INOVAÇÃO; Eu sou LIBERDADE; Eu sou RESISTÊNCIA; Eu sou RESILIÊNCIA; Eu sou AVENTURA; Eu sou CONHECIMENTO e Terras Indígenas. Um pouco da interface que agrega a abertura do projeto ESA e a tela contendo todos os temas pode ser visualizado nos *frames* a seguir:

5 Para mais informações sobre a produção do *Eu sou Amazônia* acessar: <https://brasil.googleblog.com/2017/07/eu-sou-amazonia-descubra-sua-conexao.html>. Última visita em 27 de outubro de 2020.

6 O ISA é uma organização sem fins lucrativos que propõe soluções, conteúdos e debates sobre questões sociais e ambientais. Site do instituto: <https://www.socioambiental.org/pt-br>. Última visita em 27 de outubro de 2020.

7 A O2 filmes é umas das principais produtoras brasileiras e reconhecida internacionalmente por seus filmes indicados em festivais. O diretor cinematográfico Fernando Meirelles, responsável pela direção dos vídeos do *Eu sou Amazônia*, é cofundador da O2 filmes. Site da produtora: <http://www.o2filmes.com/>. Última visita em 27 de outubro de 2020.



Figura 1: Telas de apresentação do *Eu sou Amazônia*.
Fonte: Elaborado pela autora: <https://bit.ly/2Zib4MH>.

Buscamos estes *frames* da figura 1 por retratarem as primeiras telas do *Eu sou Amazônia* e porque eles exibem o principal visual da interface do produto. É importante dizer que se formos buscar pelo título desse projeto na web, podemos adentrar no produto a partir de um dos vídeos que ele possui, ou podemos acessar através de uma história. Porém, analisando o projeto como um todo, vemos que essas são as primeiras camadas do *Eu sou Amazônia*. Vamos falar disso adiante.

De acordo com as marcações no *frame b*, por exemplo, é possível notar ambientes distintos para o usuário explorar os conteúdos. Os ambientes que nos importam tratar neste momento são os das três marcações: a marcação do mapa, do vídeo e das histórias. Essa sendo uma das telas principais, já demonstra de forma organizada o que vamos encontrar. No retângulo maior (à esquerda), correspondente ao mapa, é possível ver a funcionalidade principal do *Google Earth* – o mapa *online* –, ele está sempre ali para nos lembrar que tudo que fazemos no *Eu sou Amazônia* envolverá o seu princípio de geolocalização. No retângulo acima (do lado direito) vemos o ícone do botão *play*, que corresponde a um dos vídeos de apresentação do produto; no retângulo do lado direito inferior, vemos várias imagens e

títulos referentes aos temas mencionados no parágrafo anterior. Sinalizamos ainda que os outros temas ficaram mais abaixo. Cada tema nos leva para outros ambientes de conteúdos e as informações vão se desenrolando dentro desses ambientes de acordo com as funções técnicas do *Google Earth* e as ações dos usuários.

Desse modo, com o *Eu sou Amazônia*, além do mapa, textos, fotografias, áudios e vídeos, a própria plataforma do *Google Earth* redesenha trânsitos e conexões que o usuário de qualquer lugar do mundo pode manter com a Amazônia. O sistema cheio de elementos midiáticos, gráficos, audiovisuais, dados digitais, possibilita diferentes interações com o assunto em destaque. Como em muitos produtos atuais, é possível brincar com os mecanismos ao manusear as janelas que indicam diversas histórias que se relacionam e correspondem a um só tema/narrativa maior.

A IMAGEM-INTERFACE DAS AUDIOVISUALIDADES: ESCAVAÇÕES NO *EU SOU AMAZÔNIA*, DO *GOOGLE EARTH*

Os paradigmas de relações são distintos para quem permite olhar o mundo interior para enxergar o exterior através dos diversos produtos tecnológicos da nossa cultura. Isso porque outro processo cognitivo se constrói com a mudança de percepção da interface, diante de uma visada tecnocultural (Fischer, 2013), que implica diretamente em como estamos consumindo, pensando a estética da interface como algo novo. Em uma ambiência tecnocultural, em que diversas audiovisualidades estão presentes, o projeto *Eu sou Amazônia* aparece com uma interface múltipla, onde a potência do software faz durar experiências audiovisuais diversas sobre a região amazônica.

Montaño (2015) propõe pensar a interface como um audiovisual em fluxo, pois ela representa um ambiente onde diversas temporalidades se encontram e as imagens tornam-se dados. A autora chama esse processo de audiovisual de interface. Montaño (2015) faz um diálogo com Arantes (2015), que aborda a noção de imagem-interface; essa noção coloca a interface e sua relação com a imagem mais próxima, em rede e conexão com o sujeito. Na imagem-interface temos um ambiente em movimento, que se modifica com a intervenção do usuário, em uma inter-relação com o *interator/observador*, “apontando para uma visão de narrativa que se desenvolve, muitas vezes, na relação com o outro (público)” (Arantes, 2015, p. 45). Ainda para Priscila Arantes,

Se a imagem-tempo coloca em jogo o processo de temporalização da imagem, a imagem-interface não somente coloca em debate o movimento da imagem, mas também a participação do sujeito e do observador no seu “comportamento”. [...] o sujeito participa do desenvolvimento temporal da imagem-interface (Arantes, 2015, p. 46-47).

A imagem-interface, neste artigo, nos ajuda a escavar a memória da Amazônia em produtos das audiovisualidades, e nos faz perceber o software como um elemento central da nossa cultura. Nesse contexto, as imagens técnicas e o audiovisual de interface participam de um ambiente tecnocultural, que é, ao mesmo tempo, um lugar de convergências e divergências. A interface, o audiovisual de interface e a imagem-interface presentes no *Eu sou Amazônia* são o campo de observação que o procedimento metodológico pela arqueologia das mídias vai nos fazer escavar.

Desde o início deste artigo usamos o termo “audiovisualidades” e não apenas audiovisuais, e isso requer um tratamento teórico adicional em relação ao exposto na introdução. Desse modo, precisamos nos aproximar da noção de duração, principalmente a partir das reflexões de Kilpp (2010a), tomando as ideias do filósofo vitalista Henri Bergson como premissa para refletir sobre as mídias audiovisuais. Nos termos de Bergson, a duração “se relaciona a contrapelo com a noção tradicional do tempo (essencial elemento constituinte dos audiovisuais)” (Kilpp, 2010a, p. 29), e o tempo – coalescente e não cronológico – é fluxo, mudança, continuidade entre passado e presente, portanto, duração. Em Deleuze (2004), compreendemos a duração bergsoniana como uma experiência ampliada, que vai além da experiência vivida.

Se falamos de duração é porque também discutimos as imagens das audiovisualidades diante desse contexto, uma vez que as audiovisualidades falam das imagens que duram nos produtos técnicos e estão sempre se atualizando, fazendo tais produtos mudarem e apresentarem constantemente outras formas de ser da imagem técnica. Podemos colocar aqui o modo de ser do *Eu sou Amazônia* como exemplo, pois as diversas imagens que encontramos nas camadas do *Eu sou Amazônia* são atualizações de outras imagens, tal como cinema, TV, mapa digital e atualizações de imagem-interface do próprio algoritmo do software. Desse modo, entendemos as audiovisualidades como produtos audiovisuais não estritamente cinematográficos, que atualizam diferentes formas imagéticas e sonoras do mundo.

Como falamos anteriormente, tomamos o caminho metodológico através da arqueologia das mídias. E a arqueologia da mídia, acompanhada da percepção teórica sobre as audiovisualidades e imagem-interface, também nos coloca no lugar de perceber nas mídias contemporâneas elementos constitutivos do cinema, assim como vemos no cinema elementos de produtos midiáticos diversos. Isso porque a arqueologia das mídias também dá a ver algumas experiências do cinema incorporadas nas novas mídias (Elsaesser, 2018) como no *Eu sou Amazônia*.

Santaella e Ribeiro (2017) apresentam uma perspectiva da arqueologia da mídia baseada no pensamento de Walter Benjamin. Para ambos, Benjamin, em meio a resíduos de história, recupera e organiza fragmentos, a fim de estimular novos sentidos interpretativos. Assim, o pensamento arqueológico de Benjamin “trata-se de um procedimento de montagem,

em que o autor coleta e agrupa materiais cujos rastros culturais de um tempo anterior de desordem são capazes de iluminar um sentido novo para o leitor” (Santaella e Ribeiro, 2017, p. 68-69).

Lembramos, da mesma forma, que ela chama atenção para a via de acesso às histórias alternativas das mídias suprimidas e negligenciadas, a qual vasculha tanto arquivos textuais, quanto visuais e sonoros, assim como artefatos, priorizando manifestações discursivas e materiais da cultura. Com a arqueologia das mídias temos o entendimento que vamos operar sempre sobre os fenômenos midiáticos enquanto sítios arqueológicos com características específicas, o que incita um olhar preciso para inventar o percurso de acordo com o que o produto que estamos analisando demanda (Fischer, 2015). Na maioria das vezes, esse produto participa da lógica híbrida da internet, do hardware e do software. Para escavar o *Eu sou Amazônia* buscamos abranger o contexto em que ele convive, entendendo que o projeto faz parte de um ambiente complexo dentro de uma visada tecnocultural.

Assim, a seguir, vamos agir a partir da arqueologia da mídia, escavando alguns ambientes do *Eu sou Amazônia*. Seleccionamos ambientes e formas do projeto que podem nos trazer maiores reflexões sobre os sentidos de Amazônia presentes ali, e como uma memória de Amazônia dura na imagem-interface do *Google Earth*. A seguir, vamos apresentar algumas análises que fizemos a partir da perspectiva das audiovisualidades, imagem-interface e memória em devir, ao escavar as camadas do *Eu sou Amazônia*.

MEMÓRIA EM DEVIR NA HOMEPAGE DO EU SOU AMAZÔNIA

No processo de conhecer o *Eu sou Amazônia*, passamos a perceber que as várias ambiências encontradas ali correspondem, de maneira ampla, a um agendamento midiático que identifica a Amazônia por décadas. Amaral Filho (2016) explica que para consumo global, a região é demonstrada como um cenário complexo. Existem assuntos recorrentes cujas fontes revelam contradições de um território abundante em seus recursos naturais e culturais, ao mesmo tempo marcado por conflitos. O autor explica que, no cenário global, a Amazônia é destaque:

No desmatamento, nas queimadas, nos fenômenos naturais como a seca ocorrida de forma mais intensa em 2005, nas enchentes, nos conflitos pela posse da terra, na questão agrícola com a entrada do cultivo da soja, com a abertura e asfaltamento de estradas como é o caso da BR-163, pelo turismo ecológico, pelo tráfico de drogas, pela biopirataria, pelas Ongs, pelas pesquisas desenvolvidas por institutos e empresas do Brasil e do mundo inteiro, entre tantos outros, fazendo com que se produza um cenário global que coloca a região num alto grau de visualização e visibilidade midiática, o que sem dúvida contribui de forma positiva para a imagem de qualquer empresa que desenvolva programas de conservação que envolva as populações e os produtos deste complexo cenário amazônico (Amaral Filho, 2016, p. 126).

Essa percepção se revela também no modo como o *Eu sou Amazônia* se mostra. Vamos demonstrar qual o primeiro contato que temos com o projeto quando decidimos adentrar em seu ambiente. Nesse primeiro contato, nos deparamos com um vídeo de apresentação do projeto, que já demonstra um visual diversificado sobre a Amazônia. Observe a montagem que fizemos a seguir:



Figura 2: Homepage do *Eu sou Amazônia*.
Fonte: Google Earth <https://bit.ly/2Zib4MH>.

Como falamos, a figura acima representa a porta de entrada para acessar o produto *Eu sou Amazônia*. Essa tela se constrói explicitamente como ponto de entrada para o projeto como um todo, o que nos fez chamar de *homepage*. Desse modo, trazemos na figura acima todas as imagens que aparecem no vídeo da *homepage*, a fim de tentar extrair possíveis sentidos desse conjunto de imagem sobre a Amazônia.

Nessa montagem, temos uma composição variada do que encontraremos no produto, elas imprimem pessoas, natureza e animais, de modo geral, que fazem parte do território amazônico. No *frame a*, temos imagens feitas através de *drone*, de uma floresta verde e abundante que cerca o rio. No *frame b*, vemos um homem descendo da árvore com seu cacho de açaí, a principal forma de colher a fruta na região Norte⁸. O *frame c* tem como protagonista uma família indígena reunida. A *mise-en-scène* nesse frame é representada por mulheres cantando em primeiro plano e outras pessoas se alimentando atrás delas. Eles parecem estar reunidos à noite, debaixo de um céu estrelado. Nos *frames d* e *e*, vemos primeiro nuvens carregadas, como prenúncio de chuva em uma cidade que pode ser alguma capital dos estados da Amazônia e, segundo, vemos árvores sendo queimadas e levantando fumaça. No *frame f*, vemos um plano aberto focando o chão e a presença de um solo árido. No *frame g*, há bois que correm velozmente para algum lugar. No *frame h*, temos um céu iluminado, com raios solares que parecem ficcionais.

⁸ É importante informar que o açaí é uma das principais fontes de alimento da população amazônica. Normalmente a fruta se transforma em um dos alimentos essenciais no almoço. Talvez por esse valor essa prática é colocada na homepage.

Observamos uma representação da Amazônia que se constrói na interface do *Google Earth* pela contradição de um território rico em biodiversidade, mas passível de desastres ambientais. O desmatamento também é representado nesse primeiro contato com as imagens da Amazônia, sendo este assunto uma das principais pautas nas mídias sobre a Amazônia. Na mesma figura, que representa diferentes temporalidades, temos representações de riquezas naturais e povos tradicionais. A figura de bois correndo aciona uma ideia de que, entre tantos animais exóticos na Amazônia, são expostos, nesses quadros, os animais que servem a uma indústria alimentícia, que se utiliza de territórios da Amazônia para a agropecuária (ligado a essa ideia temos imagens também de uma terra árida).

Ao olhar para audiovisual de interface, na medida em que vamos adentrando o software, a primeira percepção que temos com as imagens de abertura, ilustradas na figura 2, é que esse é um ambiente completamente diferente do que estamos acostumados a ver nas camadas do *Google Earth*. Acreditamos que esse primeiro contato com imagens em movimento seja para mostrar que encontraremos diferentes experiências audiovisuais, e não só no formato de mapas do *Google Earth*.

A figura 2 se constrói, assim, pela representação do *Eu sou Amazônia* a partir da incorporação de experiências cinematográficas. É desenvolvido um trabalho cuidadoso com as imagens, sons e montagens mais do tipo temporal do que espacial. Eisenstein (2002) trata a montagem como colisão, a junção de duas peças opostas colocadas em conflito. O autor lembra ainda que “O conteúdo de cada quadro das cenas independentes é reforçado pela crescente intensidade da ação” (p. 27), a colisão entre cenas opostas intensifica uma superposição de cenas, uma tensão que dá ritmo para aquele conjunto de imagens.

Vemos um resgate do audiovisual clássico nas abordagens, com montagens de som e vídeo que remetem à Amazônia já visitada antes por outros produtos audiovisuais, atualizadas pelo contexto tecnocultural em que o *Eu sou Amazônia* se encontra. Isso porque muitas produções audiovisuais tentam demonstrar a imensidão territorial, destacando principalmente sua floresta e rios. Vemos que na abertura do *Eu sou Amazônia* esses enquadramentos e movimentos de câmera voltam para nos lembrar dessa concepção de Amazônia visual que se repete historicamente em produções audiovisuais.

Os sons justapostos que acompanham as imagens ganham força especialmente nesse primeiro contato com o *ESA* a partir do que Chion (2011) fala de sons de efeito empático, capazes de dar um ritmo à situação, trazendo-nos sensações de diversos tipos, principalmente porque o que vemos e ouvimos nesse primeiro momento não se trata só de uma apresentação de uma Amazônia abundante, mas das contradições políticas e culturais. Assim, estamos diante de uma representação da Amazônia visualmente atraente, pelas imagens, sons e montagem, ao mesmo tempo transmitindo sentidos de um lugar de conflito, um território marcado pela extensão e grandeza da biodiversidade e cultura, que não está livre dos interesses políticos e econômicos.

Há uma segunda reflexão sobre a Amazônia nessa *homepage* do projeto, acerca dos elementos textuais desse vídeo síntese de abertura. Para isso, destacamos frases como “Eu sou Amazônia”, “Uma experiência interativa entre você e a floresta” e “Descubra sua conexão” (demarcadas em vermelho da figura a seguir). Retiramos um frame, ampliamos, e colocamos separado para que os aspectos textuais fiquem visíveis.

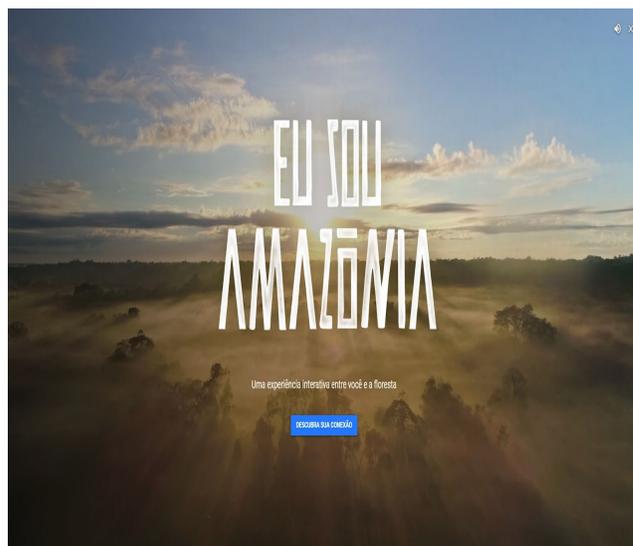


Figura 3: Aspectos textuais da homepage do *Eu sou Amazônia*.
Fonte: *Google Earth* <https://bit.ly/2Zib4MH>

O *lettering* com o título do projeto permanece em todos os cenários. Os quadros passam rápido, as vozes, os ruídos e o silêncio despertam uma curiosidade para saber o que vamos encontrar em seguida. Eles tentam conduzir a uma ideia de que qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo, pode se identificar com a Amazônia. E fazer parte de um universo de experiências através da imagem-interface disponibilizada, tendo uma conexão razoável, um dispositivo e um *Chrome* instalado no hardware.

A reiteração do “Eu sou” por todo o projeto, e não apenas no título, cria sentidos de coparticipação em questões ambientais, sociais e políticas, isto é, o universo do qual a Amazônia é agendada na mídia. Mas como esse poder de corresponsabilidade é revelado para o usuário? Há uma intenção e mecanismos para trazer a sensação de que somos parte de tudo que simboliza a Amazônia, das consequências, negligências e da riqueza ambiental e cultural. E esses sentidos tendem a evoluir a cada “passo” dado dentro do audiovisual de fluxo e a imagem-interface que o *Eu sou Amazônia* é e apresenta.

A memória do que é a Amazônia, tão explorada historicamente, se atualiza e pode durar pelas camadas do projeto, no software. A imagem-interface do *Eu sou Amazônia* é múltipla, cheia de informação sobre a Amazônia e pronta para ser desvelada pelo próprio usuário. Porque, afinal, na imagem-interface da Amazônia no software nós nos tornamos parte dos dados e podemos agora desbravar um território longínquo pelo *Google Earth*. O sentido

do “Eu sou” como argumento central desse produto, constrói um instigante movimento sobre olhar e ser olhado (Kilpp, 2010b). É como se, em dois extremos, estivesse de um lado o usuário que não é passivo e, do outro, a memória em devir de uma Amazônia que é representada historicamente. Um olha para o outro em busca de um reflexo, como em um espelho, mas, no meio desse movimento de quem olha para quem, há o que atravessa os dois, que, para esta reflexão, é o software e, por extensão, a imagem-interface que produz o fluxo da experiência audiovisual.

Desse modo, ao escavarmos a *homepage*, percebemos a incorporação da experiência cinematográfica, convivendo com o modo de ser do software no *Eu sou Amazônia*. Nessas experiências, chegamos na imagem-interface, que pelo usuário faz emergir memórias durante sobre o que é estar e ser da Amazônia. No *Eu sou Amazônia*, escavamos um “solo” digital, um produto das audiovisuais, que cria várias experiências para o usuário utilizando a Amazônia como vitrine, um discurso potente para diversificar e atualizar outros modos de perceber o mundo.

A seguir, vamos demonstrar mais um exemplo das camadas diversas que escavamos no *Eu sou Amazônia*. Dessa vez vamos tratar de um mapa audiovisualizado, um tipo de mecanismo que une as qualidades do *Google Earth* com as características narrativas do *Eu sou Amazônia*.

MAPAS AUDIOVISUAIS E SUAS AUDIOVISUALIDADES NAS CAMADAS DO *EU SOU AMAZÔNIA*

Retomando a ideia de fluxo audiovisual na interface (Montaño, 2015) e a noção de imagem-interface (Arantes, 2015) de que falamos anteriormente, vamos refletir, com um exemplo no *Eu sou Amazônia*, como as experiências audiovisuais nesse projeto revelam a potência do software na produção de sentidos sobre a Amazônia. Isso porque a interface com que entramos em contato torna as imagens dados que podem ser resgatados a partir da ação do usuário, apresentando uma imagem-interface da Amazônia em fluxo constante.

Essa interface, como outras na web, põe em jogo temporalidades distintas, cria um lugar onde os devires memoriais de uma Amazônia audiovisual duram nos arquivos acessíveis pela imagem-interface. Eles podem ser recuperados pelas ferramentas de busca, que nesse caso mantêm uma relação de dependência com a interface do *Google Earth*. Ou seja, a memória da Amazônia pode ser vista nas imagens-interface do *Eu sou Amazônia*, mas é preciso buscá-las, escavá-las no ambiente do *Google Earth*.

A figura a seguir oferece um exemplo de mapas audiovisualizados encontrados no *Eu sou Amazônia*. Chamamos de mapas audiovisualizados um mecanismo do *Google Earth* presente no *Eu sou Amazônia* que faz com que o mapa no centro se movimente de acordo com o conteúdo do vídeo, ao ser reproduzido, no canto superior direito. Encontramos mais de um em todo o produto, mas escolhemos um, encontrado nas histórias do segmento *Eu sou alimento*, para refletir sobre ele. Observe a seguir:



Figura 4: Mapa audiovisual no *Eu sou alimento*.
 Fonte: Elaborado pela autora: <https://bit.ly/2Zib4MH>.

Os frames correspondem a um mapa audiovisualizado ligado ao vídeo “Gastronomia na Amazônia: o uso dos produtos da floresta”. Ao reproduzirmos o vídeo que está no canto superior direito, vemos o mapa se mover e criar outras imagens. O frame *b* representa a página com uma configuração “inicial”, o mapa mostra a demarcação da Amazônia brasileira, tal qual na primeira tela tripartite do *Eu sou Amazônia*, que exibe todas as histórias. Enquanto o vídeo é reproduzido, ouvimos a voz do chefe de cozinha paraense Thiago Castanho e o vemos preparando comidas regionais. Quando o chefe fala de suas origens, de onde seus pais vieram, começamos a perceber o mapa se mover de forma automática.

O *frame c* demonstra o mapa em *zoom in*, parecendo se aproximar do estado do Pará, referindo-se ao lugar que o chefe mencionou. O mapa do *frame c* nos leva para o mercado “Ver-o-Peso”, quando Thiago Castanho fala da presença da gastronomia na vida dos paraenses e, ainda, que o tradicional mercado é o principal fornecedor de frutas, temperos e outros alimentos regionais. Thiago Castanho, em sua fala, lembra que, há alguns anos, buscou um chocolate próprio da Amazônia. Nesse momento, a imagem de Thiago em primeiro plano desaparece e imagens em plano aberto do rio e de uma plantação de cacau toma conta do vídeo. Em seguida, Dona Nena, idealizadora do empreendimento “Filhas do Combu” – empreendimento no qual se faz chocolate com cacau extraído de uma ilha, próxima de Belém, chamada Combu – aparece em primeiro plano falando de seu empreendimento. Chegamos então nos *frames e* e *f*, que apresentam um movimento de acordo com a fala de Dona Nena. As imagens do mapa e do vídeo entram em sincronia por alguns segundos, vemos o rio que ladeia a floresta pela perspectiva do mapa, de cima, e pela perspectiva da câmera, na altura dos olhos, com as imagens do mesmo lugar.

É importante ressaltar que, na maioria das vezes, a cada camada que escavamos no *Eu sou Amazônia*, saindo de uma página para outra, em uma mesma história, o mapa que está no centro faz algum movimento. Isto é, ele nos conduz para alguma região da Amazônia ou

ilustra, com animações, o assunto tratado na tela tripartite, que são acionados pelos ícones presentes. Assim, o mapa está sempre presente no fluxo da imagem-interface, modificando o visual da montagem espacial da tela.

Chamar esse estilo de mapa de “mapa audiovisualizado” nos incita a reflexões que vão em direção ao passado, isto é, a uma concepção anterior de mapa. Sua essência é visual, suas formas gráficas desde as primeiras tentativas de enxergar o mundo enquanto território explorável apontavam para uma reprodução material de acordo com a respectiva tecnocultura. E a tecnocultura contemporânea nos traz um modo de mapear o mundo a partir de produtos audiovisuais, como *Google Maps* e o *Google Earth*, entre outros. É possível dizer que o *Google Maps* demonstra configurações do audiovisual em fluxo, quando nos indica dobrar à esquerda ou seguir adiante, pela voz da assistente e por mudanças visuais.

O *Google Earth* está no campo das audiovisualidades por diferentes mecanismos, e o exemplo do mapa audiovisualizado reforça essa concepção, uma vez que envolve movimentos programados que não dependem do usuário e correspondem diretamente ao conteúdo do vídeo. O mapa audiovisualizado é parte da potência das audiovisualidades presente no *Google Earth*, as quais representam produtos que não são estritamente cinematográficos, mas atualizam o modo de ser audiovisual. Assim, o mapa audiovisualizado, nas nossas escavações, se destaca por suas particularidades, que são estar conectado a outro produto audiovisual, revelando estruturas que parecem responder aos desenhos sonoros dos vídeos. E ainda assim, o mapa audiovisualizado é mapa, é o “território” amazônico demarcado, pelo motivo de podermos enxergar uma representação geográfica em escala da região através dele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Eu sou Amazônia* nos apresenta insumos para desenvolver diferentes análises sobre o lugar da imagem-interface nas produções audiovisuais diante de um contexto tecnocultural, tal como a temática Amazônia como vitrine para diferentes narrativas midiáticas, que mantém uma memória sobre o assunto em devir. Porém, aqui foi preciso encaminhar reflexões apenas para algumas camadas do *Eu sou Amazônia*, sem aprofundar outros sentidos que o projeto incita.

A Arqueologia das Mídias nos possibilitou escavar sentidos alternativos para compreender como a memória sobre a Amazônia está em devir nas camadas do *Eu sou Amazônia*. Da mesma forma, buscamos entender processos que não estavam na superfície do software *Google Earth*, mas nos mecanismos que a imagem-interface e o audiovisual em fluxo fazem emergir em cada passo que damos no produto.

Assim, a proposta que desenvolvemos neste artigo é uma tentativa de falar e observar como se atualiza esta imagem-interface específica com aspectos que constituem o território

amazônico. A imagem-interface nos dá a ver um mundo com outros atravessamentos, tornando os hábitos de busca no ambiente digital cada vez mais urgentes, fragmentados nas audiovisualidades. As diferentes camadas do *Eu sou Amazônia* no software *Google Earth* criam, ainda, possibilidades de experiências para o usuário nas temporalidades e justaposições diversas concentradas ali.

O título do projeto parece incitar uma ideia de participação na produção de sentidos sobre a Amazônia. Ali, o sujeito que navega no software em busca da Amazônia, escolhe qual a Amazônia quer conhecer e se identificar. Mas apesar de falarmos dessa emergência da imagem-interface enquanto fluxo audiovisual no *Eu sou Amazônia*, em que o sujeito pode deliberar caminhos narrativos, não deixamos de observar que o software, como um suporte programado, também apresenta falhas no fluxo narrativo e mecanismos próprios que limitam o usuário. Assim, a imagem-interface de que estamos tratando é marcada por essa relação de mecanismos próprios do comportamento do software e dos usuários. Isso nos leva para uma discussão do poder simbólico que o software possui na nossa tecnocultura, e que está presente nas ações que desempenhamos dentro dele. No entanto, esta é uma discussão que poderá ser feita em outro artigo.

A representação audiovisual da Amazônia enquanto um território abundante, mas também cheio de conflito não é recente, como já constatamos (Barata; Fischer, 2019), e essa memória discursiva e visual, que está em devir, se apresenta no *Eu sou Amazônia* (como vimos ao escavar a *homepage*). No entanto, os materiais de diferentes formatos (mapa, fotografias, dossiês, vídeos, depoimentos, enfim, um banco de dados sobre esse território na interface do *Google Earth*), ao estarem disponíveis em um só lugar e online, torna-se um modo potente para o campo das audiovisualidades fazerem a memória da Amazônia durar de acordo com os mecanismos do software.

Por fim, a discussão nos conduz para as audiovisualidades presentes no *Eu sou Amazônia* e *Google Earth*. Quando falamos das audiovisualidades, destacamos as várias naturezas de imagens e sons explorados, além do mapa audiovisualizado que colocamos como exemplo, que são capazes de existir na interface do *Google Earth*. A discussão das audiovisualidades, junto à arqueologia das mídias, se faz importante para compreender que, mesmo encontrando do audiovisual tradicional ao audiovisual de interface ou em fluxo no *Eu sou Amazônia*, percebemos os aspectos das audiovisualidades presentes em todo o *Google Earth*. Ou seja, o *Eu sou Amazônia*, com sua temática potente, se tornou o modo de o *Google Earth* expandir o seu modo de ser em uma sociedade marcada pela presença do software na cultura digital.

Isso porque, desde que entramos no *Google Earth* e ao sairmos, após passar pelo *Eu sou Amazônia*, nos deparamos com imagens técnicas com temporalidades distintas e um produto em fluxo, que expandiu e fez emergir uma imagem-interface para outros níveis de experiência audiovisual (como mapa, vídeo, coleção de imagens, banco de dados e áudios). O *Eu sou Amazônia* é um exemplo desse propósito, e mantém em si a potência de várias

mídias e experiências audiovisuais coexistindo em suas histórias, e que instiga o usuário a participar de cada passo para evoluir no projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL FILHO, Otacílio. *Marca Amazônia: o marketing da floresta*. Curitiba: CVR, 2016.
- ARANTES, Priscila. *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- BARATA, Madylene C. *Narratividade softwarizada: travessias no "Eu sou Amazônia", do Google Earth*. 2020. Dissertação de mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2020. Disponível em <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/9120>. Acesso em: 29/10/2020.
- ; FISCHER, Gustavo D. "A Amazônia na TV brasileira e no Google Earth: imagens durante na tecnocultura audiovisual". *Anais do XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação*, do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM). Belém, 2019. Disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0433-1.pdf> Acesso em: 29/10/2020.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- CHION, Michel. *Audióvisão*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Zahar, 2002.
- ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. Org. Adilson Mendes. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- FISCHER, Gustavo D. "I don't wanna be buried in an app cemetery: reflexões sobre arqueologia da mídia online entre histórias de aplicativos derrotados". In: FERNÁNDEZ, Adrián José Padilla; MALDONADO, Alberto Efendy; VELA, Norah S. Gamboa. (OrgS.). *Procesos Comunicacionales Educación y Ciudadanía en las Luchas de los Pueblos*. Caracas: Fondo Editorial CEPAP-UNESR, 2015. (p. 183-202).
- GAGLIONE, Cesar. "Como o Google mapeia o mundo. E a quais lugares ele não chega". *Nexo Jornal*, 16 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/36kTs5o>. Acesso em: 11/02/2021.
- KILPP, Suzana. "Imagens Conectivas da Cultura". In: SILVA, Alexandre; ROSÁRIO, Nísia M.; KILPP, Suzana (org.). *Audióvisualidades da Cultura*. Porto Alegre: Entremeios, 2010a. p. 19-36.
- . *A traição das imagens*. Porto Alegre: Entremeios, 2010b.
- MONTAÑO, Sonia. *Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual*

da web na contemporaneidade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

SANTOS, Maiza. "Novo Google Earth oferece viagem virtual pela Amazônia". *Correio Braziliense*. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2017/07/13/interna_tecnologia,609469/novo-google-earth-oferece-viagem-virtual-pela-amazonia.shtml . Acesso em: 11/02/2021.

SANTAELLA, Lucia; RIBEIRO, Daniel Melo. "A arqueologia benjaminiana para iluminar o presente midiático". In: MUSSE, Christina Ferraz; SILVA, Herom Vargas; NICOLAU, Marcos Antonio (Orgs.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Edufba; Brasília, Compós, 2017. Disponível em https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/22861/3/Comunica%C3%A7%C3%A3o%20e%20M%C3%ADdias%20e%20Temporalidades_ChristinaMusse-HeromVargas-MarcosNicolau.pdf.

FORDLANDIA MALAISE: LA MISE EN OEUVRE¹ **FORDLANDIA MALAISE: LA MISE EN OEUVRE**

Susana de Sousa Dias²

RESUMO Neste texto, Susana de Sousa Dias reflete sobre a gênese de seu filme *Fordlandia Malaise*, fruto de uma residência na cidade criada pela Ford Motor Company na Floresta Amazônica. Propondo pensar Fordlândia para além da dicotomia entre “cidade utópica” e “cidade fantasma”, a cineasta interessa-se pelo que Enzo Traverso chama de “memórias fracas” e vale-se do conceito de “futurabilidade”, proposto por Franco Berardi, que incorpora a potência de um povo de lutar contra o seu provável destino.

PALAVRAS-CHAVE Fordlândia; Memórias Fracas; Futurabilidade; Arquivo.

ABSTRACT *In this text, Susana de Sousa Dias reflects about the origin of her movie Fordlandia Malaise, result of a residency in the city created by Ford Motor Company in the Amazon Forest. Posing to think the city of Fordlândia beyond the dicotomy between “an utopian city” and “a ghot city”, the filmmaker is interested in what Enzo Traverso calls “weak memories”, and she uses the concept of “futurability” – as proposed by Franco Berardi – that incorporate the fighting power of a people against their possible destiny.*

KEYWORDS *Fordlândia; Weak Memories; Futurability; Archive.*

1 Este texto foi originalmente publicado em francês, no livro *Fordlândia*, publicado pelo coletivo *Suspended Spaces* (*Fordlândia Suspended Spaces* #5. Paris: Les Presses du Réel, 2020, p. 72–83).

2 Susana de Sousa Dias é cineasta. Sua obra explora a dialética da história e da memória, questionando os regimes estabelecidos de visibilidade e audibilidade e se concentrando sobre os arquivos. Doutora em vídeo-arte, ela é professora na Universidade de Lisboa.

WHITE MAN MAGIC

Após a proposta lançada pelo colectivo *Suspended Spaces* para reflectir, *in loco*, sobre a Fordlândia, lugar que materializa o choque entre um projecto da modernidade industrial e o ecossistema altamente complexo da Amazónia, comecei a investigar o assunto, tentando obter o máximo de informação que conseguisse antes de partir para a viagem. O livro de Greg Grandin, *Fordlândia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City* (2009), a mais completa obra de investigação escrita até a data sobre o projecto de Ford, dentro da óptica norte-americana, revelou-se essencial para entender os contornos do projecto. Paralelamente, uma pesquisa na internet mostrou-me que as imagens deste complexo abundam no espaço virtual. Não só imagens actuais, fotografadas pelas inúmeras pessoas que têm visitado Fordlândia ao longo dos tempos, mas também imagens de época, captadas por fotógrafos e operadores de imagem da Ford Motor Company.

Fordlândia teve a sua génese marcada por um dos mais violentos incêndios provocados pelo ser humano à época, que destruiu parte do milhão de hectares de floresta concessionados à Ford Motor Company pelo Governo do Estado do Pará. Nascia assim, de forma insólita e violenta, no meio da profunda floresta amazónica uma *company-town* completa, feita à imagem dos modelos similares americanos. Na altura, Fordlândia foi considerada um oásis de civilização na selva, um exemplo da potência da “magia do homem branco”³ e do poder civilizador do capitalismo americano.

As casas, rodeadas de jardins e hortas, tinham electricidade, telefone, frigorífico, entre outros electrodomésticos. Algumas, como as moradias da posteriormente denominada Vila Americana, local de habitação dos altos administradores, tinham equipamentos próprios, como piscina. Entremisturando-se com as sonoridades naturais da selva, podia ouvir-se a música emitida por um ou outro gramofone, a par do ruídos dos automóveis dos modelos T e A que circulavam nas ruas. Foram construídas duas escolas para os filhos dos trabalhadores e um hospital modernamente equipado foi erigido em terrenos próximos da usina. Um campo de golfe completava os amplos equipamentos postos à disposição da elite da Fordlândia. A mais icónica construção, ainda nos dias de hoje, sobressaía pela sua altura: a torre da caixa de água que exibia o conhecido logotipo da Ford, hoje totalmente apagado pela acção do tempo.

A narrativa criada por estas imagens escondia, no entanto, uma outra realidade. Não só o desenho urbanístico reflectia a estratificação social de uma *company-town*, como as próprias habitações, na sua dimensão e materiais de construção, diferenciavam-se por classes sociais e profissões. Tratava-se de uma micro-sociedade totalmente estratificada

³ Como no artigo “Fordlândia, Brazil”, publicado em 12 de agosto de 1931 no jornal *Washington Post* (Grandin, 2009, p. 5).

que obedecia ao tempo de Detroit, o tempo padrão do Leste dos EUA, fazendo com que os relógios de Fordlândia batessem ao ritmo do coração dos bancos Nova-Iorquinos. A introdução do tempo industrializado, a implementação de uma dieta determinada pelo próprio Ford e a prescrição de determinações morais, constituíram uma violenta perversão do *modus vivendi* autóctone. Arroz e trigo integral constavam da dieta dos trabalhadores e leite de soja era dado às crianças logo após o seu nascimento; o tabaco e o álcool foram proibidos, o lazer foi controlado, e os trabalhadores eram periodicamente vigiados dentro de suas próprias casas, para atestação do cumprimento dos princípios que lhes eram impostos, no quadro de um pretenso projecto civilizacional que passava pela americanização forçada de costumes e hábitos. Como nos conta o Professor Magno, que desde os 12 anos tenta montar uma “enciclopédia ambulante” através da escuta dos relatos dos habitantes que viveram este período e seus descendentes:

Nós estávamos acostumados com o cantar dos pássaros, eles eram o nosso despertador, e não uma sirene. E não um relógio. No centro da Amazónia, vocês observam a liberdade! A liberdade de um passarinho ir cantar em qualquer árvore. De entrar em qualquer logradouro público. A liberdade de um canoeiro, da pequena embarcação, de trafegar livremente... [Os caboclos] queriam essa liberdade. Cumprir suas ordens, cumprir seus horários, mas eles sabem que a hora a que um pássaro canta significa que o Sol já vai nascer e já vai se pôr. Na hora que um vento pára, é a hora da primeira alimentação ou da segunda alimentação. Então, a relação deles com a natureza, essa liberdade, era o que eles queriam⁴.

No plano científico, vários foram os erros cometidos pelos administradores e equipas da Ford Motor Company, na plantação intensiva da *Hevea brasiliensis*, tornando impossível o controlo da infestação de pragas. Ford vangloriava-se de não acreditar em especialistas, afirmando ser necessário livrar-se imediatamente de quem se considerasse assim⁵ — e atribuiu o governo de Fordlândia a homens que nada sabiam de botânica, de solos, ou da realidade da Amazónia. Ao fim de poucos anos, o destino da cidade já estava traçado.

O trabalho feito sob intenso calor e humidade, segundo um horário marcado pelos apitos diários da poderosa sirene situada no alto da torre de água, as picadas das víboras, as doenças tropicais, dizimavam os trabalhadores que acorriam às dezenas, num só dia, ao hospital. As sepulturas marcadas pelas cruces de betão de modelo norte-americano aumentavam drasticamente de dia para dia. A insatisfação crescente dos trabalhadores, a par da falência das plantações e das mortes dos próprios norte-americanos, ao que se juntou a invenção da borracha sintética, ditaram o fim do projecto.

4 Professor Luís Magno, entrevista concedida à autora, *Fordlândia*, 2019.

5 Henry Ford citado por Greg Grandin (2009, p. 148).

Em 1944, já havia Ford fundado uma segunda *company-town*, Belterra, a cerca de 100 quilómetros a norte de Fordlândia, para tentar ultrapassar os problemas entretanto surgidos, um documentário produzido pela Disney continuava a apresentar a exploração de borracha no rio Tapajós como “um empreendimento de proporções históricas”. Apesar de o projecto estar, nessa altura, em total decadência, o texto afirmava:

Os 5.000 habitantes têm acesso a todos os meios de tornar a vida na selva saudável, feliz e confortável (...) Aqui, os jovens recebem os melhores cuidados incluindo refeições cientificamente equilibradas. O melhor não é demasiado bom, pois estes serão os futuros conquistadores da Amazónia. (...) O hospital da Companhia, com o melhor equipamento moderno e uma excelente equipa, oferece assistência médica gratuita aos empregados. Lazer é essencial para manter uma boa saúde. Os animados jogos servem um duplo propósito, pois também aliviam a monotonia. Mais tarde, é servido um almoço ao ar livre, com iguarias tentadoras. De seguida, vem a rodada de golfe da tarde, jogado nos campos próximos da plantação tendo como belo pano de fundo a selva.

A locução conclui: “Hoje, a plantação de Ford é um empreendimento de sucesso, um tributo à aptidão e ciência, as novas armas do pioneiro século XX”⁶.

Do conjunto de fotografias existente nas colecções digitais do Museu The Henry Ford⁷, apenas uma se institui como contra-imagem do discurso dominante: em primeiro plano, situa-se o relógio de ponto da usina, coração do empreendimento, destruído; em plano de fundo, destroços da devastação generalizada. Trata-se de uma única mas poderosa imagem, pois revela-nos, ainda que de forma parcelar, a acção da revolta dos trabalhadores contra as condições de trabalho, alimentação e vigilância de costumes por parte dos capatazes americanos. Uma revolta que, na imagem, se corporiza num ataque ao relógio de ponto, ícone do tempo industrial, factor de domínio e opressão, e, simbolicamente, num ataque ao empreendimento fordista e ao sistema capitalista. Uma única fotografia que nos anuncia que há uma outra história por detrás das imagens; uma história que revela o mal estar perante um sistema directamente trasladado dos EUA para a selva Amazónica, com toda a violência intrínseca à implantação de um micro-regime neocolonial a uma população, e com toda a ferocidade inerente à imposição do capitalismo à natureza.

6 Narração do filme *The Amazon Awakens* (4 min), Walt Disney Studios, 1944.

7 <https://www.thehenryford.org>

O DESEMBARQUE

O contraste entre as imagens de época e as da actualidade, captadas por visitantes ocasionais, não podia ser maior. Enquanto as imagens do passado exibem uma demonstração do sucesso do poder civilizacional do capitalismo americano, elidindo a extrema violência de um empreendimento assente num feroz extractivismo, as do presente captam o que resta dos complexos arquitectónicos de um projecto falhado, reduzindo Fordlândia a uma enorme ruína. Nos *sites*, dois são invariavelmente os epítetos que acompanham estas imagens: "cidade utópica" e "cidade fantasma". A *doxa* dominante é tão forte e entra de tal forma no imaginário das pessoas, que o que vemos na internet são imagens invariavelmente fotografadas dos mesmos ângulos, reproduções *ad infinitum* das mesmas representações, como se aquilo que as pessoas encontram não pudesse ser pensado e visto fora duma certa ideia de "utopia", segundo uma determinada grelha. Uma utopia que serve aqui para atestar unicamente uma impossibilidade, fechando qualquer esperança num futuro diferente. É por esta razão que Fordlândia é uma cidade "morta" na internet, pois só este poderia ser o corolário da premissa de uma cidade utópica. Cidade utópica e cidade fantasma, na realidade, são duas faces de uma mesma moeda: utópica pois foi idealizada segundo o sonho de Ford do que seria uma cidade ideal; fantasma hoje pois não tendo sido cumprido o sonho de Ford, nada mais do que ruínas poderia existir. Ao fechar-se Fordlândia nestes dois termos, no entanto, apaga-se o que é efectivamente a vila hoje.

Quando parti para Fordlândia, tinha presente estas imagens, mas também sabia que, contrariamente aos que estas mostram, viviam lá pessoas. Quando se investiga a partir do exterior, todavia, é muito difícil perceber o que na realidade está a acontecer no terreno: como vivem e onde exactamente habitam as pessoas, como se relacionam com um património industrial forçado e com a herança de Ford, o capitalista que nunca chegou a colocar o pé na cidade que tomou o seu nome. Parti com muitas interrogações mas também com a perspectiva de um ângulo de abordagem que se interliga com o meu trabalho anterior⁸, que parte das imagens do período ditatorial português (1926 a 1974) para operar sobre os não-ditos e não-vistos dessa época e pensar como estes continuam a actuar no nosso presente. Interessava-me, neste caso, reflectir sobre as relações de poder e conseguir observar no terreno os resultados de um projecto de cariz autoritário, dentro do sistema capitalista dos inícios do século XX.

Quando, finalmente, cheguei percebi que Fordlândia está em ruínas apenas na aparência. Ao invés de uma cidade-fantasma, o que encontrei foi um espaço físico habitado e um espaço identitário criado por várias gerações, obnubilado por uma espécie de cúpula fantasmagórica e mítica que deixa perpassar apenas os espectros do passado. O que se conhece, fala e estuda é, no seu essencial, resumido ao empreendimento que não vingou.

8 Entre estes, contam-se os filmes *Natureza Morta* (2005), *48* (2009) e *Luz Obscura* (2017).

Duas grandes lacunas ficam, no entanto, por preencher: o que existia nesta área, antes de Ford a ter ocupado? E o que passou a existir depois?

Mal desembarquei, o meu primeiro passo foi ir ao encontro das pessoas para tentar compreender o que é a Fordlândia hoje, e como se processa a transmissão da memória dos tempos da sua fundação. Tratando-se de uma história de homens, tentei procurar as mulheres mais antigas, na busca de algo que me possibilitasse aproximar-me de um tempo mudo e, sobretudo, tomar conhecimento das micro narrativas existentes, por oposição aos discursos dominantes. No processo, fui assaltada por um imenso desejo de tudo registar, de ouvir o maior número de pessoas, de gravar o máximo de sonoridades.

Lembrei-me de James Benning, dos seus métodos de trabalho, e da experiência que os meus alunos do Mestrado em Cine-Ensaio da Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba me transmitiram, quando foram alunos do realizador, no seminário que antecedeu um que eu própria ministrei no mesmo curso. A perplexidade que sentiram quando perceberam que não podiam levar com eles o equipamento de filmagem numa viagem de campo com Benning marcou-os. Primeiro é preciso ver e ouvir. Abrir os sentidos. Estar. O tempo marca a forma como apreendemos o lugar. Esse foi o meu primeiro movimento: resistir ao apelo de começar imediatamente a filmar, resistir à vertigem dos dias contados, à impossibilidade de ali permanecer mais horas do que as já determinadas. Assim, e apesar da escassez dos dias para o que desejava registar, no primeiro dia, decidi apenas ver. No segundo, apenas escutar. Ao terceiro, comecei então a gravar som e a filmar.

As pessoas que fui encontrando revelaram-se possuidoras de uma consciência muito clara da sua herança e das questões políticas da actualidade, não só locais como globais. Senti, da parte delas, uma forte energia anímica e transgressiva, e pude ver um projecto vivo a desenrolar-se perante os meus olhos, assente na ideia de combater a narrativa produzida pelas imagens e textos que se encontram disseminados por inúmeros sites, de contrariar a ideia de cidade fantasma. Um projecto que passa por reescrever a própria história, afirmando a ascendência cabocla e a singularidade dos habitantes da Fordlândia.

Assim, quando tudo indica que Fordlândia é uma cidade do passado, encontrei aqui uma ideia de “futurabilidade”. Emprego o termo de Franco Berardi (2017a), autor que propõe repensar o par dicotómico “utopia/distopia” pois este fecha o campo de possibilidades de se imaginar o futuro. Distopia, diz-nos Berardi, é o lugar onde já estamos e onde é espectável que passemos o resto da nossa vida. É o futuro mais provável e mais difícil de evitar. Utopia, por outro lado, consiste em algo que sabemos de antemão que nunca poderemos concretizar pois ficará sempre pelo plano do sonho — a cidade utópica é aquela que não se realiza logo não se pode instituir como contraposição ao poder dominante. Berardi propõe uma mudança de termos: de distopia passar para “futuro provável” e de utopia para “possibilidade”, pois no presente inscrevem-se várias possibilidades de futuro melhores que as actuais e que podem efectivamente ser pensáveis e realizáveis (Berardi, 2017b). Futurabilidade incorpora, pois, a

potência de um povo de lutar contra o seu provável destino.

Esta foi uma nova camada que se veio acrescentar à minha pesquisa. Como mostrar uma realidade muito mais complexa do que aquela com que me deparei à primeira vista?

Aquilo que vemos é uma cidade idealizada por Ford, com um traçado urbanístico ainda hoje dominante, que força tudo o que vem de novo a encaixar-se no modelo que já existe. O padre, a primeira pessoa com quem falei em Fordlândia, explicou-me que a cidade está deprimida devido à segregação social instituída por Ford que criou um isolamento nas pessoas ainda visível na actualidade. É por isso que a Igreja, durante décadas de cor cinza, foi pintada de uma cor ocre, viva e luminosa, irradiando luz do alto do promontório no centro da vila. Se, por um lado, temos uma força de cariz fordista ainda operante nos dias de hoje, temos, por outro, a força dos habitantes que pretendem combater a inevitabilidade de uma voz e de um discurso que não lhes pertence. A esta junta-se uma outra potência, não visível mas latente, que se encontra nos tempos que antecedem a fundação da cidade de Ford e se aloja nos mitos indígenas da Amazónia que são convocados, reapropriados e recriados pela mão dos habitantes que se propõem repensar e escrever a sua própria história, dando origem a uma nova mitologia e lendário. Temos forças vivas operantes que interessa trazer à luz, com toda uma história que não é nem dita, nem vista. Uma história totalmente obnubilada pelas visibilidades online auto-reprodutivas e pelos discursos dominantes, mas contrariada pelas inúmeras visibilidades-em-fluxo produzidas pelos próprios habitantes.

A minha decisão foi, pois, tal como em todos os meus projectos anteriores, colocar de lado as “memórias fortes” — neste caso, o período fordista — e centrar-me nas “memórias fracas” (Traverso, 2005) — os tempos que antecederam a fundação e os tempos que lhe sucederam.

SENSORIALIDADE À DISTÂNCIA

Como atrás referi, quando parti para Fordlândia, levei várias questões que se articulam em torno das problemáticas que me têm ocupado nos últimos anos. Interessava-me, também, pensar formas de filmar lugares de poder e suas edificações superando o registo objectivo meramente documentário ou, pelo contrário, meramente formal ou estético; reflectir também sobre maneiras de filmar as ruínas destes lugares, contrariando o carácter nostálgico, melancólico e poético que lhe tem sido associado nos últimos séculos, para deixar emergir o trauma que está na sua história. Para este efeito, fui munida de várias câmaras, microfones e, apesar de nunca ter operado um, levei comigo um drone. Tornava-se fundamental, para mim, perceber como foi feita a inscrição dum traçado urbano, de grande violência, na floresta amazónica. O drone permitir-me-ia ter uma visão mais completa do ponto de vista aéreo, ter uma percepção mais ampla das suas cicatrizes.

Dois factores fizeram-me pensar mais profundamente sobre a maneira de operar este

equipamento. Por um lado, percebi que o meu drone tinha um defeito de fabrico: mal o colocava com a câmara na posição zenital, visão paradigmática do aparelho, esta começava a girar aleatoriamente, criando uma vertigem na imagem até à desconexão total, o que me impediu de explorar extensivamente este ponto de vista. Na verdade, um ponto de vista extra corpóreo, não antropocêntrico. Não podemos esquecer que o drone tem origem nas tecnologias militares que transformaram os limites da percepção e subjectividade humanas; trata-se de um aparelho de domínio visual, promovendo uma visão abstractizante que separa o mundo entre superiores (os que vêem e dominam) e inferiores (os que são vistos e dominados).

Devido a esta condicionante, comecei a procurar outras soluções, dando-me conta, neste processo, de um paradoxo essencial: estava a filmar um território alvo de grande violência exercida por uma potência exterior, com um drone, ele próprio, instrumento de poder. Acresce que ao lançar o drone nas alturas, sujeito ao vento, ao bater das asas dos urubus, às poeiras aéreas e às gotículas de chuva, em suma às intempéries naturais e à massa de ar denso e por vezes tempestuoso da Fordlândia — utilizando um telemóvel que nem sempre me mostrava uma imagem clara do que estava a filmar —, estava longe de imaginar o resultado final e sobretudo o profundo hiato entre a experiência vivida e a imagem resultante. As imagens registadas são de uma limpidez e rigor pleno, dão uma paradoxal sensação de poder absoluto sobre o espaço, têm uma singular dimensão de irreabilidade.

À medida que o fui operando, fui-me apercebendo das suas potencialidades para além do olhar verticalizante. Resolvi explorar outras formas de o utilizar e compreendi que uma das suas valências é poder ser operado junto do corpo e até, no limite, como uma pequena câmara à mão. Na verdade, e devido ao pouco domínio que tinha de pilotar este tipo de aparelho, conduzi-o sempre através de movimentos corporais, como se um invisível e extensível cabo nos ligasse a ambos, tentando filmar com o corpo o mais próximo possível do aparelho ou, quando este estava francamente à distância, sempre em contacto visual, procurando ver o que ele via (e não olhando para o ecrã). Foi uma espécie de sensorialidade à distância: através dos movimentos corporais, através do andamento, por meio do olhar, sempre em profunda articulação com a máquina. Foi esta versatilidade do drone que me interessou e, de uma forma mais consciente, interessou-me também reflectir sobre o facto de que qualquer linguagem do poder têm sempre um reverso. Tratava-se aqui de testar outras formas de operar o drone para além da sua visão distanciada, que objectifica aquilo que vê. No fundo, usar instrumentos tradicionais de poder operando uma inversão: usando as suas valências para fazer com que eles, afinal, nos revelem uma outra dimensão do que está a ser visto, independentemente da mecânica interna e do aparato ideológico intrínseco ao próprio aparelho.

O DESPERTAR DOS VENCIDOS

A organização dos materiais que fui recolhendo e que deram origem ao filme *Fordlandia Malaise* foi complexa e implicou que pensasse em novas maneiras de agenciar as imagens e os sons e outras formas de trabalhar a imagem de arquivo. Cada filme pede a sua forma, cada tema que se desenvolve está dependente das formas cinematográficas através das quais este vai ser elaborado: forma e conteúdo não estão separados, como formas tradicionais de pensar preconizam, mas profundamente interligados — a forma *forma* o conteúdo. Nesse sentido, não há modelos que possam ser aplicados, soluções que possam ser replicadas. Para cada filme é preciso encontrar aquilo que costumo designar por “forma justa”.

Neste caso, decidi organizá-lo em quatro partes, reflexo não só duma intencionalidade em apresentar os contrastes entre memórias fortes e memórias fracas, entre projecções e representações dominantes, e palavras e narrativas habitualmente consideradas menores, mas também fruto da experiência no terreno. Como não sabia o que ia encontrar e como não tinha uma ideia clara do que iria concretizar, fui filmando micro-situações e micro-acontecimentos, tentando, através da realização de cada plano, criar algo que me permitisse *a posteriori* criar um objecto audiovisual que, em si, constituísse uma reflexão sobre o local, sobre as instâncias de poder, mas também sobre a acção transformadora e criadora da população. Desta forma de trabalhar, acabou por nascer um filme com uma estrutura específica, em quatro partes. Cada uma destas reflecte sobre um problema que se prende com a possibilidade da criação de uma contra-narrativa ao projecto utópico de Ford e à cidade fantasma criada virtualmente.

A primeira parte, (“White Man Magic”) institui-se enquanto breve história visual dos primórdios da Fordlândia. Revela-nos o nascimento da *company-town* na floresta Amazónica (e a sua anunciada ruína) através de imagens captadas na época pelos fotógrafos ao serviço da Ford Motor Company, e por meio de sons que gravei durante a viagem, entre eles os tocados pela banda de percussão amazónica de Alter do Chão, nas comemorações do dia da independência do Brasil.

Nos meus filmes anteriores a forma de lidar com a ausência de imagens de contraponto às imagens produzidas e/ou censuradas pelo regime ditatorial, passou por observar estas últimas detalhadamente, descobrindo no seu interior sintomas do que o regime procurava esconder. O método utilizado foi o que eu designo como montagem em profundidade visual e temporal⁹. A modelação do tempo das imagens, a possibilidade da montagem no seu interior, permite revirar a imagem sem desvirtuar a sua natureza, possibilitando a emergência de algo que estava oculto.

No filme *Fordlândia Malaise*, os métodos expandiram-se. Numa época de inflação imagética sem precedentes a nossa relação com as imagens mudou. Já não é possível

9 Para explicitação do processo ver Dias, 2015 e 2017.

trabalhar com elas sem considerar o seu papel na construção das realidades com as quais estamos a lidar, sem considerar o seu estatuto actual de matéria-prima do mundo.

Quando decidi usar a imagem de arquivo para contar uma história visual dos primeiros anos da Fordlândia, tive em mente essencialmente dois aspectos: que estas imagens reflectem a doxa dominante sobre a Fordlândia, e que estão disponíveis na internet, acessíveis a quem as queira ver. Assim, enquanto nos meus filmes anteriores era preciso trabalhar as imagens de arquivo em profundidade para revelar o que estava oculto — daí o recurso à desaceleração das imagens e à duração como meio de fazer aparecer o que não estava visível — no caso de *Fordlandia Malaise*, o movimento foi exactamente o contrário: apresentar as imagens sem permanecer demasiado tempo nelas, pois elas são precisamente o conhecido, o acessível. Decidi então recorrer à aceleração como método questionante: as imagens aceleram-se vertiginosamente, deixando aparecer nos interstícios elementos tradicionalmente ocultos (mulheres, trabalhadores, natureza como potência e não como recurso, por exemplo); estes, no entanto, nunca se fixam, nunca se imobilizam, aparecem no filme na sua condição de elementos latentes, pulsantes. O uso da banda sonora — a toada ritmada e de grande potência da banda de percussão de Alter do Chão — contribui para dar corpo a uma ideia de revolução — das pessoas, da natureza, das imagens.

A segunda parte do filme foca-se em Fordlândia enquanto espaço suspenso entre tempos (séc. XX e XXI); entre visibilidade e invisibilidade (estruturas arquitectónicas de aço, vidro e alvenaria *vs* ausência de marcas deixadas pela vida autóctone); entre utopia e distopia. Imagens de drone dão-nos uma configuração de um aglomerado habitacional que recusa o estatuto de cidade-fantasma e de uma população que clama o direito a escrever a sua própria história. Neste parte foi trabalhada a disjunção entre a memória fixada nas estruturas fordistas e a memória oral dos habitantes, entre as memórias fortes e as memórias fracas. Neste parte decidi tirar partido do sentido de irrealidade do drone: imagens que parecem fotografias mas afinal são imagens em movimento articulam-se com imagens que parecem estar em movimento mas que afinal são fixas, evidenciando a própria natureza contraditória e enganadora do aparelho de poder. Mitos, lendas e narrativas articulam-se através das palavras de alguns dos habitantes de Fordlândia, dando corpo a uma narrativa que quebra a voz hegemónica do poder.

O uso do preto-e-branco nas três partes teve por finalidade impedir uma clivagem entre passado e presente. Ao operar com múltiplos e heterogêneos tempos, torna-se possível evidenciar que algo que se passa no passado se reflecte no presente, e que o presente abriga histórias interrompidas do passado que, no entanto, são passíveis de se abrir ao futuro. Trata-se também de um tempo de memória e de pós-memória, permanentemente reactualizado, dando corpo às cicatrizes que permanecem não só no terreno mas também na vivência e corpo das pessoas. Trata-se de trabalhar uma dimensão temporal transversal a todos os tempos, deixando, desta forma emergir uma contra-imagem das construções

dominantes sobre a Fordlândia.

A terceira parte, "O despertar dos vencidos", exhibe o cemitério. Isolado da vila, e aparentemente abandonado, o recinto tem recebido os corpos de Fordlândia desde a sua fundação: primeiro os de Ford, mortos de exaustão e doenças tropicais, depois os dos seus descendentes que resolveram permanecer na vila e os dos novos migrantes que entretanto aí chegaram. Um cemitério que se tornou imagem paradigmática da cidade-fantasma de Ford. Um cemitério cujas imagens perpetuadas online elidem a história dos que aí foram enterrados. Às imagens que ali filmei e posteriormente trabalhei numa indiscernibilidade entre fixidez e movimento, foi justaposto um texto bíblico imbuído de paganismo (Cecim, 2008). Procurei que a conjugação de todos estes elementos adquirisse um tom Benjaminiano: como se o Angelus Novus lograsse suspender a tempestade que o arrasta para o futuro e, clamando pelo erguer dos vencidos, conseguisse despertar os mortos, mudando o curso da história.

É por isso que na quarta parte do filme, "História da Fordlândia tal como contada pelos seus habitantes" se ouve a canção *Beija Flor Verde*, cuja letra e arranjos foram criados por uma das pessoas de quem recolhi o testemunho, Júnior Brito. Trata-se da parte sonora de um vídeo-clip que este me apresentou através do seu telemóvel; um pequeno vídeo que faz parte da cadeia de visibilidades partilhadas entre os habitantes de Fordlândia. Mas este é também o momento que, através da imagem, o palco é dado a uma criança cabocla e à liberdade do movimento corporal e pleno, finalmente desobrigado do tempo colonizado.

NOTA FINAL

Por fim, uma breve referência ao título. Este refere-se à cidade fordista, um corpo estranho na selva tal como um tumor que irrompeu e deixou irremediavelmente as suas cicatrizes; alude igualmente ao mal-estar das pessoas que ainda hoje sofrem as consequências de um traçado urbano que foi feito para segregar. Mas, num sentido mais amplo, "Fordlandia Malaise" pode ser a designação de uma doença *per se*, um mal-estar que se prende com os regimes coloniais e com a herança que deixaram nos territórios que ocuparam e transformaram — uma doença que, no fundo, nada menos é que um mal-estar civilizacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERARDI, Franco. *Futurability. The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. Londres: Verso, 2017a.

----- . "Mapa de Futurabilidade: Reenquadrando o par conceptual utopia/ distopia". In:

GADANHO, Pedro; LAIA, João; VENTURA, Susana (eds.). *Utopia/Dystopia: A paradigm shift in art and architecture*. Lisboa: Mousse Publishing, 2017b.

CECIM, Vicente Franz. *Oó: Desnutrir a Pedra*. Minas Gerais: Tessitura, 2008.

DIAS, Susana de Sousa. "(In)visible Evidence: the representability of Torture". In: JUHASZ, Alexandra; LEBOW, Alisa (eds.). *Companion to Documentary Film*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015.

_____. "A Sort of Microscope of Time: Decelerated Movement and Archive Footage". In: REEH, Christine; MARTINS, José Manuel (eds.). *Thinking Reality Through Time and Film*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

"Fordlandia, Brazil". *Washington Post*, 12 ago. 1931 apud GRANDIN, Greg. *Fordlândia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. New York: Metropolitan Books, 2009, p. 5.

GRANDIN, Greg. *Fordlândia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. New York: Metropolitan Books, 2009.

TRAVERSO, Enzo. *Le passé mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique, 2005.

A ESTÉTICA DE ABSORÇÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

AESTHETICS OF ABSORPTION IN CONTEMPORARY CINEMA

Luiz Carlos Oliveira Jr.¹

RESUMO O artigo aborda uma das vertentes estilísticas mais determinantes do cinema contemporâneo, a que chamaremos cinema de absorção. Tal tendência, cujo momento mais prolífico se deu entre meados dos anos 1990 e primeira metade dos anos 2010, compreende filmes de duração lenta, sem curva dramática expressiva, que representam personagens absortas em pequenas ações do cotidiano ou em situação de autoabandono, entregues à pura passagem do tempo. O conceito estético de absorção mobilizado pelo artigo tem origem no célebre estudo de Michael Fried sobre as relações entre pintura e observador no século XVIII. Levaremos em conta, portanto, as problematizações conceituais e históricas implicadas pela transposição desse modelo teórico de um campo disciplinar para outro. A análise do filme *Pai e filhos* (*Fu yu zi*, 2014), de Wang Bing, conduzirá uma primeira parte da investigação. Ao final, faremos considerações sobre a estética de absorção no contexto do cinema brasileiro contemporâneo e veremos como, nos últimos anos, o registro absortivo tem dado lugar a uma demanda por maior frontalidade e eloquência na representação.

PALAVRAS-CHAVE Estilo Absortivo; Lentidão; Wang Bing; Chantal Akerman; Cinema Brasileiro Contemporâneo.

ABSTRACT *The article addresses what we will refer to as absorptive cinema. It comprises films of slow duration where the characters are depicted in absorptive situations, i.e., engaged in small daily actions or in situations of self-abandonment, often apprehended by the camera in its nondramatic unfolding in real time. Absorptive cinema's most fruitful moment occurred between the mid-1990s and the first half of the 2010s, when it*

¹ Professor adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. Autor do livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (Papirus, 2013).

constituted one the most recurring stylistic devices in contemporary cinema. This concept of absorption originates from the famous study by Michael Fried on the relationship between painting and the beholder in the 18th century. The conceptual and historical problematizations implied by this use of a theoretical model borrowed from another field of studies will be taken into account. The analysis of Wang Bing's *Father and sons* (Fu yu zi, 2014) will provide a guideline for the investigation. In the end, we will raise the question of a possible overcoming of the aesthetics of absorption in the context of Brazilian contemporary cinema, in which a trend towards the frontality of representation seems to be replacing the primacy of absorption.

KEYWORDS *Absorptive Style; Slowness; Wang Bing; Chantal Akerman; Brazilian Contemporary Cinema.*

UM ACÚMULO DE DURAÇÕES

Pai e filhos (Fu yu zi, 2014), de Wang Bing, impõe-se como uma experiência estética exigente, levando às últimas consequências um estilo de encenação que, desde os primeiros filmes do cineasta chinês, já havia se constituído como um método observacional imperturbável. Apesar da metragem enxuta – menos de noventa minutos, quase nada em comparação com as nove horas de *A oeste dos trilhos* (Tie Xi Qu, 2002) –, o filme traz uma proposta radical de esgarçamento temporal, que se dá, sobretudo, por meio de um uso sistemático do plano fixo de longa duração.

Wang se concentra na focalização do cotidiano e na captação da experiência fenomenal em estado bruto. Vemos personagens absortas em pequenas ações (mexer no celular, assistir à televisão, esquentar água para fazer chá) ou em situações de puro repouso, que a câmera registra em planos à beira da inércia, nos quais praticamente nada acontece. A imagem móvel do cinema se encontra paradoxalmente atraída pela estase, pela imobilidade. O movimento não é anulado, mas relegado a pontos, a aglutinações temporais, a microfocos de ação da luz ou dos corpos (sempre enquadrados em plano médio ou geral, nunca em *close-up*). Alguns planos chegam a durar mais de dez minutos, pedindo que sejamos pacientes testemunhas de um quadro de vida particular, marcado por pobreza e privação.

À exceção de dois momentos que revelam o espaço externo (a paisagem monótona de um distrito industrial da China), o restante do filme permanece fechado no interior de uma habitação que consiste num só cômodo exíguo e sem janela, onde moram um homem e seus dois filhos. Na maior parte do tempo, esse cenário apertado e amontoado – cuja acumulação entrópica de objetos, tralhas e materiais de texturas e cores variegadas é de

fazer inveja a muitas instalações artísticas contemporâneas – é filmado através da porta, de onde é possível apreendê-lo em sua quase totalidade (fig. 1).



Figura 1: Wang Bing, *Pai e filhos*, 2014.

A parede ao fundo limita o alcance espacial da composição, impondo uma superfície opaca em direta concorrência com a profundidade simulada pelo efeito perspectivo da câmera. O resultado é uma estética de enclausuramento, que internaliza na estrutura composicional das imagens o estado de confinamento e alienação da personagem a que o filme se dedica por mais tempo: o menino que passa praticamente o dia todo na cama, ocupando-se de jogos eletrônicos no celular enquanto a TV ligada tagarela ininterruptamente. Ouvimos a televisão, mas não a vemos, pois ela está escondida na porção do fora de campo imediatamente contígua ao limite esquerdo do enquadramento. Desgarrado do conteúdo visual, o som da televisão se torna uma poeira sonora espalhada pelo ambiente.

Há, portanto, uma simultaneidade de campos de visibilidade que não necessariamente se comunicam: através da porta aberta, a câmera olha para dentro da casa e registra o tempo dispendido pelo menino nesse espaço cerrado; ele, por sua vez, tem os olhos cooptados pela telinha do celular; e, por fim, num ponto cego, num ângulo morto do campo visual, a televisão funciona como um terceiro olho obliterado, que não vê nem é visto.

Embora se componha, grosso modo, de uma simples sucessão linear de blocos de duração indivisíveis, a arquitetura do tempo fílmico em *Pai e filhos* resulta, na verdade, de uma síntese complexa de diferentes regimes temporais. Podemos encarar o tempo frouxo do plano-sequência sem fio de ação, com sua duração letárgica e improdutiva, como um contraponto ao tempo produtivo, racionalizado e serializado das operações industriais que, enquanto o filme é feito, acontecem nas diversas fábricas daquela região. O tempo hiperativo da TV ligada, por sua vez, convive com o tempo estagnado dos cachorros que dormem num canto

do cenário. O fuso horário local do menino, suscetível às mudanças de luminosidade entre manhã, tarde e noite, é fendido pelo tempo homogêneo do mundo virtual que ele acessa compulsivamente no celular – o tempo uniformizado pela ubiquidade/simultaneidade das interfaces digitais, cuja luminância constante não reconhece a transição entre dia e noite. E há também o encaixe temporal entre a duração intrínseca das imagens, o tempo representado, e a duração do “tempo ocular” (AUMONT, 2004, p. 85) de quem assiste a elas, o tempo vivido, vetorizado por trajetórias descontínuas, por vaivéns entre uma atenção orientada – isto é, dirigida pelas escolhas de enquadramento, luz e som – e uma atenção errante, que varia entre a impressão de conjunto e a percepção pormenorizada, implicando uma pluralidade de tempos de assimilação. Tudo isso, enfim, faz do filme uma máquina de produção de durações sociais e individuais que se entrecruzam nas imagens.

Em seu histórico de exibição, *Pai e filhos* não foi somente projetado em salas de cinema, mas também apresentado no formato de videoinstalação, gerando diferentes condições de recepção e de gestão temporal da experiência, que oscilou entre o meio homócrono do espetáculo cinematográfico convencional (em que o tempo de fruição do filme já vem intrinsecamente programado) e a lógica heterócrona da exposição em museus ou galerias (onde cabe ao espectador determinar o tempo que dedicará à obra). Para os fins deste artigo, considerarei o filme do ponto de vista de uma situação espectral cujo arranjo técnico e perceptivo tem como paradigma a sala de cinema, pressupondo, assim, um dispositivo que promove o isolamento sensorial do espectador e a canalização de sua atenção para um filme a que assiste de forma contínua e ininterrupta, seguindo a ordem preestabelecida pela montagem.

CINEMA DE ABSORÇÃO

A despeito de sua radicalidade, o dispositivo formal de *Pai e filhos* não configura exatamente uma escolha de exceção dentro da produção audiovisual contemporânea. Na verdade, filmes que dispensam as técnicas de encenação tradicionais (tanto as de ficção quanto as de documentário) e valorizam menos a construção narrativa do que a instalação de ambiências, fermentando a duração por meio do emprego metódico do plano fixo alongado e representando personagens ocupadas em pequenas tarefas, absortas em pensamentos ou em situação de autoabandono, entregues à pura passagem do tempo, em suma, esses filmes foram abundantes nas décadas recentes, de Tsai Ming-liang a Lisandro Alonso, de Sharunas Bartas a Nuri Bilge Ceylan, passando por Lav Diaz e muitos outros cineastas de presença constante nos festivais internacionais. Essa vertente estilística constituiu uma das linhas de força do cinema autoral entre meados dos anos 1990 e a primeira metade dos anos 2010, antes de entrar numa certa repetição tautológica e gerar formas diluídas nas obras de jovens realizadores surgidos no período. *Pai e filhos* pertence ao momento em que

essa tendência estava no auge de seu prestígio acadêmico e crítico, ao mesmo tempo que já anunciava um esgotamento de suas potencialidades.

Os aspectos centrais desse tipo de filme nos aproximam do conceito estético de *absorção*, tal como investigado por Michael Fried (1980) em seu célebre estudo sobre as relações entre pintura e observador no século XVIII – e aqui, obviamente, devemos ter todo o cuidado requerido pelo empréstimo de um modelo teórico elaborado para outro objeto e visando outro momento da história das formas artísticas, se bem que a contribuição de Fried, ao fim e ao cabo, repouse muito menos em uma análise histórica do que na proposição de um paradigma para se pensar a relação entre imagem e espectador, o que a torna pertinente em contextos diversos.

A pintura de absorção – cuja primazia nos debates estéticos ocorreu na França em torno de 1750 – preconizava a representação austera de situações caracterizadas por *suspensão da ação e captura da atenção*, em contraposição ao estilo requintado, sensual e decorativo do rococó. Embora o conceito de absorção não estivesse entre aqueles aplicados sistematicamente à arte do passado, seus partidários (capitaneados por Diderot) argumentavam que uma tradição da pintura de absorção teria existido, mas seu florescimento no século XVII – em alguns quadros de Poussin, Georges de La Tour, Vermeer, Rembrandt – teria sido seguido de um declínio relativo. Somente com Chardin, a partir dos anos 1730, o paradigma da absorção seria retomado e, mais ainda, “depurado”, separando-se de temas e objetos aos quais estava antes subordinado.

Em quadros como *Le philosophe lisant* (1734) e *Le château de cartes* (c. 1737), Chardin representa personagens encerradas em si mesmas, inteiramente absorvas em suas atividades: a leitura compenetrada do filósofo, a diversão solitária do menino que faz um castelo com cartas de baralho. Em *Moça descascando nabos* (c. 1740), vemos uma pausa distrativa em meio a uma tarefa cotidiana, que confere à absorção da personagem uma dimensão natural, interior e doméstica (fig. 2). Às vezes, o pintor demonstra particular interesse por substâncias fugidias, como o vapor saindo de uma xícara de chá (fig. 3), a bolha de sabão tensionada ao limite de sua ruptura (fig. 4) ou o pião girando sobre a mesa, na iminência de perder o equilíbrio (fig. 5). O que se tem nessas imagens, apesar da aparência transitória, é o registro cumulativo de vários níveis de atenção, “a história de uma experiência perceptiva camuflada na despreensão de sensações que não duram mais que alguns instantes” (BAXANDALL, 2006, p. 154).



Figura 2: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Moça descascando nabos*, c. 1740, óleo sobre tela, 46 x 37 cm, Pinacoteca de Munique.



Figura 3: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Uma dama tomando chá*, 1735, óleo sobre tela, 81 x 99 cm, Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow.



Figura 4: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Bolhas de sabão*, c. 1734, óleo sobre tela, 61 x 63.2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Figura 5: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, 1741, óleo sobre tela, 64.5 x 76.5 cm. MASP, São Paulo.

Chardin isola um momento particular em toda sua plenitude e densidade, apreendendo tanto a identidade fenomênica das “formas simples do uso cotidiano e da experiência sensorial” como “sua posição em um campo ordenado” (CRARY, 2012, p. 66). Não se trata de arremedar um tempo desperdiçado, mas de consolidar um tempo pleno: “talvez Chardin, no ato de pintar, tenha encontrado na absorção de suas personagens o correlato natural

de seu próprio estado naquele momento, além de um reflexo da absorção que ele esperava provocar no espectador diante da obra acabada” (FRIED, 1980, p. 52-53).

A mobilização do tempo nos quadros de Chardin ganha relevo especial na argumentação de Fried (1980, p. 51-52): “é admirável o poder que tem esse pintor de sugerir a duração real dos estados e das atividades de absorção. Seguramente, tal poder é necessário a todas as representações convincentes da absorção, do contrário nenhuma delas poderia sugerir sua instalação no tempo”. Fried acredita que, tal como Vermeer, Chardin chega a quase converter a duração real – a própria passagem do tempo em que nos detemos diante da tela – em um efeito puramente pictórico, “como se o espectador percebesse na estabilidade e na imutabilidade da imagem pintada não uma propriedade material e necessária da tela, mas a manifestação de estados absortivos que ocorrem somente para durar” (FRIED, 1980, p. 52).

Podemos dizer, por analogia, que, no cinema que trabalha com uma estética de absorção, o tempo é convertido em um efeito puramente cinematográfico: ele não é mais uma consequência do movimento ou uma estrutura funcional necessária ao andamento narrativo, mas uma experiência imediata da duração, inseparável da própria razão de ser dos filmes, que passam a dispor do tempo como uma espécie de pasto a ser ruminado. Em *Eternamente sua* (*Sud sanaeha*, Apichatpong Weerasethakul, 2002), por exemplo, as sequências finais se concentram em personagens que descansam após um piquenique à beira de um rio e acabam adormecendo, embaladas pelo som calmo da correnteza: o filme se abandona a essa *mise en scène* do repouso e deixa o tempo fluir, fazendo a duração real da situação representada coincidir com o tempo da projeção (logo, com o tempo do espectador).

Antecedentes históricos podem ser buscados em experimentos extremos como *Sleep* (1963), de Andy Warhol, que consiste em mais de cinco horas da filmagem de um homem dormindo – as personagens adormecidas, aliás, haviam sido um motivo recorrente na pintura de absorção, sobretudo em quadros de Jean-Baptiste Greuze e Carle Van Loo: o sono aparecia em suas pinturas como um desdobramento natural das situações de concentração ou de distração prolongada, além de fornecer um estado indiscutivelmente absortivo.

Mas é na obra de Chantal Akerman que se nota uma primeira manifestação mais clara do que podemos considerar um cinema de absorção. Em *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), a cineasta acompanha três dias na vida de uma mulher. A rotina doméstica – distribuída nas tarefas de cozinhar, lavar louça, arrumar a cama etc. – rende cenas inteiramente filmadas com câmera fixa. Os planos amiúde perfazem a duração completa das ações, que são mostradas em plano médio ou geral. Em alguns momentos, sobretudo no terço final do filme, Jeanne (Delphine Seyrig) permanece sentada sem fazer nada por longuíssimo tempo – e nem por isso a câmera desiste dela ou a montagem faz avançar a narrativa cortando para a cena seguinte: a literalidade da duração, a “indicialidade hiperbólica” (MARGULIES, 2016, p. 147) do tempo dos planos é mantida.

Uma cena, em especial, por ter relação direta com a inscrição do tempo no filme, merece nossa atenção. Trata-se do momento em que Jeanne passa um café na cozinha, apreendida num plano médio que, como de regra, mantém o enquadramento fixo e registra a ação em tempo integral (fig. 6). A longa espera da personagem, com uma lassidão semelhante à das figuras femininas de Chardin, proporciona uma experiência concreta do tempo cinematográfico, cuja impressão indicial na película pode ser comparada à borra de café no filtro. “Thierry de Duve descreveu essa figuração do tempo – a água passando por um aparato doméstico na forma de ampulheta – como a representação de uma das temporalidades administradas por Jeanne e por Akerman” (MARGULIES, 2016, p. 154). O equilíbrio tectônico do quadro, realçado pela regularidade geométrica da parede de azulejos ao fundo, instaura um campo ostensivamente esquadrihado e ordenado – uma grade rígida, que não deixa de remeter ao tempo organizado pela rotina repetitiva de Jeanne. É no interior desse tempo rigorosamente administrado, entretanto, que as sutis e progressivas destabilizações da personagem pouco a pouco se inscrevem (desvios da rotina, gestos descoordenados, rupturas do tecido homogêneo do cotidiano).



Figura 6: Chantal Akerman, *Jeanne Dielman*, 1975.



Figura 7: Vittorio De Sica, *Umberto D*, 1952.

André Bazin se encantava com a cena de *Umberto D* (1952) em que Vittorio De Sica mostrava na íntegra, sem elipse, as primeiras ações diurnas da personagem da empregada: sua rotina matinal de se levantar da cama, atravessar o corredor, acender o fogão, esquentar a água, preparar o café (fig. 7). Nessa sequência de “eventos menores”, Bazin (1991, p. 298) vislumbrou o *nec plus ultra* do neorealismo italiano, o mais perto a que se tinha chegado até então do “sonho de Zavattini de fazer um filme contínuo com 90 minutos da vida de [uma pessoa] a quem nada aconteceria”. A cena do café em *Jeanne Dielman*, sem dúvida, alude à de *Umberto D*, mas cumpre assinalar que a ênfase de Akerman nos afazeres cotidianos captados em tempo real já pertence a outro quadro de referências históricas, distinto daquele em que o neorealismo despontou no pós-guerra.² É preciso também observar que, apesar do conjunto de ações triviais, De Sica imiscui notas de sentimentalismo e drama psicológico na cena: enquanto faz o café, a adolescente passa a mão pela barriga – ela descobriu dias antes que está grávida – e chora. Em *Jeanne Dielman*, inversamente, Akerman opta por um registro desdramatizado e antipsicológico: “Sua insistência em fazer durar a cena, para além do entendimento da mensagem narrativa ou referencial, requer inevitavelmente uma experiência distanciada da imagem” (MARGULIES, 2016, p. 144).

Esse distanciamento não passa pela quebra da quarta parede, pela tática anti-ilusionista do olhar-câmera, que era uma das figuras de estilo mais recorrentes na modernidade cinematográfica dos anos 1960 e 1970. Akerman recusa obstinadamente o endereçamento direto, a interpelação frontal do espectador.

Ao analisar esse aspecto do filme, Margulies se reporta justamente à discussão de Fried

² Ivone Margulies (2016 p. 84) chama atenção para o fato de a obra de Akerman ter sido concebida numa época em que “a fenomenologia, o existencialismo, a semiologia, a escola dos Annales e o feminismo, de uma forma ou de outra, reivindicavam a vida cotidiana como objeto (ou como bandeira)”.

sobre a pintura de absorção: assim como a representação de sujeitos absortos era uma forma de a pintura do século XVIII furtar-se ao posicionamento frontal e assumir-se indiferente ao espectador, assim também o cinema de Akerman, ainda que “por razões obviamente diversas”, abandona a frontalidade (tão presente nos filmes de Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Jerzy Skolimowski, Manoel de Oliveira) e “restaura uma encenação da indiferença” (MARGULIES, 2016, p. 123). O que está em jogo, então, é uma negação do observador.

De acordo com Fried, a imagem absortiva estabelece a sensação de uma inexistência do espectador por intermédio da representação convincente de personagens totalmente absortas em suas atividades, sentimentos e estados de espírito.

De um ponto de vista puramente figurativo, tudo se passa como se a presença do espectador ameaçasse distrair as *dramatis personae* de seus estados ou atividades ordinárias, compelindo o artista a neutralizar a presença do espectador pela absorção de suas personagens exclusivamente no mundo do quadro (FRIED, 1980, p. 63).

Pode-se objetar que, pelo menos desde o Renascimento, a pintura já se dirigia ao espectador no “modo *denegatório*” (AUMONT, 2004, p. 49), exceto no gênero do retrato, cuja lógica consiste em confrontar o modelo ao olhar do público. Mas essa denegação nunca foi tão explicitamente encenada quanto na pintura de absorção do século XVIII. Trata-se de uma pintura que se esforça para se manter surda à chegada do espectador, imune à dispersão que poderia ser provocada por sua presença, daí eleger expedientes figurativos que visam a convencer o público de que as personagens não dependem de um olhar externo que ateste sua existência: elas simplesmente estão lá.

No cinema, o primado da absorção também implica essa sensação de que as personagens dão as costas ao espectador, comportando-se como se fossem indiferentes à presença de uma plateia interessada. É claro que isso se verifica mesmo no naturalismo convencional do cinema clássico-narrativo, em que o mundo ficcional se desenvolve à revelia do espectador: interpõe-se uma barreira imaginária entre a plateia e o universo da ficção, condição do efeito-janela do retângulo cinematográfico e da ilusão de realidade que ele alimenta. Porém, esse divórcio ilusório entre plateia e filme constitui a garantia mesma do envolvimento psicológico do espectador e de seu transporte imaginário para o mundo diegético. As personagens podem até fingir não levar em conta o espectador, mas o filme em si – por meio de suas técnicas de narração e encenação – mobiliza diversas formas de persuasão dramática e de interpelação emocional da plateia. Nos filmes de absorção, diferentemente, não são somente as personagens que agem como se ignorassem o espectador: é o próprio dispositivo de enunciação que se retrai num sistema hermético e carrega consigo o mundo representado, que se fecha na opacidade inviolável de suas personagens. A ausência de modulação dramática da experiência perceptiva – ou o escoamento temporal liberto das noções de progressão psicológica e clímax narrativo – sublinha essa aparente renúncia do

filme a lidar com a participação afetiva do espectador.

Mas, conforme Margulies já concluía a respeito de *Jeanne Dielman*, o cinema de absorção ignora o espectador de tal forma, com tamanho empenho, que acaba levando-o a assumir em dobro sua condição de espectador. A estase formal da *mise en scène* e o comportamento absorptivo das personagens são hiperbolizados a tal ponto que se tornam, por assim dizer, teatralizados.

De fato, a comunicação com o público é neutralizada pelo cinema de absorção de forma tão tenaz, o processo de dramatização é tão veementemente esvaziado, que isso se converte, paradoxalmente, em outro tipo de estimulação da reação espectral. Em outras palavras, virar as costas à audiência de maneira tão enfática equivale, no fim das contas, a ressaltar a presença do espectador e, mais ainda, a incluir no espetáculo sua propriocepção, seu autorreconhecimento não só como olhar e contemplação, mas como corpo circunstanciado, sensível à espessura do tempo.

A experiência pode se transformar tanto numa prova de resistência quanto numa forma distanciada de prazer estético, com o filme tirando seu poder de sedução precisamente do fato de não demonstrar nenhum esforço para seduzir. Não à toa, é possível constatar no cinema de absorção uma triagem implícita do público. Em *Os monstros* (2011), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, há uma sequência que chega a ser um comentário reflexivo sobre o “problema” levantado pela estética de absorção com relação ao espectador: um dos protagonistas, um músico experimental, extrai longas improvisações de seu instrumento de sopro para a plateia de um bar, que vai se esvaziando aos poucos, até que sobram uns gatos pingados. Ele termina a performance e é substituído por uma dupla que toca uma canção romântica de sucesso. Tudo é filmado em plano-sequência com a câmera preservando uma atitude impassível, como se nada pudesse afetá-la ou sugerir uma mudança de estratégia. O filme diegetiza, em chave irônica, a própria situação que já espera enfrentar no contexto de sua exibição. E aí se ilustra perfeitamente o paradoxo do registro absorptivo: quanto mais o filme se afasta do espectador e se isola numa bolha estética intransigente, mais reafirma sua consciência da existência de uma plateia.

É evidente que o paradigma da absorção, conforme já mencionei, não deve ser aplicado ao cinema sem problematizações. As razões que levam o cinema ao registro da absorção são diferentes daquelas observadas na pintura do século XVIII, embora haja um paralelo possível na forma como o cinema de absorção aparece, entre outras coisas, como uma reação anti-rococó, uma recusa ascética tanto do ritmo alucinado e da fatura pirotécnica dos *blockbusters* quanto de uma propensão ao excesso que havia se tornado lugar-comum também na esfera do cinema autoral das décadas de 1980 e 1990 (o *overload* estético e semiótico de Peter Greenaway, a profusão de efeitos estilísticos e decorativos em Pedro Almodóvar e Raoul Ruiz, o artificialismo publicitário de Jean-Jacques Beineix, a pompa luxuosa e a ornamentação monumental de Zhang Yimou e da obra tardia de Akira Kurosawa etc.).

Em grande medida, o cinema de absorção se aproxima do que alguns pesquisadores vêm designando como *slow cinema* (FLANAGAN, 2012; JAFFE, 2014; SMITH, 2015): um cinema de marcha lenta, que detém o olhar na descrição fenomenológica dos eventos e na observação parcimoniosa do mundo, com poucos diálogos e quase nenhuma ação dramática, amiúde num registro em que o documental e o ficcional se confundem. O *slow cinema* radicaliza uma tendência já conhecida desde os anos 1960 (Miklos Jancso, Andrei Tarkovski, Jan Nemeč, Theo Angelopoulos), e que repousa na ideia de testar os limites da unidade de base do cinema – o bloco de espaço-duração – mediante o estiramento paroxístico do plano, a dilatação temporal do plano-sequência.

O conceito de *slow cinema* é amplo o suficiente para abarcar obras tão distintas entre si quanto as de Wang Bing, Béla Tarr, Pedro Costa, James Benning, Jia Zhang-ke, Tsai Ming-liang, Ben Rivers etc. Ele é encarado como parte de um contexto maior, que extrapola o universo cinematográfico e se refere a toda uma corrente cultural que procura alternativas e formas de resistência às prerrogativas contemporâneas de rapidez, efemeridade e intensificação generalizada dos ritmos da vida psíquica e social. O *slow cinema*, com seus bolsões de silêncio e tempo morto, seria um cinema que resiste ao bombardeio psicossensorial, aos imperativos de velocidade e hiperatividade, às dinâmicas de produtividade e consumo frenéticos, aos regimes de aceleração do tempo e da informação na contemporaneidade.

O cinema de absorção não é exatamente um recorte dentro desse universo, mas uma série cultural sincrônica, que se cruza com o *slow cinema* em alguns pontos. A estética de absorção compreende aqueles filmes em que, para além da lentidão, privilegiam-se estados absortivos, isto é, momentos plenos em sua própria banalidade prosaica e, principalmente, subsumidos num dispositivo plástico que, a um só tempo, abre e fecha o campo perceptual, separa e reata o espectador e a imagem, de modo que tenhamos a sensação de assistir ao desdobramento de um mundo fechado e autossuficiente, mas que ainda assim permanece ligado a nosso olhar e a nossas interrogações.

O CAMPO AUSENTE

É preciso retornar ao filme de Wang Bing e entender melhor como ele transita pela absorção. Conforme já dito, sua imagem mais constante é a do menino mexendo no celular: se, na época de Greuze, a leitura e o sono eram os temas de absorção por excelência, hoje a atividade absortiva mais comum é a de uma pessoa acordada e conectada, com o campo visual drenado para o monitor de um dispositivo tecnológico portátil. Há simultaneamente simetria e assimetria entre a experiência representada na tela – o menino com a atenção voltada para o celular – e a experiência do espectador concentrado no filme: ambas se submetem à dinâmica necessariamente irregular da atenção continuada, que alterna entre momentos de fixação e de inevitável relaxamento; mas, enquanto uma se funda na redução

do campo visual a uma interface interativa, a outra recorre à ampliação da área de percepção, à majoração da visão e da escuta na sala de cinema.

A figura do pai é um dos elementos mais inquietantes do filme. Ele ronda a imagem, mas quase nunca se ancora nela. Em alguns momentos fugidios, projeta-se na parede do fundo como sombra (fig. 8), incluindo no campo um prolongamento indicial do fora de campo. A sombra emana do lugar de um observador ao mesmo tempo presente e ausente, funcionando como duplo substitutivo tanto do cineasta atrás da câmara quanto do espectador diante da tela, ambos situados numa posição liminar, num ponto de passagem entre o quadro “inocente” do cotidiano e as implicações éticas e políticas do ato de observá-lo.



Figura 8: Wang Bing, *Pai e filhos*, 2014.

Por um lado, *Pai e filhos* solicita uma experiência imersiva, uma instalação do espectador num regime de duração específico. É preciso redimensionar a percepção ordinária e deslocá-la para um registro em que – na ausência de hierarquia entre tempos fracos e fortes, pequenos e grandes estímulos – tudo, por ínfimo que seja, torna-se passível de atenção e interesse. O posicionamento da câmara junto à porta, assim como a objetividade inabalável da técnica de observação, exalta essa primeira sensação de que Wang estaria propondo tão somente uma abertura sensível para uma realidade reduzida a uma espécie de contêiner de espaço-tempo. O filme seria, desse modo, um dispositivo de captura aleatória do real, limitando-se a pôr ao alcance do espectador um conjunto restrito de formas, determinado por certas condições materiais de produção.

Por outro lado, não se trata simplesmente de observar peixes em um aquário, ou de aquiescer a um voyeurismo antropológico: há claramente uma operação conceitual, que

pede uma participação intelectual do espectador. A situação fronteira da câmera, ao mesmo tempo que sugere nossa entrada mental naquele espaço, instaura um distanciamento. O espectador é deixado à soleira do mundo representado, nem totalmente dentro, nem totalmente apartado dele. A porta, separação entre o exterior e o interior, entre o mundo social e o privado, demarca também uma fronteira entre campo e fora de campo, inerente à natureza duplamente concreta e fantasmática do espaço fílmico.

Há algo aí do que Bazin considerava o *respeito à ambiguidade imanente do real*, que Orson Welles teria alcançado em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) pela *mise en scène* em plano-sequência e profundidade de campo – uma técnica que, de acordo com Bazin, não só preservaria a obtusidade do mundo, sua opacidade primordial, como ainda aproximaria a imagem cinematográfica das condições “naturais” de percepção. A tendência de Welles a trabalhar com planos condensativos, que resolvem uma grande quantidade de ideias visuais numa mesma composição plástica, gera uma profusão do campo, evitando a organização do material na direção de um sentido unívoco. O espectador de *Cidadão Kane*, segundo Bazin, é arrancado da passividade e convidado a produzir o sentido de uma estrutura que, sem ele, ficaria inerte.

Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma *significação a priori*, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. (BAZIN, 1991, p. 245)

O espectador de *Pai e filhos* também deve estabelecer seus próprios itinerários a partir de um material que não está ordenado por uma decupagem analítica (a fragmentação da cena em planos que isolam certos elementos e os articulam sequencialmente segundo uma ordem lógica e narrativa). No entanto, se *Cidadão Kane* utilizava o plano-sequência com profundidade de campo para produzir tensões narrativas e polarizações dramáticas, *Pai e filhos* procede por uma suspensão total da narração e do drama, o que só torna mais verdadeiro o corolário baziniano da atividade mental do observador: há um forte significado político no filme (como de praxe no cinema de Wang), mas ele jaz em estado dormente, como um material bruto, à espera de uma montagem que, em última instância, cabe ao espectador.

Ao final da projeção, cartelas de texto trazem as seguintes informações: “Este filme foi gravado em Fumin, na província de Yunnan, onde estão sediadas várias pequenas fábricas em que a pedra é moída em pó. Cai Shunhua chegou aqui há dez anos, egresso de sua cidade natal, Qiaojia, em busca de emprego. Seus dois filhos, Yonggao e Yongjin, juntaram-se a ele em 2010. A filmagem começou em fevereiro de 2014, mas teve de ser interrompida depois que a equipe do filme começou a receber ameaças do patrão de Cai”.

Compreendemos, então, que as cenas domésticas da família de Cai não apenas mostravam

com insistência uma determinada coisa, mas também apontavam centrifugamente para outra. O campo traçado pela câmera deixava entrever a ablação visual de um outro campo, de uma parte da realidade social interditada ao olhar, isto é, a realidade do trabalho nas tais pequenas fábricas da região.

Sabemos que todo e qualquer campo fílmico ecoa um campo ausente: os elementos em quadro não se inscrevem somente como o índice de sua própria presença, mas como o significante de uma ausência a que remetem implicitamente. O conceito de *sutura*, que Jean-Pierre Oudart (1969) extraiu da psicanálise e estendeu aos enunciados cinematográficos, concerne justamente ao processo pelo qual a falta em questão é abolida na articulação entre planos sucessivos: o que está ausente é suturado para o espectador por alguma coisa que se produziu no plano precedente ou que será produzida no plano subsequente (um olhar que institui aquele quadro como o ponto de vista de alguém, por exemplo). A ausência, assim, deixa de ser sentida como castração ou angústia: ela é suprida pela troca semântica entretecida entre o campo presente, que inapelavelmente a evoca – já que, no cinema, “o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui” (AUMONT, 2004, p. 136) –, e o campo imaginário, que a obtura mediante justificativas narrativas e psicológicas.

Mas o fluxo sintagmático de *Pai e filhos* – sua sucessão temporal desamarrada – não estabelece o efeito de sutura. Pelo contrário: as ausências, em vez de apaziguadas, são mantidas no estado de processos significantes inacabados (o que é reforçado pelo fato de o filme ser fruto de um trabalho interrompido por razões externas). O campo ausente, não suturado, ganha uma dimensão política: ele diz respeito à condição “invisível” que a produção industrial adquiriu nas periferias da economia global, onde a visibilidade não chega ou é impedida de chegar. A precarização existencial engendrada por esse sistema de exploração, todavia, está exposta no cenário da vida privada, no mundo sem horizonte do menino confinado em casa, e por isso mesmo esse campo também teve de ser interditado.

O que o padrão de Cai quis interromper, em última análise, foi a comunicação entre campo e fora de campo, entre o que era representado diretamente e o que estava elidido na imagem. Pois Wang não precisou mostrar as condições desumanas do trabalho na fábrica: o reflexo disso na moradia de Cai é suficientemente esclarecedor e talvez até mais pungente, porquanto revela consequências mais amplas da vulnerabilidade associada a esse tipo de exploração abusiva da mão de obra.

PASSAGEM À FRONTALIDADE?

Uma das conclusões que podemos tirar dessa breve análise de *Pai e filhos* é que a estética de absorção, pelo menos no caso de Wang Bing (e cumpre frisar que isso vale não só para este filme, mas para toda a obra do diretor), possui um desdobramento político. Ela surge como resposta – incisiva em sua descrição mesma – a um mundo repleto de

conflitos, que não são anestesiados pela paciência confuciana da observação detida, mas, contrariamente, ativados por uma dialética entre campo e fora de campo. A contemplação distanciada – a despeito da natureza estritamente denotativa e “isenta” do registro – prova-se suficientemente assertiva para garantir um posicionamento crítico em face da realidade representada.

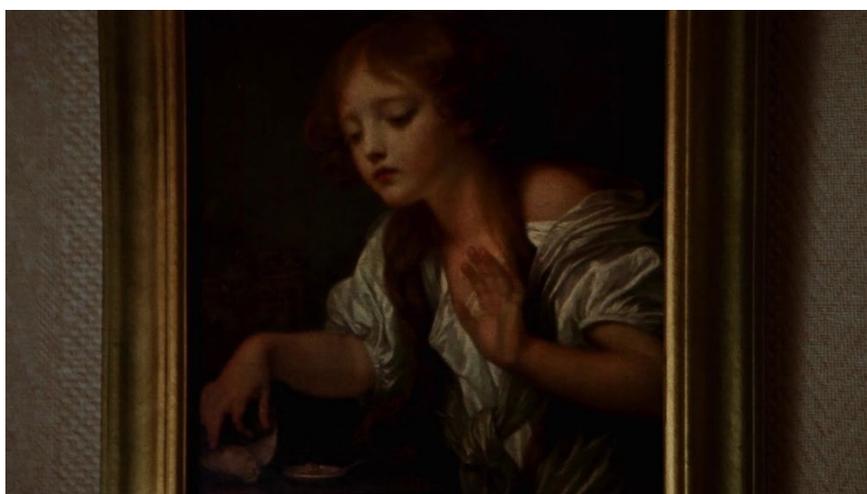
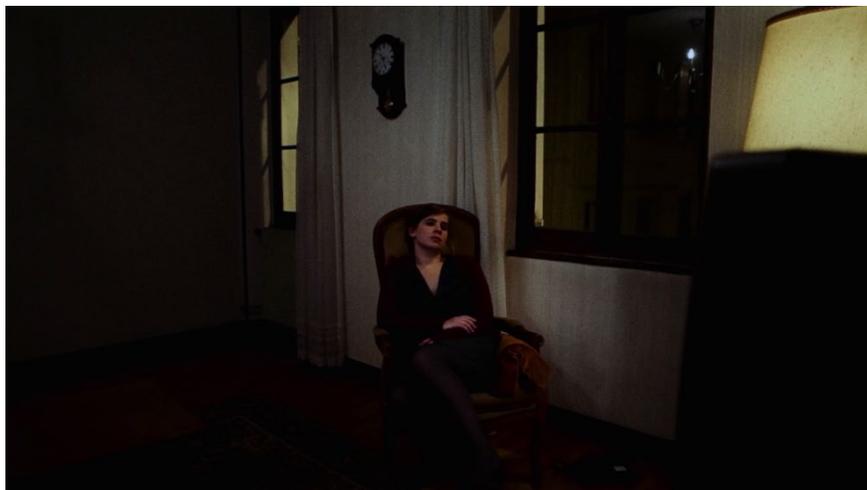
Nos últimos cinco anos, porém, percebeu-se uma crescente demanda por abordagens mais eloquentes, que trazem um modo de interpelação do receptor muito mais frontal e provocativo. No caso específico do audiovisual brasileiro, em que a estética de absorção esteve bastante presente nas duas primeiras décadas deste século, é nítido um movimento de superação do registro absortivo e de sua substituição por uma estratégia de afrontamento, conforme veremos mais adiante. Antes, é preciso traçar um breve histórico das formas de absorção que caracterizam uma parcela substancial do cinema brasileiro desde o início dos anos 2000.

Uma peça-chave, se quisermos fazer uma genealogia do cinema de absorção no Brasil, é o premiado curta-metragem de Eduardo Valente, *Um sol alaranjado* (2002). Com notável densidade cênica e rigor formal, o filme encetou o caminho de um cinema minimalista, com personagens silenciosas e absortas em situações domésticas (tomar café, ver televisão, fumar um cigarro à beira da janela). A filmagem é metódica: as cenas se constroem através de planos fixos, alguns demorados, cuidadosamente enquadrados, profundamente concentrados na representação de um drama familiar (a morte do pai e a forma *sui generis* como a filha elabora o luto), cuja complexidade só pode ser prospectada a partir da pura exterioridade das ações, com direito a momentos que lembram bastante *Jeanne Dielman* (fig. 9 e 10).



Figuras 9 e 10: Eduardo Valente, *Um sol alaranjado*, 2002.

Nos anos seguintes, o estilo absortivo daria o tom de outros curtas-metragens de destaque – *Por dentro de uma gota d'água* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2003), *Sabiaguaba* (Luiz e Ricardo Pretti, 2006), *Outono* (Pablo Lobato, 2007) –, antes de se instalar, em graus e declinações variados, no registro dos longos: *O grão* (Petrus Cariry, 2007), *Estrada para Ythaca* (irmãos Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes, 2010), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., 2011), *Aspirantes* (Ives Rosenfeld, 2015). Uma radicalização da absorção pode ser vista em *Mulher à tarde* (Affonso Uchôa, 2010), com seus sucessivos planos-*tableaux* de estados absortivos. Em filmes posteriores, manifesta-se um desgaste maneirista do estilo, como em *O homem das multidões* (Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2013) e *Rifle* (Davi Pretto, 2016), que o empregam mais como uma moda estilística do que como uma busca criativa. Em *A misteriosa morte de pérola* (Guto Parente, 2014), a absorção se mescla ao cinema de horror: uma jovem solitária, estudante de arte, é assombrada por aparições fantasmáticas e por pinturas que parecem vigiá-la – dentre os quadros pendurados em seu apartamento, há uma reprodução de *L'Oiseau mort* (1800), de Greuze, numa curiosa interseção entre a absorção pictórica e a cinematográfica (fig. 11 e 12).



Figuras 11 e 12: Guto Parente, *A misteriosa morte de pérola*, 2014.

Muitos outros filmes poderiam ser mencionados. Mas basta, por ora, ficar nesses exemplos, que atestam a pregnância do registro absortivo na formação de um olhar cinematográfico que perpassou o audiovisual brasileiro nos anos 2000 e 2010, orientando a sensibilidade não só dos cineastas inseridos em tal regime estético, mas também dos curadores de festivais (onde os filmes de absorção tiveram, em geral, boa circulação), da crítica especializada, dos pesquisadores e de parte influente do público.

Se recuarmos a um momento anterior, ao período da retomada, veremos que as discussões em torno do cinema brasileiro destacavam duas outras atitudes. De um lado, a *mediação*, a recorrência de filmes em que uma personagem desempenhava a função de mediadora entre o espectador (presumivelmente de classe-média e habitante das grandes cidades) e um universo ficcional vinculado ao Outro, às camadas da realidade social distantes do repertório simbólico do espectador, mas às quais ele teria acesso com segurança, guiado pelo efeito

de mediação. A protagonista de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), o menino fotógrafo de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e o médico de *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) são exemplos paradigmáticos de personagens que funcionam como vasos comunicantes entre o espectador e uma realidade que lhe é tão familiar quanto estranha (o Brasil profundo, o universo violento da criminalidade urbana). Do outro lado, havia os filmes que dispensavam a figura do mediador e preferiam se colar aos afetos e pulsões de personagens marginalizadas ou em situação de intenso conflito: *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), *O invasor* (Beto Brant, 2001), *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002). A postura cinematográfica adotada por esses filmes, como apontou Tatiana Monassa (2005, p. 113), foi a da *imersão*, calcada no contato próximo com as realidades subjetivas de onde exalava a força de vida, desejo e violência que lhes interessava filmar de maneira visceral e intuitiva.

Em termos cronológicos, o paradigma da absorção se consolida no cinema brasileiro um pouco depois da predominância dos filmes de mediação e de imersão, diferenciando-se de ambas as tendências: não ocorre à estrutura facilitadora da mediação e tampouco opera pela imersão – baseia-se, antes, num dispositivo de distanciamento estético. Não que exista um modelo diacrônico ou evolutivo, segundo o qual se passaria da mediação para a imersão e daí para a absorção: as coisas não ocorrem de forma sistemática, mas por um processo complexo e de difícil esquematização – afinal, a história dos estilos cinematográficos não se constitui como uma sucessão de fases relativamente estáveis, mas como um campo dinâmico de forças concorrentes. Filmes imersivos e personagens mediadoras continuam a existir no audiovisual brasileiro, ainda que em quantidade menor se comparada ao período da retomada, ao passo que filmes como *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011) e *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017) sobrepõem dispositivos de mediação e de absorção, um embutido no outro.

Por essa mesma lógica, não podemos enxergar a premissa de frontalidade representativa – que vem se expressando no cinema brasileiro com frequência cada vez maior – como uma etapa seguinte à absorção, como um novo momento que ultrapassa o anterior sem deixar rastro. O que há, e aí reside nosso interesse, é a emergência irrefutável de outra vertente de estilo, para a qual a atenção dos festivais e da crítica tem se voltado.

Nos filmes dessa nova tendência, a aparente *nonchalance* das personagens do cinema de absorção é abandonada em prol de um reconhecimento da presença do espectador e, mais ainda, de um contato facial direto. Em *Terremoto santo* (2017) e *Swinguerra* (2019), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, as personagens nos encaram de frente, nos olham, flertam conosco, cantam, dançam (fig. 13). O número musical é o registro por excelência em que se autoriza a interpelação do espectador, e é impressionante a quantidade de filmes brasileiros recentes que incluem cenas musicais, como na primeira das três partes de *BR3* (2018), de Bruno Ribeiro, curta-metragem que constantemente coloca suas personagens – transexuais moradoras do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro – em posição frontal em

relação à câmera e ao espectador. Em *Bixa travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018), igualmente, a cantora e ativista trans Linn da Quebrada olha para a câmera e literalmente afronta o espectador, trata-o como interlocutor, prometendo usar o próprio corpo como arma, como força de resistência (fig. 14).



Figura 13: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, *Swinguerra*, 2019.



Figura 14: Claudia Priscilla e Kiko Goifman, *Bixa travesty*, 2018.

Caso tivesse sido realizado há dez anos, é provável que *Bixa travesty* se contentasse com cenas de observação singela da forma como uma subjetividade se constrói em diálogo com o mundo social à volta. Mas agora não basta ligar a câmera e pedir que a personagem se abandone à simples evidência do estar-no-mundo: é preciso que ela afirme, *performaticamente*, esse modo de ser doravante ameaçado por novas circunstâncias políticas. Não se trata do mesmo tipo de frontalidade do Cinema Marginal, daquela confrontação anárquica e subversiva de

Maria Gladys, faca em punho (depois de ter matado a patroa), encarando a câmera e dizendo com sarcasmo: “Quem se entregar agora morre depois!” (*Cuidado Madame*, Júlio Bressane, 1970). Há outro processo cultural em jogo, mais atrelado às novas dinâmicas afirmativas das políticas de identidade.

A estratégia adotada em *Bixa Travesty*, evidentemente, é a da não-conformação aos perfis normativos. Isso pode levar o espectador a um alinhamento, a uma afinidade subjetiva com a perspectiva de mundo da personagem, ou pode simplesmente demarcar as diferenças, ratificar a barreira, tornando conspícua uma forma de autorrepresentação que não será negociada no sentido de se adequar a expectativas e códigos sociais impostos de fora.

O filme se insere no que Bill Nichols define como *documentário performático*, isto é, um documentário que se afasta da pretensão objetiva e valoriza as características expressivas da experiência e da memória, ressaltando uma dimensão subjetiva. Esse tipo de documentário se tornou mais comum a partir dos anos 1980, na esteira de uma série de discussões sobre identidade, raça e política de gênero. Como observa Nichols (2005, p. 172), o documentário performático encontra forte ressonância junto aos “sub-representados ou mal representados”: as mulheres, as minorias étnicas e sexuais, as identidades trans. Embora atrelado a um indivíduo ou a um grupo específico de indivíduos, o relato subjetivo do documentário performático se expande para abarcar o mundo histórico, permitindo uma relação social compartilhada e fazendo do local e individual “nosso porto de entrada para o político” (NICHOLS, 2005, p. 176).

As formas de representatividade e performatividade vinculadas às pautas identitárias, tal como se expõem em *Bixa travesty*, *BR3* e *Swinguerra*, são os exemplos mais evidentes de passagem à frontalidade no cinema brasileiro contemporâneo, mas não os únicos. A reaproximação com os gêneros ficcionais de grande apelo comunicativo, outro traço marcante da produção atual, também indica um desejo de mexer com o espectador, de despertar emoções fortes, em vez de deixá-lo em estado de suspensão absortiva. *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kléber Mendonça Filho, 2019), para citar o exemplo mais contumaz, canibaliza os códigos do cinema de ação e de horror para propor uma experiência fundada na participação psicológica, na intensidade dramática, no choque emocional da plateia – na catarse. Cinco anos antes, em *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014), a ficção-científica distópica já implodia a moldura do documentário sociológico e mandava os estilhaços na direção do espectador.

O fenômeno intriga, entre outros motivos, porque a frontalidade desses filmes mais recentes se opõe ao primado da absorção que, até outro dia, nutria a parcela esteticamente mais instigante do cinema brasileiro. Talvez o estado das coisas tenha mudado demais no país – em curtíssimo tempo e de forma drástica – para continuar admitindo a estética de absorção como uma resposta satisfatória à necessidade de intervir na realidade social e política. O assunto, certamente, não se encerra aqui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FLANAGAN, Matthew. *Slow cinema: temporality and style in contemporary art and experimental film*. Tese de doutorado – University of Exeter, Inglaterra, 2012.
- FRIED, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- JAFFE, Ira. *Slow movies: countering the cinema of action*. Nova York: Wallflower, 2014.
- MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp, 2016.
- MONASSA, Tatiana. "Da imersão, ou como a postura cinematográfica determina uma postura social". In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 111-120.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- ODUART, Jean-Pierre. "La suture". *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 211, abr. 1969, p. 36-39.
- SMITH, Patrick Brian. "Working/Slow: Cinematic style as labour in Wang Bing's Tie Xi Qu/West of the Tracks". In: LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas (orgs.). *Slow cinema*. Edinburgh: University Press, 2015.

MIL E UMA NOITES, ARÁBIA. VOZES DE NARRADORES, SONS AMBIENTES, SILÊNCIOS, CRISE, TRABALHISMO
ARABIAN NIGHTS, ARÁBIA. VOICE-OVER, AMBIENT SOUNDS, SILENCES, CRISIS, LABOURISM

Fernando Morais da Costa¹

160

RESUMO A trilogia de longas-metragens intitulada *As mil e uma noites*, do diretor português Miguel Gomes e o longa-metragem brasileiro *Arábia*, dirigido por Afonso Uchoa e João Dumans, trazem uma série de afinidades. Entender tais semelhanças é o nosso objetivo inicial. Ambos se inserem em um conjunto maior de filmes contemporâneos que utilizam em suas narrativas vozes de narradores marcantes, momentos de silêncios de importância evidente, e relações interessantes entre tais vozes, silêncios e os sons ambientes. Pretendemos demonstrar que tais obras propõem representações relevantes de crises do capitalismo contemporâneo e da classe dos trabalhadores, em um momento histórico de precarização e de perdas de direitos. É nossa intenção, ainda, demonstrar como os elementos sonoros citados acima são centrais para a construção de tais representações. Sobre *As mil e uma noites* (2015), propomos analisar a multiplicidade de vozes presentes na adaptação cinematográfica da coletânea célebre de contos. Em *Arábia* (2017), um trabalhador que sofreu um acidente no exercício de sua profissão se transforma em um narrador improvável, que se confessa pouco letrado, mas cujas palavras seguiremos. Para além das relações entre as vozes e as imagens em tais obras, perguntamos: como dividimos, como espectadores, a percepção dos silêncios diegéticos que se fazem tão presentes?

PALAVRAS-CHAVE Som; Vozes; Silêncios; Crise; Trabalho

ABSTRACT *The trilogy called Arabian Nights, by the portuguese director Miguel Gomes, and the Brazilian film Arábia, by Afonso Uchoa and João Dumans have several similar aspects. This article aims mainly to understand how those filmic similitudes work. These films are*

¹ Professor associado, e atual chefe, do Departamento de Cinema e Vídeo e professor do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Membro do comitê científico da SOCINE. É autor de *O som no cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008).

part of a much larger group of contemporary features in which voice-over are central, silences are clearly heard by the audiences, bringing together a full range of interesting aural issues. We aim to demonstrate how such films propose a relevant representation of the crisis of contemporary capitalism, as well as the losing of rights and stability felt by the working class in a global scale, focussing on the cases of Portugal and Brazil. It is also our goal to show how the sound elements play a central role in constructing such representation. In *Arabian Nights* we intend to demonstrate how the multiplicity of voices can be used in order to adapt for film the famous arabian tales. In *Arabia*, a worker who has suffered a major injury while working becomes an unpredictable first person narrator. Although he defines himself as a person who has little skills towards writing, his written words will be followed by the spectators. By thinking beyond the sound relations themselves, as well as the relation about voices and images, it is also our goal to understand how it is possible for us, as spectators, to relate to the diegetical silences we can hear so clearly on those films.

KEYWORDS *Film Sound; Voices; Silences; Crisis; Labourism*

PRÓLOGOS. O MÉTODO, OS FILMES

De início, é importante explicar que analisar a trilogia *As mil e uma noites* (Miguel Gomes, 2015) ao mesmo tempo que *Arábia* (Afonso Uchoa, João Dumans, 2017) é um trabalho que se insere dentro da continuidade de um projeto de pesquisa que propõe analisar vozes e silêncios no cinema contemporâneo, como o desenvolvemos nos últimos anos.²

É fundamental para o projeto trazer para a análise fílmica pressupostos interdisciplinares. Quando falamos de vozes, estamos aplicando, ao cinema e ao audiovisual, conceitos que vêm, por exemplo, de Roland Barthes, especialmente sua metáfora sobre o grão da voz, de Jacques Derrida, da fenomenologia de Don Ihde e sua ontologia do audível, como já descrevemos em texto anterior.³ A esses parâmetros sobre voz já conhecidos, uniremos textos mais recentes, como, por exemplo, de Sarah Wright e Tom Whittaker (2017) e Rey Chow (2017). Acerca dos silêncios, nos é importante a ideia de suspensão do som diegético, de Michel Chion (1994), além de demais pensamentos interdisciplinares sobre a valorização dos silêncios como elementos narrativos, como já demonstramos, por exemplo, ao analisar a obra de Lisandro Alonso.⁴ Para este artigo, incorporaremos ainda uma análise dos sons

2 Este artigo é fruto da junção das palestras apresentadas no XX e XXII Encontro SOCINE, na UTP, em Curitiba em outubro de 2016, e em Goiânia, na UFG, em outubro de 2018.

3 Ver Fernando Moraes da Costa (2017, p. 22 - 29).

4 Ver Fernando Moraes da Costa (2012, p. 147 -157).

ambientes, nos utilizando, como ferramentas de auxílio para a análise, de textos de Lisa Coulthard (2013) e Laura Marks (2013).

Já analisamos, dentro deste projeto de pesquisa, um longa-metragem dirigido por Miguel Gomes, *Tabu*, de 2014, por entender que ali se encontra uma conjunção de voz de narrador preponderante na narrativa, bem como um silenciamento de diálogos diegéticos e rarefação dos sons ambientes que interessam à nossa análise do cinema contemporâneo.⁵ Entender como não dicotômica a presença, em determinados filmes, tanto de vozes quanto de silêncios relevantes para suas respectivas narrativas, é o centro de nossa análise.

Por isso, voltamos agora à obra do português Miguel Gomes, em conjunto com o longa-metragem brasileiro *Arábia*.

O que *As mil e uma noites* e *Arábia* têm em comum? Tanto a trilogia que une Portugal contemporâneo e os contos árabes quanto o filme brasileiro têm narradores em primeira pessoa, diferentes como sejam suas utilizações, como explicaremos, além de momentos de silêncios proeminentes do som diegético. Ambos são representações possíveis de momentos de crise do capitalismo contemporâneo, que se traduzem como uma precarização das condições de trabalho tanto na Europa quanto no Brasil, dados, evidente, seus contextos locais diferentes. Temos, em tais filmes, personagens, narradores que se encontram em extratos baixos nas hierarquias das relações de trabalho.

Nos três episódios da versão portuguesa e cinematográfica de *As mil e uma noites*, a saber, intitulados *Volume 1: o inquieto*, *Volume 2: o desolado*, *Volume 3: o encantado*, temos vozes acusmáticas várias, como no exemplo radical do início do primeiro episódio, mas que por vezes passam pelo processo que Michel Chion chamou de de-acusmatização (CHION, 1999, p. 23-29). Ou seja, vozes cujos corpos não víamos passam a ser vistas a partir de determinados momentos, o que instaura um espaço múltiplo quanto às suas localizações nos filmes. Vozes que podemos entender, em um primeiro momento, como habitando os espaços mais característicos da voz do narrador, o espaço da voz *over*, passam a ser enquadradas. Vemos, então, seus corpos e entendemos que habitam mais diretamente o espaço do filme. Tornam-se vozes diegéticas, visíveis.

Além disso, temos narradores em várias instâncias, não centralizando a voz do narrador, ou da narradora, em Sherazade. Há diálogos em várias línguas, que povoam o filme de sotaques e prosódias algumas, além dos próprios portugueses. A voz do narrador passa a se fazer presente em quadro, e pode ser tanto a voz do próprio diretor quanto as vozes de trabalhadores portugueses que contam suas histórias.

Os três filmes compilam nove histórias derivadas das árabes. Por vezes, há histórias dentro das histórias, relatos que se inserem dentro de relatos, como, de resto, também há na versão literária que foi tornada célebre no Ocidente, a partir de compilação e tradução

5 Ver Fernando Morais da Costa (2014, p. 140 -155).

francesa para textos que, ao que se sabe, têm base oral advinda de lugares diversos como Índia, Pérsia e de localidades várias dentro do mundo árabe. A matriz oral teria sido formatada para a escrita, em períodos e processos correlatos aos que Zumthor descreve na Europa em *A Letra e a voz*, ao esmiuçar a longa transformação da poesia, que surge como performance oral, profundamente ancorada na relação entre o corpo de quem a declama e os corpos dos ouvintes (ZUMTHOR, 1993).

Arábia traz um narrador em primeira pessoa cuja voz ouvimos apenas depois de um longo prólogo. Durante um tempo razoável da exibição do longa-metragem o dono daquela voz não surge como um personagem central. Detalharemos mais adiante a aparição desta voz e sua suposta demora em surgir, em assumir parte importante da narrativa do filme.

A partir do momento em que tal voz aparece, podemos entender que somos guiados por um narrador improvável. Um narrador que nos diz não ser bom com as palavras. Que diz não saber escrever bem, embora as palavras que escutamos, e que escutaremos até o fim do filme, venham da leitura de um caderno seu. Entenderemos, a partir da leitura de seu caderno, sua relação errática com o mercado de trabalho e também como a vida o levou a Ana, como ele próprio descreve.

Arábia se insere, dessa forma, numa longa tradição de filmes epistolares, da qual fazem parte, entre outras, obras de Agnès Varda, *Cartas da Sibéria* (1957) e *Sans soleil* (1983) de Chris Marker, parte da produção fílmica de Marguerite Duras. Sobre Duras, pensamos mais especificamente nos filmes que levam o nome de Aurelia Steiner, personagem que se traduz em uma voz feminina que lê, sem que seu corpo apareça, enquanto vemos planos-sequências que vagam por espaços outros, por cidades diversas.⁶

A voz do narrador em *Arábia* traz as marcas de um sotaque interiorano, mineiro, a cadência ralentada, que os personagens à sua volta também produzem em suas falas.

Analisar tal voz, assim como as múltiplas vozes inscritas em *As mil e uma noites*, é marcar novos pontos no mapeamento do cinema contemporâneo, dentro do espectro sonoro que pretendemos cobrir, ao pensar conjuntamente em vozes, silêncios, sons ambientes.

VOZES SEM CORPO, VALORIZAÇÃO DOS RUÍDOS E DOS SONS AMBIENTES, SILÊNCIOS

Sobre os textos que fundamentam nossa análise das vozes, já comentamos que seguimos os pressupostos encontrados em autores previamente analisados, como Barthes, Zumthor, Derrida, Ihde. As ferramentas apresentadas por eles seguem nos sendo uma espécie de norte teórico. Uma base sobre a qual surgem as análises e o modo de pensar.

Um artigo recente que pode ajudar no entendimento de vozes que por vezes estão desancoradas dos corpos, como ocorre tanto em *As mil e uma noites* quanto em *Arábia*, é

6 Ver *Aurelia Steiner (Melbourne)* (1979) e *Aurelia Steiner (Vancouver)* (1979).

“The acousmatic voice and metaleptic narration in *Inland Empire*”, de Warren Buckland (2013). No texto, é apresentado um caso específico de voz acusmática, seguindo com o modelo espacial proposto por Chion.

Para iniciar sua análise das vozes em *Império dos sonhos* (*Inland Empire*, David Lynch, 2006), Buckland se refere primeiro ao conceito de metalepse. Segundo ele:

Metalepse é o nome de uma transgressão não ortodoxa das fronteiras entre níveis narrativos, resultando em um borrar, ou em uma contaminação, entre tais níveis. Por exemplo, um personagem que sonha atravessa a barreira do sonho e entra na diegese, ou um personagem que se encontra dentro da diegese entra no mundo ficcional do filme que ele estava assistindo. Tais transgressões são centrais em *Império dos sonhos* (BUCKLAND, 2013, p. 238).⁷

Império dos sonhos traz, em seus créditos iniciais, uma voz descorporificada que Buckland descreve assim:

Enquanto os créditos iniciais enfatizaram a luz (o projetor acompanhado pelo som), a plano de abertura do filme passa a enfatizar a produção do próprio som, ilustrado por uma imagem. Sobre o chiado dessa produção de som (não-digital), do som produzido pela agulha sobre o disco, uma voz acusmática – uma voz sem corpo, uma voz cuja fonte não pode ser vista – narra a continuação da história (BUCKLAND, 2013, p. 239).⁸

Tal análise de um filme que não faz parte diretamente do corpus deste artigo nos é útil pela similaridade dos artifícios narrativos: uma voz que narra o início do filme não possui, naquele momento, um corpo. Em *Império dos sonhos*, há a indeterminação sobre a fonte sonora. A voz pode vir do disco que toca, ou pode estar mais distante do que as imagens diegeticamente nos informam. Em *As mil e uma noites*, no início do primeiro episódio, não vemos os corpos de uma série de vozes que compõem o prólogo. Em *Arábia*, a voz do narrador tarda a aparecer, e, quando aparece, temos que entender que ela vem da leitura do caderno.

7 “Metalepsis names an unorthodox transgression of the boundary between narrative levels, resulting in a blurring or contamination between the levels. For example, a character in a dream transgresses the dream boundary and enters the diegesis of the character; or a character in the diegesis enters the fictional world of the film he or she is watching. Such transgressions are central to *Inland Empire*”. Tradução livre.

8 “Whereas the title credits have emphasized light (the projector beam accompanied by sound), the opening shot now emphasizes the production of sound, illustrated with an image. Over the crackling of this mechanical (nondigital) sound produced by the needle on disc, an acousmatic voice – a bodiless voice, a voice whose source cannot be seen – narrates the continuation of a story”. Tradução livre.

Ainda sobre textos recentes que tratam das possibilidades de inserção das vozes no cinema, há a coletânea *Locating the voice in film. Critical approaches* (2017), organizada por Sarah Wright e Tom Whittaker. O texto de abertura, escrito pelos dois organizadores, traz um panorama das questões que tangenciam nossos interesses.

Locating the voice in film aponta para uma série de direções que nos parecem importantes. Em primeiro lugar, o livro defende a interdisciplinaridade inerente ao campo: estudar vozes nos filmes implica dialogar com o cinema em si, mas também com literatura, filosofia. Implica pensar na mobilidade dos usos e práticas das vozes no cinema a partir da análise de diferentes contextos, cinematografias nacionais, lugares do mundo, pensar na ideia de práticas transnacionais das vozes nos filmes. Significa entender como tais práticas distintas relativizam o “contrato audiovisual” descrito por Michel Chion, ou seja, como o espectador aceita os termos de entendimento dos filmes a que assiste. (CHION, 1994). Significa desafiar truísmos, como Derrida termina por reproduzir, acerca do som, e das vozes, entendidos vez por outra como elementos mais inefáveis que os elementos imagéticos, e, portanto, de análises supostamente menos precisas (apud WHITAKER, WRIGHT, 2017).

Para reparar tal inexatidão, seria preciso encaminhar uma análise mais material da voz. Pensar suas propriedades sonoras, timbres, frequências, relações entre fonemas e pausas, o que terminaria por revisitar o “grão” de Barthes, e sua procura pela especificidade de cada voz. Não esqueçamos que a materialidade sonora de uma voz, sua textura sonora, é o produto do que se estabelece entre um corpo e o espaço no qual ele está. Incluindo, na análise, resultantes como a taxa de reverberação, quais frequências sobressaem, e quais são eclipsadas, o que criará, por fim, a ilusão que é a gravação e reprodução de uma voz amplificada entre as caixas de som unidas à tela.

Sobre isso, Wright e Whittaker recorrem a Steven Shaviro, que nota que a voz se posiciona sempre em um espaço *in between*, em um entre lugar: entre o corpo que a produz e o espaço em que está. Entre o corpo no qual se ancora e a linguagem. Entre a biologia e a cultura, e as diferentes análises advindas desses diversos modos de pensar. Entre o sujeito e o outro. Entre a fala e a escrita. Assim, a voz propõe um encontro. Um encontro entre corpo e espaço, e a resultante das especificidades disso. Um grão, talvez (WHITTAKER; WRIGHT, 2017, p. 2-4).

Outro texto, “The writing voice in cinema – a preliminar discusion” (2017), de Rey Chow, traz também uma série de questionamentos válidos sobre a voz no cinema, e recorta seu objeto de uma forma que nos interessa diretamente.

De início, trata-se de um texto amplo em sua gama interdisciplinar de conceitos. Chow lembra que a análise da voz tem uma história muito maior que o cinema, uma vez que a voz como matéria-prima tem formas representacionais baseadas na escrita (poesia, prosa literária, ensaios) que trazem sempre reminiscências da voz falada, oral, de uma performance oral, o que aproxima sua abordagem do Zumthor, que já citamos. Assim, a voz, como objeto

amplo, interessa a campos como a literatura, a filosofia, os estudos de som e, evidente, o cinema.

Chow recorta seu objeto em torno do cinema asiático. Destaca a pluralidade de formas de apresentação de diversas vozes: das vozes de narradores aos diálogos cotidianos, pueris, como em Ozu, por exemplo. Nota, a partir disso, o que chama de uma elasticidade das formas de apresentação, ou, como afirma Mladen Dolar, “infinitos tons de vozes” (apud CHOW, 2017, p 18). Tons aqui entendidos não apenas em seu sentido restrito à física dos sons, mas às possíveis sutilezas de apresentação. Formas de soar que infinitas vezes excedem a tirania do significado, como Barthes a chamou.

O cinema seria, entendido assim, um arquivo ilimitado de amostragens vocais. A voz cinematográfica seria, por um lado, um efeito sonoro, a partir da materialidade de um som gravado, e, por outro, um fenômeno inerentemente ligado ao imaginário, por conta da produção de sentidos criada por nós como ouvintes e espectadores a partir do nosso capital cultural.

Para embasar tais afirmações, Chow passa rapidamente por Derrida e sua análise da voz como fenômeno, mas dá mais espaço a Bakhtin, e à leitura feita por ele dos narradores de Dostoiévski, à polifonia identificada por ele, entendida a partir do potencial de cada palavra conter uma multiplicidade de vozes, de produzir múltiplos sentidos (DOSTOIÉVSKI apud CHOW, 2017, p.19).

Chow fecha seu objeto em torno do artifício narrativo de uma carta que é lida em um determinado filme, o que nos interessa diretamente, pois a ligação com *Arábia* é clara, como demonstraremos. No caso, uma carta que seja lida por outro personagem que não aquele que a escreveu. Rey Chow demarca a estranheza, como ela coloca, que pode surgir ao nos depararmos com a situação de ouvirmos a voz do personagem A enquanto vemos o personagem B ler, em silêncio, as palavras do primeiro (CHOW, 2017, p. 20).

A questão que se coloca é: como representar tal manifestação oral da escrita? Como representar por imagens a relação entre escritura e leitura? Chow lembra que questões similares já existiam em outros meios: no rádio, e, evidentemente, na própria literatura. O pensamento específico da lida com o cinema é: o que mostrar de imagens enquanto ouvimos uma voz? Nessa situação estaria, de acordo com Chow, cujo raciocínio corroboramos, um jogo semiótico multifacetado que inclui: a escrita, a leitura em voz alta ou silenciosa, e, materialmente, a gravação, edição, mixagem dos sons. Uma voz gravada, editada, equalizada. A voz escrita, lida e ouvida no cinema seria, assim, um tipo específico de objeto vocal, abrindo a possibilidade da voz como objeto ser recontextualizada em termos intersemióticos, intermediáticos, interculturais.

No que tange à análise dos ruídos e sons ambientes, e à fundamentação teórica que nos auxilia, cabe citar textos tão recentes quanto instigantes, a saber: “A noisy brush with the infinite: noise in enfolding-unfolding aesthetics” (2013), de Laura Marks, no qual há

a complexa proposição de uma análise que une luz e ruído, bem como uma aplicação direta dessa teoria sobre o cinema contemporâneo em “Dirty sound - haptic noise in new extremism” (2013), de Lisa Coulthard.

Sobre Marks, “A noisy brush with the infinite” é um texto mais atual da autora que se torna célebre com a proposição de uma análise háptica do cinema e do audiovisual, onde, para explicar brevemente, todos os sentidos podem ser incluídos, a partir da relação entre filme, espectador e memória.⁹ Marks, cabe lembrar neste artigo, vem da mesma instituição de Murray Schafer, que se torna central para o cinema, para a música e para tantas outras áreas, a partir da divulgação de seu conceito de paisagem sonora, que já explicamos em textos anteriores.¹⁰ A instituição à qual nos referimos é a *Simon Fraser University*, em Vancouver, Canadá.

Para o que nos interessa neste momento, em “A noisy brush with the infinite”, Marks analisa um determinado objeto audiovisual, e as informações contidas nele, a partir do que chama da lógica de *unfolding-enfolding*, o que automaticamente nos faz lembrar do método de análise da comunicação proposto por Stuart Hall em *Enconding/Decoding*, embora se tratem de propostas de análises diferentes entre si.¹¹

Marks explica que há uma estrutura de pensamento e análise sobre o audiovisual que significa desvendar o que está proposto pelas imagens e pelos sons. Ao se desvendar aquela estrutura, o universo perceptivo do espectador estaria se expandindo. A relação entre o entendimento do espectador e a estrutura da obra audiovisual em si nos parece justa, uma vez que Marks analisa uma obra chamada *Brilliant noise* (2006), de Ruth Jarman e Joe Gerhardt, dupla de artistas conhecida como *Semiconductor*. As imagens são de explosões solares, e a sonorização é a correspondência, em frequências sonoras, das variações de luz que vemos. A partir da relação de simetria entre mais intensidade de luz e mais frequências sobrepostas, muitas vezes o que ouvimos nos parece uma sobreposição complexa de ruídos. Marks os analisa, a partir dos pressupostos explicados por Sha Xin-Wei: “Ruído, Sha sugere, são apenas padrões que nós não somos capazes de reconhecer” (XIN-WEI apud MARKS, 2013, p. 104).¹²

“Dirty sound - haptic noise in new extremism”, de Lisa Coulthard, aplica a noção de háptico de Marks sobre a sonorização do cinema contemporâneo. Coulthard elenca um grupo de filmes europeus recentes para dizer que existe uma espécie de “novo extremismo europeu” em termos de estética sonora cinematográfica. Os filmes citados variam entre, por exemplo, *Desejo e obsessão*, de Claire Denis (2001), *Irreversível*, de Gaspar Noé (2002),

9 Ver Laura Marks (2000).

10 Ver, por exemplo, Fernando Morais da Costa (2010)

11 Ver Stuart Hall (2003).

12 “Noise, Sha suggests, is simply the stuff whose patterns we can’t recognize”. Tradução livre

e *Anticristo*, de Lars von Trier (2009). Todos tratam de temáticas violentas e incluem momentos de violências explícitas. Segundo Coulthard, aliado à violência presente nas imagens, a expectativa de potencialmente criar desconforto nos espectadores é criada também a partir do realçar de frequências sonoras extremamente baixas, graves. Tais “*humming*” e “*buzzings*” ganham destaque como sons ambientes nos momentos de maior tensão, exatamente para possivelmente aumentar a sensação de desconforto de quem assiste (COULTHARD, 2013, p. 115).

Antes de terminar esta parte da fundamentação teórica que trata da análise dos ruídos, é importante explicar algo que nos parece relevante. Quando a análise de *As mil e uma noites* que se segue neste artigo teve sua versão falada, em congresso, ao comentarmos a relação entre as múltiplas vozes e os sons ambientes, houve uma comparação com o conhecido conceito de sinal/ruído. Advindo de áreas como a engenharia acústica, tal conceito estabelece, dito a grosso modo, a relação de diferença entre o sinal que se quer gravar, por exemplo, uma voz, e o ruído de fundo inerente à própria gravação. É estabelecido que quanto maior a distância, em decibéis, entre a potência do sinal desejado e o ruído, mais clara estaria a gravação.

Comentamos, durante a palestra, que caso fossemos expandir tal noção técnica para a relação entre as vozes e os sons ambientes (o que, sabemos, não é logicamente exato, pois os sons ambientes também foram gravados para serem sinais e têm também uma segunda camada de ruídos), poderíamos pensar em uma lógica que mexesse na hierarquia entre o sinal e o ruído, mudando a ideia de que o primeiro é necessariamente entendido como positivo e o segundo como negativo.

Lembremos que o conceito de ruído foi, por séculos, entendido como obrigatoriamente negativo, nas mais variadas áreas. Ruído como algo que atrapalha a comunicação, ruído como a antítese das notas musicais. A própria etimologia da palavra, em diversas línguas, se aproxima de radicais que exprimem conceitos negativos. Ruído como som ruim. *Noise* como sinal negativo. *Bruit* como som bruto.

Transformando aqui a abordagem mais técnica e tradicional do conceito de sinal/ruído para uma que poderíamos chamar, ao mesmo tempo de forma séria e, com algum humor, de “culturalista”, podemos dizer que fazer uma defesa do potencial narrativo dos sons ambientes, em conjunto com a análise das vozes, é uma defesa dos elementos sonoros que costumam ser menos proeminentes nos filmes e, portanto, são sempre menos passíveis de análise. Parecem ser sempre minoritários na mixagem de um filme. Mas não precisam ser, e a mixagem de *As mil e uma noites* comprova isso.

A pergunta que poderíamos fazer a partir daí se desdobra em duas: E se na relação entre sinal e ruído, nos interessarmos pelo ruído? Ou: se ao escutarmos um filme, nos interessarmos mais pelos sons ambientes do que pelas vozes?

Quanto aos silêncios, a defesa que fazemos destes como um elemento constitutivo

da trilha sonora de qualquer filme e de qualquer obra audiovisual tem como marca a interdisciplinaridade, sempre a partir de pressupostos que defendem a potência de pausas e momentos de silêncio na comunicação e em quaisquer manifestações artísticas. Vide a obra e os escritos de John Cage na música, Eni Orlandi na linguística, Philip Reek na antropologia. Porém, para a análise tanto de *As mil e uma noites* quanto a de *Arábia*, cremos que o conceito que mais se aplica é o de suspensão, de Michel Chion. Trata-se de quando os sons diegéticos, normalmente diálogos, ruídos e sons ambientes, são silenciados sem motivo aparente, pois as imagens que supostamente pediriam o acompanhamento daqueles sons seguem sendo vistas na tela. Chion cita um sem número de exemplos: um deles, a nevasca que segue a cair enquanto deixamos de ouvi-la, em *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa (CHION, 1994, p. 131-133). Tal artifício narrativo teria o efeito de potencializar a dramaticidade de um determinado momento de um filme: o tiro, central para a trama, que não ouvimos. O grito de um personagem que não é escutado enquanto o vemos gritar, e assim por diante. A análise dos dois filmes que são objeto deste artigo descreverá momentos como esses.

AS MIL E UMA NOITES

Em *As mil e uma noites*, a relação entre vozes, sons ambientes e imagens é responsável pelo envelope sonoro da representação que migra entre o Portugal contemporâneo e a matriz literária árabe. Defendemos que os sons ambientes têm papel importante na confusão proposital entre os dois tempos que seriam tão distantes: personagens e espaços variam entre a Europa dos dias de hoje e a Arábia antiga. Os sons ambientes fazem a ponte entre os diferentes espaços e tempos criados nos três filmes.

A trilogia dirigida por Miguel Gomes se trata de um caso curioso de adaptação. As noites descritas no decorrer dos filmes, como as vemos a partir de cartelas que dizem em qual das mil e uma noites cada história se passa, não correspondem às que foram compiladas na Europa a partir da matriz árabe. A compilação europeia que se tornaria célebre por suas traduções mundo afora é lacunar. Das mil e noites, temos acesso, na edição brasileira à qual recorreremos, traduzida do francês, a menos de trezentas. As noites elencadas no filme, e suas respectivas histórias contadas por Sherazade, não existem na compilação literária como é conhecida hoje. São outras noites, outros números. Seriam noites inventadas para os filmes, uma fabulação fílmica sobre as fábulas literárias?

Como dissemos antes, o conjunto dos três filmes compilam nove histórias, sendo que há relatos dentro de relatos, histórias dentro das histórias, simulando o que já ocorre na estrutura literária dos contos. Esses relatos dentro de relatos abrem caminho para a mistura de tempos e espaços entre o Portugal contemporâneo e a Arábia de tempos anteriores. Temos, no decorrer dos três filmes, vozes de narradores múltiplos, uma Sherazade que não centraliza a narrativa, e que, na verdade, só aparece nos filmes já com meia hora de projeção,

vozes de animais (galos e vacas falam), uma miríade de canções que inclui punk português, Novos Baianos, Tim Maia, Secos e Molhados. Há diálogos em, além do português evidente, francês, chinês, alemão, espanhol. No terceiro episódio, existe um momento reservado para chamar a atenção dos espectadores para o canto dos pássaros, pois a história mais extensa em duração é um concurso de tentilhões.

Para efeito de recorte, analisaremos duas sequências, ambas do episódio 1, ou, como é intitulado: *As mil e uma noites, Volume 1: o inquieto*. A primeira é a sequência de abertura. Sobre as imagens do estaleiro decadente de Viana do Castelo, norte de Portugal, ouvimos vozes sem que vejamos seus respectivos corpos. Esse prólogo é composto de uma série de vozes. A maioria delas é de trabalhadores que passaram a vida trabalhando no porto e acabaram de perder seus empregos.

Os primeiros sons que ouvimos são os sons ambientes: a mistura de vento, mar, maquinaria característica do porto. Sobre eles, surge a primeira voz. Uma voz masculina, grave, com o sotaque característico do norte português, cujo timbre denota a idade avançada. Ele conta que começou a trabalhar no porto com 14 anos. A segunda voz, também de um trabalhador que conta sua história no que foi seu local de trabalho, soa com mais volume que a primeira. Não há intenção, na mixagem, de igualar seus volumes. Também vai sempre variar a intensidade dos sons ambientes, o que gera uma sequência curiosa de relações entre as vozes e os ambientes, às vezes mais próximos em volume um do outro, às vezes mais distantes. Tal efeito de mixagem termina por chamar a atenção para ambos, fazendo variar a relação que, para usar uma metáfora visual, poderia ser entendida como figura e fundo, ou, em termos acústicos, sinal e ruído. A terceira voz de trabalhador fala que ali ele conheceu a namorada e que ela foi o fator que o levou a trabalhar no estaleiro. A quarta voz tem um estatuto diferente: ouvimos, com a mixagem que a caracteriza como a primeira voz diegética do filme, um jornalista que faz uma matéria no local. Vemos seu corpo, no caso o primeiro corpo que vemos desde o início do filme. Sua voz seguirá soando e se tornará o pano de fundo para as seguintes, também de trabalhadores. A quinta, a sexta e a sétima vozes sem corpos, todas masculinas, comentam a decadência do estaleiro e lembram dos grandes navios, vindos do mundo todo, que por ali passaram. Essa estrutura toma os primeiros quatro minutos do filme. Eis que surge uma nova voz, que se apresenta como a voz do diretor. Ao mesmo tempo que a ouvimos, vemos suas imagens. Mas a voz e a imagem de Miguel Gomes estão em tempos diferentes. O ouvimos enquanto assistimos seu rosto em silêncio. Gomes explica que é feliz por trabalhar no que gosta, que está em Viana do Castelo para filmar a crise que leva ao fechamento do estaleiro, e que tal crise levou 600 pessoas da cidade ao desemprego. Comenta que há também na região uma praga de vespas. Diz que deveria tentar juntar ambos os fatores no filme, mas não consegue. Os próximos sons encerram esse prólogo dentro do prólogo. Ouvimos Vasco Pimentel, o técnico de som, dizer que aquela gravação “é só som”, enquanto vemos uma câmera na mão que tenta percorrer

agitadamente um corredor. Assistimos à própria produção das filmagens. A miríade de vozes de desempregados, cujos corpos não vemos, abre o filme. Depois, a voz do próprio diretor. Em breve, as histórias que unem *As mil e uma noites* e a Europa contemporânea começarão.

A segunda sequência a ser analisada se encontra próxima do fim do filme, e tem início em uma hora e 56 minutos de projeção. Uma multidão (os desempregados?) se encontra perfilada em trajes de banho, durante o inverno português, no primeiro dia do ano, para entrar no mar gelado. De início, ouvimos uma mixagem do som ambiente da beira mar com os gritos empolgados da própria multidão, até que um *fade out* longo transforma a trilha sonora em silêncio total, e assim assistiremos ao mergulho coletivo nas águas frias do Atlântico. É a suspensão do som diegético, como descrita por Chion e já comentada por nós. Teremos cerca de dois minutos de silêncio sobre as imagens. Tal pausa longa na trilha sonora só é interrompida por uma voz masculina, sem a imagem do corpo correspondente, acusmática, que lê uma carta. O texto se inicia com: “quinta-feira, primeiro de janeiro. Querido doutor”. Os sons ambientes seguem silenciados até o fim do filme. Sobre os créditos finais, *Perfídia*.

ARÁBIA

Como dissemos no início deste artigo, *Arábia* também se insere em um conjunto de filmes contemporâneos que trazem, ao mesmo tempo, uma voz de um narrador central para a trama, em primeira pessoa, e momentos de evidentes silêncios do que seriam os ruídos em torno do espaço no qual os personagens trabalham. Nossa principal questão acerca do filme é: quão ligados, como espectadores, estamos à voz desse narrador improvável, e como isso se dá? Além disso, quão importantes são os silêncios que dividimos com ele?

O filme se inicia com um longo plano-sequência sobre o qual estão os créditos iniciais e as imagens de um jovem de bicicleta pela estrada. Sobre essas imagens, uma canção inteira: *Blues run the game*, de Jackson C. Frank. Questões que não aprofundaremos aqui poderiam ser pensadas sobre o uso das músicas no filme. *3 apitos*, de Noel Rosa, toca duas vezes, e é um exemplo do samba de trabalhador que houve no país a partir das conquistas e formalização dos direitos trabalhistas, quando a figura do protagonista trabalhador passou a dividir espaço com a do malandro-herói. Há ainda: o hip hop tocado no violão pelos próprios operários, Raul Seixas, Renato Teixeira, Dorival Caymmi. Sobre as performances musicais, podemos afirmar que a partir delas os personagens se refugiam da prática árdua do trabalho e da pobreza ao estabelecerem, no seu cotidiano entre a fábrica e as casas, uma rotina de canções. Trata-se de criar um território seguro, a partir de cantar e tocar violão, um espaço de segurança e conforto possíveis.¹³

13 Sobre as canções, ver a mesa que houve acerca do filme no Seminário temática de Cinema brasileiro

Há, em *Arábia*, um prólogo longo, de cerca de 20 minutos. Assistimos a uma família dentro da qual um menino jovem cuida de uma criança. O remédio da criança acaba. Durante o prólogo, não fica definido o que é central para a trama. Aos 10 minutos, o personagem que ainda não sabemos que será nosso narrador entra em um carro, pega uma carona para o centro da cidade, conversa. Aos 14 minutos, vemos seu corpo em uma maca. Será internado, inconsciente.

Com 20 minutos de projeção, o jovem que cuida da criança, que víramos de bicicleta, acha um caderno. Se estabelece a relação entre um personagem que lê o que outro escreveu, em analogia ao que Rey Chow descreveu, e que já reproduzimos acima, e as imagens escolhidas para acompanhar tal leitura. Vemos as imagens do jovem que lê em silêncio, enquanto ouvimos a voz de outro personagem, que se transformará no narrador que acompanharemos até o fim.

Ouvimos a voz do que estamos chamando de um narrador improvável. Um narrador que vem de camadas baixas nas hierarquias do trabalho, um narrador peão, que transita entre ser carregador de mexerica, metalúrgico em fábrica. Durante o emprego com as mexericas, ele dialoga com demais empregados sobre como a terra e as mexericas melhoraram depois que Barreto, vindo de São Paulo, começou a mexer com o solo. Barreto tinha sido sindicalista (“conheceu até o Lula, acredita?”), e dizia que “doguinho não pode enfrentar dogão. Mas que se juntar 1000 doguinhos, o dogão que fica pequeno”.

Seguiremos a voz de um narrador cuja primeira fase é: “Eu sou igual a todo mundo”. Nos parece razoável pensar nessa primeira frase como uma resposta possível, 50 anos depois, à primeira frase do narrador em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1969), o narrador que, como bem notou Ismail Xavier, abria o filme perguntando: “Quem sou eu?”. Entre perguntar quem se é, e dizer que se é igual a todo mundo, cria-se um diálogo interessante, uma ponte entre o cinema brasileiro moderno e o cinema brasileiro contemporâneo (XAVIER, 2003).

Acompanhamos um narrador que diz que não é bom com as palavras, que está há 20 anos sem escrever, mas a quem foi pedido que escrevesse fatos importantes da sua vida em um caderno. A quem seria dado o papel de ser o dramaturgo de uma peça a ser montada na fábrica. Ele nos narra que “foi tomando gosto por escrever” na medida em que escrevia, e que a melhor coisa a escrever era como a vida o tinha levado a Ana.

Ouvimos essas informações enquanto escutamos uma voz de cadência ralentada, representativa de um dos sotaques mineiros, uma voz ao mesmo tempo lenta e sincopada, com variações de tempo e de ritmo. Um ritmo sutil e inteligente, que, na mesma frase, acelera e atrasa. O único momento do filme em que ouvimos outra voz de narrador é quando a questão de gênero se inverte. Ele recebe uma carta de Ana em resposta às suas. Naquele

contemporâneo realizado durante o XX Encontro da SOCINE, em Goiânia, em outubro de 2018. Sobre samba e trabalho, ver Hermano Vianna (2002). Sobre território sonoro, ver Giuliano Obici (2008).

momento, ouvimos uma voz feminina, uma narradora, e o personagem masculino lê a carta em silêncio.

O momento de silêncio dos sons ambientes que nos interessa surge, assim como acontece no episódio 1 de *As mil e uma noites*, já próximo ao fim do filme. Com uma hora e 25 minutos de projeção, vemos nosso protagonista trabalhando na fábrica, com a metalurgia. Em dada hora, ele diz:

“Eu senti meu ouvido fechando. E fiquei um pouco surdo por alguns segundos. Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha: o barulho da fábrica sumiu. E eu ouvi o meu próprio coração. E pela primeira vez, parei pra ver a fábrica. E senti uma tristeza de estar ali”.

Nesse momento, partilhamos o silenciamento de todo o som ambiente, a suspensão dos sons diegéticos, como descreveu Chion. Deixamos de ouvir os sons ao mesmo tempo que o personagem. Temos ali um caso curioso, e não inédito na história do cinema, de partilha de um ponto de escuta que ocorre não a partir do que o personagem ouve, mas a partir do que ele deixa de ouvir. O silêncio dos sons ambientes dura quatro minutos, e só voltará com os sons da fogueira que já se encontra na sequência final do filme. Ouvimos apenas o silêncio do lugar do trabalho e sua voz, que segue narrando como aquela experiência significou um despertar para as agruras da rotina da fábrica e para a precarização do seu ambiente de trabalho. Partilhamos o silêncio da fábrica, da mesma forma que partilhamos o silêncio cotidiano sobre uma época, sobre uma ideia, sobre um país e um povo que se desfazem como parte de um projeto governamental contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos ter demonstrado como *As mil e uma noites* e *Arábia* se utilizam de elementos sonoros como vozes de narradores, silêncios, na forma de suspensão dos sons diegéticos, e de um uso criativo dos sons ambientes para representar crises do capitalismo contemporâneo e a precarização de regimes de trabalho. Um dos objetivos deste artigo era pensar como há, através do uso desses elementos, conexões, identificações possíveis entre os espectadores e os protagonistas. Para atingir tais objetivos, nos foi importante compreender e transcrever ideias que vêm de textos clássicos e mais contemporâneos sobre voz aplicada ao cinema, pressupostos também recentes sobre os funcionamentos possíveis dos ruídos e dos sons ambientes, e entender a prevalência no cinema contemporâneo da suspensão temporária das vozes e dos ambientes. Assim, marcamos mais um ponto na análise das vozes e formas de silêncio do cinema e do audiovisual contemporâneos.

Por fim, é importante dizer que este texto foi escrito logo antes da pandemia se instaurar

de modo oficial no Brasil, e apenas por isso sua escrita foi possível. No momento de seu envio, a doença já circulava há quatro meses. Hoje, em sua revisão para publicação, um ano, sem previsão de resolução. Nesse meio tempo, o ministro da saúde já foi trocado algumas vezes, o ministro da educação também, e reformas que agridem os trabalhadores seguem passando. Isso apenas comprova a aguda relação entre a extrema-direita, o neoliberalismo e o prolongamento do ciclo da doença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. "The grain of the voice". In: STERNE, Jonathan. (org.). *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012. p. 504-510.
- BUCKLAND, Warren. "The Acousmatic Voice and Metaleptic Narration in *Inland Empire*". In: HERZOG, Amy; RICHARDSON, John, VERNALIS, Carol (org.). *The Oxford handbook of sound and image in digital media*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 236-250.
- CHION, Michel. *Audiovision – Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- _____. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- CHOW, Rey. "The Writting Voice in Cinema: A Preliminary Discussion". In: WHITTAKER, Tom; WRIGHT, Sarah (org.). *Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*. New York: Oxford University Press, 2017, p. 31-46.
- COSTA, Fernando Morais. "Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?". *Logos*. Rio de Janeiro: UERJ, v.32, p.94 - 106, 2010.
- _____. "Silêncios e vozes no cinema: *Tabu e Stereo*". *Significação-Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo: USP, v.41, p.140 - 155, 2014.
- _____. "Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: *Los Muertos e Liverpool*". *Contemporânea*. Salvador: UFBA. v.10, p.147 - 157, 2012.
- _____. "Teorias sobre voz nas décadas de 1960 e 1970 e cinema contemporâneo". *Novos Olhares*. São Paulo: USP, v.6, p.22 - 29, 2017.
- COULTHARD, Lisa. "Dirty Sound - Haptic Noise in New Extremism". In: HERZOG, Amy; RICHARDSON, John; VERNALIS, Carol (org.). *The Oxford handbook of sound and image in digital media*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 115-126.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- IHDE, Don. *Listening and voice – Phenomenologies of sound*. Albany: University of New York Press, 2007.
- MARKS, Laura. "A Noisy Brush with the Infinite: Noise in Enfolding–Unfolding Aesthetics". In: HERZOG, Amy; RICHARDSON, John, VERNALIS, Carol (org.). *The Oxford handbook of sound and image in digital media*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 101-114.

OBICI, Giuliano. *A condição da escuta. Mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2002.

WHITTAKER, Tom; WRIGHT, Sarah (org.). *Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*. New York: Oxford University Press, 2017.

XAVIER, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e terra, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GANGA ZUMBA E QUILOMBO DE CACÁ DIEGUES: DUAS UTOPIAS PARA O AMPLO PRESENTE

GANGA ZUMBA AND QUILOMBO BY CACA DIEGUES: TWO UTOPIAS FOR THE BROAD PRESENT

Rafael Garcia Madalen Eiras¹

Anna Paula Soares Lemos²

Joaquim Humberto Coelho de Oliveira³

RESUMO Trata-se neste artigo de analisar os filmes *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984) pela marcante experiência de temporalidade construída na narrativa e estética cinematográficas do cineasta Cacá Diegues. De *Ganga Zumba* a *Quilombo* experimenta-se a constância do mesmo movimento temporal. A utopia no presente volta-se para organizar o passado em direção ao futuro prometido. O que os distingue nesse movimento comum entre as dimensões do tempo, em constante projeção para o futuro, irrompe no encontro das películas com os acontecimentos históricos propriamente ditos. A forte influência do cinema novo, carregado de sentido crítico e ideológico, nesse interregno da ditadura militar, retrocede para conceder generosos espaços para a valorização da cultura negra. Carrega-se na comparação entre os filmes a percepção contemporânea de fim do sentido de progressão histórica (GUMBRECHT, 2011). A força utópica de *Quilombo* abandona o horizonte de expectativa de futuro político-revolucionário de *Ganga Zumba*, para contemplá-lo em tons carnavalescos (BAKHTIN, 1993).

PALAVRAS-CHAVE Ganga Zumba; Quilombo; Cacá Diegues; Utopia; Cinema Brasileiro.

1bMestre em Humanidades, culturas e Artes (PPGHCA - UNIGRANRIO (2020). Graduado em História pela Universidade Cândido Mendes (2015) e Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2007). Especializado em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (2009). E-mail: eiras.rafael@gmail.com. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9152399332013877>. Rio de Janeiro, Brasil.

2 Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto. de Ciencia da Literatura da UFRJ. Atualmente é Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes PPGHCA/UNIGRANRIO. No Doutorado defendeu a tese "Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão". É líder do grupo de pesquisa IMAGEMNO - Núcleo de Estudos em Imagens, Memórias, Narrativas e Oralidades. Universidade do Grande Rio (PPGHCA/UNIGRANRIO). E-mails: annapaulalemos@gmail.com / annalemos@unigranrio.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4313-7544>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/6614094602117029>. Niterói, Brasil.

3 Graduado em História pela UFRJ. Mestre e Doutor em Filosofia pela PUC/RJ. Professor de graduação nas áreas de Filosofia, Ética e Direito. Professor do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes, da UNIGRANRIO, com atuação nas linhas de pesquisa sobre Imagens, Memórias e Narrativas. Líder do Grupo de Pesquisa IMAGEMNO. UNIGRANRIO / Centro Universitário Serra dos Órgãos, UNIFESO. E-mails: jhumbertoo@uol.com.br / joaquim.humberto@unigranrio.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0732-1723>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9362050516585249>. Teresópolis, Brasil.

ABSTRACT: *This article is about analyzing the films Ganga Zumba (1964) and Quilombo (1984) for the remarkable experience of temporality built on the cinematographic narrative and aesthetics of the filmmaker Cacá Diegues. From Ganga Zumba to Quilombo, the same temporal movement is experienced. The utopia in the present turns to organize the past towards the promised future. What distinguishes them in this common movement between the dimensions of time, in constant projection towards the future, erupts in the meeting of films with the historical events themselves. The strong influence of Cinema Novo movement, charged with a critical and ideological sense, in this interregnum of the military dictatorship, goes back to grant generous spaces for the valorization of black culture. The contemporary perception of the end of the sense of historical progression is loaded in the comparison between the films (GUMBRECHT, 2011). Quilombo's utopian strength leaves Ganga Zumba's horizon of expectation of a political-revolutionary future, to contemplate it in carnival tones (BAKHTIN, 1993).*

KEYWORDS *Ganga Zumba; Quilombo; Cacá Diegues; Utopia; Cinema Brasileiro.*

GANGA ZUMBA E QUILOMBO: A UTOPIA ÀS PORTAS DO FUTURO E DO PASSADO

Vinte longos anos se passaram entre as filmagens de *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984). Na condução de Cacá Diegues, é notável e marcante a experiência de temporalidade construída na narrativa estética e cinematográfica. De *Ganga Zumba* a *Quilombo* experimenta-se a constância do mesmo movimento temporal. A utopia no presente volta-se para organizar o passado em direção ao futuro prometido.

O que os distingue nesse movimento comum entre as dimensões do tempo, em constante projeção para o futuro, irrompe no encontro das películas com os acontecimentos históricos propriamente ditos. A forte influência do cinema novo, carregado de sentido crítico e ideológico, nesse interregno da ditadura militar, retrocede para conceder generosos espaços para a valorização da cultura negra.

Acentua-se, na comparação entre os filmes, a percepção contemporânea de fim do sentido de progressão histórica (GUMBRECHT, 2011). A força utópica de *Quilombo* abandona o horizonte de expectativa de futuro político-revolucionário de *Ganga Zumba*, para contemplá-lo em tons carnavalescos⁴.

Convém retomar esses diálogos teóricos e conceituais sobre as formas de se perceber

4 Juntam-se nessa frase conceitos de tempo de Reinhart Koselleck (2006) com a ideia de carnavalização de Bakhtin (1993).

o tempo. Abandona-se a sua disposição cronológica, para assumi-lo enquanto uma experiência fenomenológica em permanente construção social. Reconhece-se, nessa moldura apropriada, uma ruptura entre os anos 1960 e os 1980.

Na década de início da contagem, sobressai nas combinações temporais assumidas a firme proposta historicista. A convicção e crença no progresso conferem o tom otimista de ser possível sempre se aprender com a história. O triunfo da historiografia resultava na intelectualidade como autêntica guardiã das chaves de interpretação do sentido do tempo (GUMBRECHT, 2012).

Acelera-se a distância desse tempo, nos anos de 1980. A crise no ensino da história talvez seja o sintoma mais legível dessa transposição, em contraste com o crescente fascínio e encanto pelo passado. Índices de frequência a museus crescem; acompanhados do mesmo efeito nos que registram vendas de romances históricos e bilheterias de filmes históricos.

Na combinação desses dois fatores, declínio da história e fascínio pelo antigo, o passado ressurgente próximo de ser vivido e experimentado, sem atrativos suficientes para continuar a ser fonte de aprendizado. O fascínio pelo passado, em consideração com a crise da História, levanta questionamentos sobre o que fazer com a História; com o ensino da História quando não se tem mais confiança em se aprender com o passado. Recobre-se a mesma questão ao se indagar como retomar projetos de utopia, quando se somam inúmeras razões para se duvidar do futuro.

A potencialidade do presente, de se tornar uma barreira para o passado que não passa e se ampliar ante o futuro que a todo custo é necessário evitar, justifica para Gumbrecht teorizar sobre a cultura de presença. A outra peça desse jogo com o tempo se configura na busca de se ampliar potenciais hermenêuticos, insuperáveis quando se trata da cultura de sentido (GUMBRECHT, 2010).

Nas utopias dos filmes de Diegues, esses níveis da cultura se cruzam, modificando as suas voltagens temporais. A experiência de presença diante do futuro arremido às utopias revolucionárias aproxima a sua filmagem dos efeitos carnavalizantes pincelados nas inversões sociais sugeridas por Bakhtin (1993)⁵.

A imersão nas experiências mais sensoriais supera a condição de se antever o sentido da história na sua esteira progressiva. As cores da novidade são desbotadas, e incensam-se as

5 *Quilombo* é um épico franco-brasileiro grandioso para os padrões brasileiros, ao mesmo tempo em que também é uma clara tentativa de valorizar a identidade negra na história do país. Uma perspectiva utópica que se mistura a uma estética carnavalesca que tanto se relacionam com os tradicionais festejos do carnaval brasileiro, como também revelam uma forte ligação com a inversão carnavalesca da Idade Média proposta por Bakhtin, caracterizada “principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’” (BAKHTIN, 1993, p.10). O carnavalesco bakhtiniano, nesta medida, como visão de mundo paralela que contrasta com a oficial, exterior a igreja e ao estado. “E a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (BAKHTIN, 1993, p. 10).

tramas refeitas nas práticas de releituras que se voltam para o passado imemorial.

Numa cultura de sentido, o conceito de evento é inseparável do valor de inovação e, conseqüentemente, do valor de surpresa. Numa cultura de presença, porém, a inovação equivale à saída necessariamente ilegítima das regularidades de uma cosmologia e dos códigos de conduta humana inerentes a essa cosmologia. Por isso, imaginar uma cultura de presença implica o desafio de imaginar um conceito de “eventidade”, desconectado da inovação e da surpresa. Tal conceito recordar-nos-ia que até mesmo as transformações e mudanças regulares, que podemos prever e esperar, implicam um momento de descontinuidade (GUMBRECHT, 2010, p. 111).

Os dois filmes de Diegues, nesse sentido, projetam-se para um “outro mundo possível”. *Quilombo*, já premido pelas certezas devastadas pelas expectativas ausentes, ainda se mostra um filme capaz de retomar o fôlego utópico. A brecha que lhe aponta a saída para o respiro desse “outro mundo” é aberta pela carnavalização. O último suspiro de uma utopia mística com o ritual mágico afro-brasileiro, em *Quilombo*, já se faz notar como uma brisa que traz para o centro da cena a presença do passado.

GANGA ZUMBA E QUILOMBO: EFEITOS DE SENTIDO E PRESENÇA

Aproximar e diferenciar essas dimensões utópicas não tem outro melhor caminho do que seguir as indicações das imagens. *Ganga Zumba*, no filme homônimo de 1964, olha para a câmera, em *close* subjetivo, e dirige a palavra para o espectador (fotograma 1). A trilha sonora, na sequência anterior, com ritmos, atabaques e cantos de delírio visual e sonoro é bruscamente interrompida para se enaltecer o significado de Palmares na narrativa do filme. Numa súbita troca dos efeitos de presença, entremeados pelo som e visão, rompe como decisivo instante o efeito de sentido na voz carregada pela palavra. A escolha narrativa do enquadramento de câmera em posição *plongè* – enquadrando o personagem de cima para baixo e à direita da tela para entremostrear à esquerda um caminho possível – dá uma dimensão ao mesmo tempo da opressão pela qual passa a cultura negra e do grito revolucionário (de utopia à esquerda) que dá aos céus e ao mundo. Assim, *Ganga Zumba*, com o ímpeto do discurso, conclama quem lhe assiste a integrar-se no projeto de futuro revolucionário. A escolha narrativa do enquadramento de câmera, como percebido no fotograma selecionado, dialoga em imagem com o que diz o personagem: “Lutar, lutar! Tem muito homem como a gente que não quer ser bicho!”. Em sequência a câmera abre o plano: “Temos que fazer alguma coisa!”; ao que sucedem segundos de silêncio.

No filme de 1984 (fotograma 2), o artifício de relação direta com a câmera se repete, mas, desta vez, com o personagem enquadrado no meio da cena e com a câmera em plano médio. Desta vez há a sombra na parede em composição com o personagem que ainda responde pelo nome Francisco e posiciona-se de frente para o espectador. Não há uma

fala revolucionária. Desta vez, as expressões faciais em *close* interiorizam o céu iluminado com a passagem do cometa. Os olhos cerrados voltam-se para perceber a manifestação de Zumbi e serem os guias da viagem de retorno para Palmares em festa. A cena retoma a utopia; a desnuda das vestes revolucionárias e lhe cobre com trajes típicos de um festejo carnavalesco. A palavra como instante pleno de sentido é esquecida com os efeitos de presença sobrecarregados na cena.



Fotograma 1
Fonte: Filme *Ganga Zumba*, 1964.



Fotograma 2
Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

A trama entre presença e sentido é possível encontrar e comparar no final desses filmes. Como definitivamente as culturas, de sentido e presença, não se excluem e se complementam com distintas intensidades, neste momento as posições estão invertidas, quando comparadas com as duas cenas anteriormente destacadas.

Em 1964, Ganga Zumba se torna Zumbi, o rei de Palmares - detalhe para a ausência do duplo no primeiro filme -, e é coroado com uma cantiga africana ao fundo (fotograma 3). O seu corpo se mostra como a sede onde ele experimenta e sente a sua africanidade. Zumbi, no filme de 1984, morre em uma cena concebida para esconder a violência do seu assassinato (fotograma 4). A montagem indicada gera efeitos de sentido herméticos e metafísicos acumulados na mensagem enviada. A rebeldia inevitável à exploração escravista expõe o mito libertador edificado na valorização da cultura. Incapaz de avanços, Ganga Zumba festeja Zumbi num encontro transposto para fora da história e celebrado com honras e pompas carnavalescas.



Fotograma 3
Fonte: Filme *Ganga Zumba*, 1964.



Fotograma 4
Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

GANGA ZUMBA E QUILOMBO: UTOPIA E NEGRITUDE

O cinema moderno brasileiro mostra preferência por um tipo de personagem discursivo; símbolo representado por arquétipos ou caricaturas. Sem fugir à regra, no filme *Ganga Zumba*, por exemplo, cada personagem se relaciona com uma ideia política. Orientação que impõe aos personagens cumprirem interlocuções entre si combinando a dialética de sentidos políticos e ideológicos. Em *Quilombo*, a criação dos seus personagens segue uma linha mais complexa. Mesmo relacionados a arquétipos mitológicos – Ganga Zumba com Xangô; Zumbi com Ogum; Acotirene com Oxalá e outros não tão explícitos –, são personagens com tons mais realistas, interpretados com nuances psicológicas, alheios às buscas cinemanovistas.

Não se pode relevar o contexto histórico que marcam essas diferenças. Nos anos 1980, o cinema competia diretamente com a dramaturgia televisiva, mais popular e menos hermética. A teledramaturgia aciona uma identificação com o povo por meio de atuações artísticas mais naturalistas e menos simbólicas. A trajetória dos dois filmes é uma oportunidade para narrar como a imagem do negro é representada pelo cinema brasileiro.

Nesse trajeto do “cinema brasileiro negro”, também é recontada a “pequena história dos movimentos negros no Brasil”. Nos anos 1960, uma visão estritamente elitista, de classe média, se apropria dos símbolos de negritude. Gradativamente, os movimentos negros se consolidam e a escuta agora é a da voz do próprio indivíduo negro.

Diegues tem uma trajetória particular nesse sentido. Em meados dos anos 1970 ele dirigiu o filme *Xica da Silva* (1976). Apesar de ser um de seus maiores êxitos comerciais, a película catalisou polêmicas sobre a representação da mulher. O carnaval deixa de ser só um tema caro para Diegues para ser constitutivo da própria estrutura fílmica. A escrava Xica da Silva resiste à dominação branca aliada à uma estética sensual, pitoresca, típica de um roteiro próprio de espetáculo popular.

A estética de inversão carnavalesca (BAKHTIN, 1993) entre oprimido e opressor, com requintes de sensualização em contraponto ao poder, não foi bem vista por alguns críticos da imprensa, principalmente da alternativa. O diretor sofreu acusações de usar o apelo da

comédia erótica para conquistar o público, contribuindo com uma visão da mulher negra como objeto sexual.

Incomodado com a recepção negativa, Diegues atribui ao movimento a pecha de “esquerda minoritária”. Além do mais, ele o desqualifica como ignorante e que “preferiu condenar o filme numa atitude ‘moralista’ porque só aceitava mostrar o sexo no cinema como sintoma do mal-estar da sociedade” (DIEGUES, 2014, p. 379). Na sua reação, Cacá cunhou a famosa expressão “patrulha ideológica”.

A ativista e historiadora Beatriz Nascimento (1976) endossou as críticas contra Diegues. Duas das suas principais afirmações motivaram diretamente as declarações de Diegues. Na primeira, ela afirmava: “o senhor Carlos Diegues é senil em sua obra-prima (porque eu espero que ele não confeccione outra e já lhe concedo o fim da sua carreira cinematográfica)”. Depois ela ainda declara: “Quanto à sua penetração enquanto discurso e comunicação o condenaríamos ao ‘index’ das obras proibidas” (NASCIMENTO, 1976, p. 20-21).

O lugar de origem ou de fala de ambos pode justificar da radicalidade da posição de Beatriz Nascimento contra o cinema de Cacá Diegues. Nesse sentido, “a autora do texto emerge ao mesmo tempo como historiadora e como o próprio sujeito social, isto é, como a mulher negra ofendida pelo filme. Não se trata da opinião de um crítico de cinema” (ADAMATTI, 2016, p. 9). Ela não reivindica a necessidade de veracidade histórica na obra de arte, mas sim o conhecimento do autor sobre a cultura negra.

O seu incômodo se volta contra a percepção do filme da mulher africana como um mito de sexualidade. A sua crítica alcança, portanto, a própria intelectualidade, exigindo-lhe respeito à cultura popular. Como se diz, “é como se parte da cultura popular surgisse na figura de Beatriz Nascimento para reclamar ao realizador a representação do povo negro” (ADAMATTI, 2016, p. 10).

Nas duas versões de *Palmares*, que Diegues leva à tela, é indiscutível a sua preocupação com o tema da negritude. *Quilombo*, nesse quesito, guarda mais proximidade com o modo atual de mobilização das comunidades negras. O referente simbólico do quilombo mobiliza, atualiza e amplia as formas de lutas afro-brasileiras dos descendentes de escravos.

Os anos 70 e 80 do século XX se constituíram no período de busca de afirmação do debate das relações raciais em vários campos da ação social. O Movimento Negro brasileiro se organiza tendo como referência as experiências das lutas anteriores engendradas pelas várias formas do processo de resistência à escravidão, o processo de constituição dos quilombos, a estruturação das irmandades e das tradições religiosas de matriz africana, da imprensa negra e as várias expressões culturais e políticas (LIMA, 2009, p. 3-4).

Na direção de *Quilombo*, é clara a decisão de Diegues de não apelar para cenas sensuais. Ele preocupou-se em reunir em torno da sua produção, intelectuais e artistas comprometidos com o movimento negro. Beatriz Nascimento, até pouco tempo sua crítica incondicional,

aceita o seu convite para ser a consultora do filme.

Atitudes que revelam o desejo do diretor de se adaptar às perspectivas de representação do negro sob a lente da intelectualidade negra. O que de maneira nenhuma o imuniza de críticas. A sua adesão ao discurso de vertente *Iorubá* como próprio da cultura negra no país é controvertida. Questiona-se a inexistência de manifestantes dessa vertente cultural no momento histórico retratado pelo filme. Atitude condenável e adotada pelo movimento negro dos anos 1980, integra práticas denunciadas como “racismo epistêmico” (SILVA, 2015, p. 3).

Ao mesmo tempo que o diretor assimila na sua perspectiva de Brasil abordagens características dos “Estudos Culturais” e de outras vertentes pós-coloniais e pós-estruturalistas, seu cinema, nesse segundo momento, não se desvencilha completamente das influências do seu cinema moderno. Não há de pronto o abandono da utopia, em contraste com o momento de dúvida crescente sobre essa forma de interpretar o mundo.

Na contracorrente, o final do filme, por exemplo, reproduz uma cultura de sentido que parece colocar o filme exatamente na fronteira de um cinema moderno, de autor, preocupado em desenvolver um discurso que cria uma metáfora utópica – animado pelo eminente fim do período militar. Um “socialismo carnavalesco” proposto na imagem de um Quilombo dos Palmares cheio de brasilidade, numa revisão do próprio conceito de *nacional-popular* vigente nos anos 1960, mas que aponta para um fim impossível, na derrocada das próprias utopias.

Um quilombo que acaba por se desmaterializar e se transforma em ideia, como se a imagem política presente em *Ganga Zumba* se dissolvesse na circularidade do universo mágico, presente na mitológica cultura negra. Uma fronteira que barra as potencialidades pós-modernas do período, no sentido de fim assumido e irreversível dos projetos utópicos.

GANGA ZUMBA E QUILOMBO: ASCENSÃO E QUEDA DA LÓGICA CINEMANOVISTA

O ano de estreia de *Quilombo*, 1984, é o marco, para Ismail Xavier (2006), do fim do imaginário moderno nas obras cinematográficas brasileiras. No mesmo ano, o lançamento de *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, encerra definitivamente o diálogo com o Cinema Novo. Originalmente financiado pelo Centro Popular de Cultura (CPC), o segundo na lista, *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, confirma o gesto de *Memórias*.

Interrompida as suas filmagens pelo Golpe Militar, Coutinho, 20 anos depois, retoma o projeto com múltiplas estratégias. Com maestria, o transforma num documentário altamente reflexivo sobre o momento da ditadura e a impossibilidade de filmar. Um filme que contém em seu roteiro uma temática típica dos anos 1960, a revolução política, mas que, em sua reinvenção nos anos 1980, mostra-se capaz de criar uma estética que rompe

com a forma usual do documentário.

Acompanhando esse trajeto, é considerável a importância dos dois filmes de Diegues na historiografia do cinema nacional. Eles ocupam posicionamentos limites, com o início e o fim da continuidade lógica *cinemanovista*. *Ganga Zumba* é um dos três filmes brasileiros no ano de 1964 a representar o Brasil no Festival de Cannes, recebendo menção para participar da semana da crítica. Foi um festival histórico para o cinema brasileiro, com presenças na seleção oficial dos filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

Glauber Rocha leva para a França um Brasil completamente desconhecido e revolucionário para o público mundial, no mesmo instante do Golpe Militar assumir o governo do país. *Vidas secas* inovava com a estética do sertão desolado e cruel, e *Ganga Zumba* apresentava uma narrativa histórica, que pensava o passado, mas que se relacionava diretamente com as urgências e as angústias do tempo presente em vistas de um futuro utópico. Três lançamentos que difundiram mundialmente o conceito de *Cinema Novo*, como uma nova forma “subdesenvolvida” de produzir a sétima arte.

O polêmico texto de Glauber Rocha, *Por uma estética da fome* (2004), foi posterior, escrito em 1965. Cumpria a função de manifesto, instigando “o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão, o senso de urgência das transformações” (XAVIER, 2006, p. 25). Com essas intenções, após o reconhecimento e exaltação do cinema brasileiro em Cannes, Glauber traça contornos mais específicos da arte cinemanovista.

Quilombo, na reta final dessa viagem, é um filme que integra um novo tempo de convívio com urgências e angústias diferentes dos apelos dos anos 1960, sem ainda romper de vez com o seu passado. A cor, por exemplo, estilizada, plástica, do filme, cria outros níveis e sensações que o preto e branco do filme de 1964 não permitia. A dualidade e o contraste entre duas cores opostas acirravam a dialética política em evidência na própria característica da imagem: o contraste do P&B.

No filme de 1984, as cores das imagens sobrepõem-se ao forte contraste entre o claro e o escuro. A dualidade preto e branco figurava a luta entre o bem e o mal; o colonizado e o colonizador e outras ambivalências decorrentes do pressuposto dialógico da modernidade. No colorido de *Quilombo*, é como se as dualidades se diluíssem nos diversos níveis de interações culturais e estéticas, com nítidas e marcantes evidências da cultura da presença.

UM TREM PARA AS ESTRELAS E DIAS MELHORES VIRÃO: CINEMA PARA UM NOVO TEMPO

Os dois filmes subsequentes de Diegues – diretor que tem em sua trajetória uma marca autoral com raízes fincadas solidamente no Cinema Novo – aderem por completo a um contexto pós-moderno, com a inspiração visual de *Um trem para as estrelas* (1987) e decididamente em *Dias melhores virão* (1988-1989). No primeiro filme, a narrativa apresenta

uma releitura do mito de Orfeu. Um jovem saxofonista, antes de encontrar a sua namorada desaparecida, prova diversas experiências nas ruas do Rio de Janeiro. Ele vivencia, pela cidade, violência, miséria e injustiças; sempre em companhia da música e do cenário musical do *rock* nacional. Um intrincado jogo de referências e metalinguagens desfila pelo filme, como, por exemplo, o personagem de Cazuza vivido pelo próprio cantor entoando a canção-tema de sua autoria em parceria com o músico Gilberto Gil. A esperada saída dos ditames cinemanovistas se confirma com *Dias melhores virão*. Neste filme, o diretor

incorpora de vez o horizonte pós-moderno do cinema brasileiro na época. No eixo da trama, encontramos o fascínio da narrativa fílmica pela matéria-prima do filme clássico de gênero (em particular, dos anos 1950), marcando a característica intertextualidade “pós”. A personagem entra no filme dentro do filme, num procedimento caro ao cinema dos anos 1980, que encontramos também em *A dama do Cine Shangai* e que Woody Allen tipifica em *A rosa púrpura do Cairo*. [...] Em *Dias melhores virão*, está ausente a crítica ao classicismo hollywoodiano, comum na geração cinemanovista. Na fascinação pelo *camp*⁶, a deglutição da cultura brasileira surge em camada, mercadoria tipificada para exportação. A marca autoral de Diegues abre espaço mais fácil para a aproximação lírica com o universo nivelado da mercadoria cultural hollywoodiana, movimento no qual outros colegas de sua geração terão dificuldade em acompanhá-lo (RAMOS, 2016, p. 480-481).

Outros diretores do “Cinema Novo” acompanham Diegues nessa nova cena do cinema nacional. Porém, o fazem com um cinema de autor, com suas marcas particulares e diferenciadas. Em 1986, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos realizou *Jubiabá*, coprodução francesa, que “repassava temas caros à sua cinematografia, visitando o universo de Jorge Amado em estereótipos da brasilidade” (RAMOS, 2016, p. 483). Diegues, no entanto, assimilou de maneira menos restritiva o simulacro do espetáculo da estética pós-moderna. As potencialidades do espetacular – revisto como presença, e nem tanto como alienação, seguindo a esteira da Escola de Frankfurt⁷, e que não eram de todo inexistentes em *Ganga Zumba* e *Quilombo* –, mostram o caminho da sua trajetória durante os anos 1970.

Depois de *Xica da Silva*, Diegues filmou *Chuvas de verão* (1978), seu sétimo longa-metragem. Um filme simples, sentimental e singelo, recebido de forma branda e sem levantar tantas polêmicas e julgamentos como os anteriores. Sem nenhuma pretensão

6 Estética relacionada ao exagero, à afetação. Considerada algo atraente por causa do seu mau gosto e valor irônico. Diferente de *kitsch*, que seria a atração por um gosto popular e não sofisticado.

7 Aproximando-se da crítica da Escola de Frankfurt (ADORNO; HORKHEIMER, 2014) ao pacto entre o cinema e a indústria cultural, responsável por transformar a arte em mercadoria, Guy Debord elaborou em sua obra *Sociedade do espetáculo* (2000), ainda nos anos 1960, um mundo contemporâneo mediado por imagens que transformam o indivíduo em meros espectadores contemplativos.

de levantar a bandeira da identidade nacional, Diegues dessa vez consegue retorno mais consensual da crítica.

Mais do que o destaque para essa recepção morna, interessa perceber que o filme, no centro do debate sobre o filme moderno e o diálogo com a pós-modernidade, se desprende de qualquer expectativa utópica. *Chuvas de verão* é a história de amor de dois idosos que já não esperam nada da vida. Sem futuro, só lhes resta a vida como experiência. Desprovida de sentidos que rompam com a rotina, a vida dos idosos transcorre como se a proximidade da morte barrasse o futuro e fincasse os personagens em um eterno presente.

Mas, inesperadamente, esse caminho não é o que Diegues continuará. O seu filme posterior, *Bye bye, Brasil* (1979), retoma a proposta nacional-popular, mesmo que reconfigurada pela ideia do internacional-popular (ORTIZ apud. BUENO, 2000). Ou seja, uma narrativa que apresenta uma história à primeira vista simples, que poderia ser considerada um *road movie* (filme de estrada), mas que aos poucos se transforma num mosaico de tipos, ideias, lugares e situações. Não há, então, como ignorar que

a narrativa está estruturada em torno de oposições: umas são fundadoras da ideologia do nacional-popular e da construção da nacionalidade; outras já anunciam a reconfiguração do espaço cultural e o processo de internacionalização da cultura (DIEGUES apud. MAUAD, 2008, p. 80),

A nova forma de sociabilidade capitalista consagra a cultura de massa que povoa o Brasil e transforma aceleradamente as relações. O espetáculo televisivo, emblema da conquista do progresso, integra até o mais longínquo local na marca da submissão da natureza pelo trabalho do homem. Um Brasil ainda arcaico sob uma sociabilidade moderna, criando novos hábitos alimentares, médicos, de higiene, de vestir e de se comportar no mundo. Capaz de transformar nas redes ligadas pelas antenas de transmissão, as necessidades mais básicas em desejo consumista.

Nessa conjuntura, a utopia e a carnavalização na obra de Diegues durante os anos 1970 e início dos anos 1980 evidenciam, nos filmes analisados, um caminho de ruptura com o cinema moderno. Um rompimento doloroso e tardio, quando o último suspiro da envergada postura moderna ainda vem carregado de propostas utópicas, num período que já colocara em dúvida a utopia em troca da experiência presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMATTI, Margarida Maria. "Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva, de Carlos Diegues". *Famecos*, Porto Alegre, v. 23, n. 3, set-dez. 2016.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural: O Esclarecimento como*

- Mistificação das Massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- AMANCIO, Tunico. "Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme". *Alceu*, Rio de Janeiro, v.8, n. 15, jul./dez. 2007, p. 173-184.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rebelaís*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – obras escolhidas*. Vol. II. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 3ª edição, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIEGUES, Carlos; Nadotti, Nelson. *Quilombo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Rio Grande do Sul: Síntese Universitária, 1988.
- _____. *Vida de Cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREITAS, Décio. *Palmares: A Guerra dos Escravos*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares – Histórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 2016.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.
- _____. "Depois de 'Depois de aprender com a História'". In: Nicolazzi, Fernando; Mollo, Helena Miranda; Araujo, Valdeir Lopes (orgs.). *Aprender com a história? O passado e o futuro de uma questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012., p. 25-42.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC/Contraponto, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.
- LIMA, Ivan Costa. "As propostas pedagógicas do movimento negro no Brasil". In: *Congresso Internacional de Pedagogia Social*. Mar. 2009. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000092008000100009&script=sci_arttext Acesso: 8 out. 2019.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- MAUAD, Ana Maria; KNAUSS, Paulo. "Memória em movimento: a experiência videográfica do LABHOI". *História Oral*, Rio de Janeiro, v.9. 2006, p. 143-158.
- NASCIMENTO, Beatriz. "A senzala vista da casa grande". *Opinião*, n. 206, 15 out. 1976, p. 20-21.

- PENAFRIA, Manuela. "Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)". In: *VI Congresso SOPCOM*, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Disponível em: <https://mail.google.com/mail/u/0/>. Acesso em: 24 jun. 2019.
- QUEIROZ, Suely Reis de. "Escravidão negra em debate". In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 103-117.
- ROCHA, Glauber. Por uma estética dá fome. In: *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSENSTONE, Robert A. *A História nos filmes / Os filmes na História*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2010.
- SANTOS, João Felício dos. *Ganga Zumba*. São Paulo: Circulo do Livro, 1963.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documento de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SILVA, Jalber Luiz da. "Candomblé da Bahia, mito da pureza e racismo epistêmico no material didático escolar". In: OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; ROBERTO, Joanna de Angelis Lima; FERNANDES, Ana Paulo Cerqueira (orgs.). *Educação e axé: uma perspectiva intercultural na educação*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio Gráfica e Editora, 2015, p. 189-209.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- . *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ESTÉTICA *NOIR* NA PRIMEIRA TEMPORADA DE *TRUE DETECTIVE*

NOIR AESTHETICS IN THE FIRST SEASON OF TRUE DETECTIVE

Christian Hugo Pelegrini¹

Mariana Lemos Schwartz²

RESUMO O artigo analisa a primeira temporada da série estadunidense *True Detective* (HBO, 2014-), à luz dos traços formais e temáticos da estética do cinema *noir*. O estudo recorre a procedimentos de análise textual para expor escolhas criativas envolvidas na realização da série. Para nossa fundamentação, buscamos primeiramente uma breve revisão dos aspectos da estética *noir* atualizados pela série. Em seguida, uma análise dos aspectos narrativos demonstra como a série empreende novas figurativizações para tropos característicos dos filmes *noir*. Por fim, uma análise dos aspectos visuais indica como uma série passada em ambientes rurais e com muitas ações dramáticas diurnas reconstrói a essência da iconografia do *noir*. A conclusão da reflexão aponta o modo como a estética *noir* emerge das escolhas criativas como uma manifestação dos elementos diegéticos.

PALAVRAS-CHAVE *Noir*; Narrativa; Estilo; Série televisiva; *True Detective*.

ABSTRACT *The paper analyses the first season of True Detective (HBO, 2014-), in the light of the thematic and formal features of a film noir aesthetics. The study uses textual analysis procedures to expose the creative choices involved in the realization of the series. For our reasoning, we first seek a brief review of the aspects of noir aesthetics updated by the series. Then, an analysis of the narrative aspects demonstrates how the series undertakes new figurations for characteristic tropes of film noir. Finally, an analysis of the visual aspects indicates how a series set in rural environments and with many daytime*

¹ Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do IAD-UFJF.

² Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Doutoranda em Media Artes na Universidade da Beira Interior (Portugal).

dramatic actions reconstructs the essence of the noir iconography. The conclusion of the reflection points out how the noir aesthetic emerges from the creative choices as a manifestation of diegetic elements.

KEYWORDS Noir; Narrative; *Style*; *TV series*; True Detective.

INTRODUÇÃO

Não é preciso buscar muito para encontrar filmes ou séries cômicas e mesmo desenhos animados que fazem paródias do cinema *noir*. Trata-se de uma referência bastante recorrente na cultura *pop* e isso é um sintoma do espaço que tais filmes e sua estética ocupam no imaginário contemporâneo. No entanto, além de sua presença como objeto de paródia, construindo o efeito cômico dos estilemas e dos tropos narrativos, o *noir* persiste também como configuração estética em si mesmo, atualizada em textos audiovisuais.

A relação do *noir* com a ficção seriada televisiva tem um longo histórico. Se a ficção seriada da TV já era devedora dos modelos narrativos do cinema clássico, as séries procedurais³ feitas para a TV já repetiam muitos elementos característicos do *noir* desde o início da indústria (SANDERS, 2013). Séries como *Dragnet* (NBC, 1967-1970) e *The Untouchables* (ABC, 1959-1963) se equilibravam entre elementos formais do cinema *noir* e os limites do que era possível exibir na TV.

Se fizermos um levantamento de produções seriadas desde a década de 1950, observaremos muitos títulos que recapitulam imagens e temas do *noir*, manifestados de formas mais explícitas ou mais difusas, com maior ou menor grau de maneirismo. Mesmo em anos recentes, a apropriação da estética *noir* pelas narrativas seriadas se concretizou em títulos tão diversos quanto as suas reapropriações estilísticas e narrativas do cinema. Séries como *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *Dexter* (Showtime, CBS, 2006-2013), *Fargo* (FX, 2014-2017) e tantas outras construíram códigos peculiares de reapropriação da estética aqui discutida.

Diante do interessante exercício criativo de atualização da estética *noir*, nossa análise se volta justamente para um destes casos, buscando explicitar os mecanismos e recursos de produção de sentido mobilizados na constituição de uma narrativa *noir*. O objeto em análise é a primeira temporada da série estadunidense *True Detective* (HBO, 2014-), escrita por Nic Pizzolatto, dirigida por Cary Joji Fukunaga e produzida pelo canal *premium* HBO. A análise visa explicitar como uma produção contemporânea depura aspectos visuais do cinema *noir*,

³ Termo atribuído a séries que apresentam, na maioria das vezes, episódios “autoconclusivos” e independentes, caracterizadas, portanto, pelo “caso da semana”. Geralmente abordam temas policiais, jurídicos e médicos.

criando nuances e representações atualizadas para os seus elementos visuais e narrativos mais comuns.

A primeira temporada de *True Detective*, embora referida na mídia e pelo público como drama policial, *Southern Gothic*⁴, suspense ou, mais diretamente, como *neo noir*, narra uma história em que os elementos do *noir* não ocorrem como recursos de um código de gênero; ao contrário, o *noir* emerge dos elementos diegéticos, com relações de representação muito frescas e particulares. Nossa investigação se orienta no sentido de dar relevo a essas formas significantes peculiares. Após uma breve síntese dos elementos mais pertinentes da estética *noir*, a análise se volta para a dimensão narrativa com o intuito de contrapor as escolhas feitas pelos profissionais envolvidos em sua criação com a forma narrativa do *noir*. Em seguida, analisamos a dimensão visual da série e como ela atualiza estilemas do *noir* clássico.

NOIR

Para os limites deste artigo, uma explanação aprofundada sobre o que é “*noir*” é inviável. Há uma vasta bibliografia sobre o tema que certamente é acessível a quem queira um estudo mais denso sobre o *noir* e suas características. No entanto, para garantir a organicidade de nossa reflexão, uma síntese sobre o tema permitirá um melhor embasamento nas análises que virão.

Não há consenso acerca da natureza categórica do filme *noir* (GUIMARÃES, 2014). Enquanto a querela sobre tratar-se de um gênero (MASCARELLO, 2006) ou de um estilo ou mesmo de um movimento cinematográfico (PORFÍRIO, 2013) não parece pertinente à nossa análise, cabe resguardar a existência de um conjunto de filmes reconhecido por grande parte da crítica como sendo “filmes *noir*”. Marcelo Bulhões explica que:

o que historicamente é conhecido como *film noir* procede da designação de críticos franceses a um ciclo de filmes americanos cujo auge se deu entre os anos de 1941 e 1958. Tais filmes só foram exibidos na França no período praticamente posterior à segunda grande guerra, uma vez que o país havia sido privado durante quase cinco anos da exibição de filmes americanos. Desprestigiado nos Estados Unidos, o filme *noir* seria apreciado pela crítica francesa de meados dos anos 40 e pela geração do *Cahiers du Cinema*, de fim dos anos 50, por cineastas e críticos como Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, entre outros (BULHÕES, 2011, p. 67).

O *noir* é um registro ficcional sobre as manifestações do mal na natureza humana. Não um mal sobrenatural, mas um mal causado pela corrupção de princípios morais. Mascarello (2006) aponta que o crime é o elemento central da narrativa *noir*. Esse tema pode ser

⁴ *Southern Gothic* é o rótulo associado a uma linha específica de literatura do sul dos Estados Unidos.

entendido como campo simbólico para a problematização do mal-estar estadunidense do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social, mas que também já aparecia na literatura *hard-boiled*⁵ a década de 1930). No *noir*, há um tratamento peculiar do desejo sexual e dos relacionamentos sexuais, assim como um conjunto distintivo de personagens-tipo masculinos e femininos e um repertório característico de traços, ideais, aspectos e formas de comportamento do homem e da mulher. Segundo Silver e Ward⁶,

o *noir* prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos *cimentadores* do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. Foi veículo, além disso, para a tematização (embora velada) das emergentes desconfianças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra. Metaforicamente, o crime *noir* seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranóica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra (SILVER; WARD apud MASCARELLO, 2006, p. 181).

Guimarães (2014) afirma que é inegável o fascínio exercido pelo *noir* até hoje sobre cineastas, autores, artistas, espectadores e leitores. A mística em torno do *noir* continua presente no espaço contemporâneo e nos instiga a observar como as constantes estéticas desse tipo de ficção são retomadas na cena atual.

Para Mascarello (2006), a produtividade do *noir* é notória e a principal causa de sedução exercida por esse fenômeno é a contínua crise do masculino na contemporaneidade. A respeito do ponto de vista narrativo e estilístico, Mascarello (2006) constata (*grosso modo*) que a literatura policial e o cinema Expressionista alemão contribuíram com boa parte dos elementos mais salientes do *noir*. No que tange à estética narrativa, o *noir* se apropria de aspectos formais do Expressionismo ao engendrar tramas complexas, labirínticas, que desnorteiam o espectador e contribuem sobremaneira para a sua sensação de vulnerabilidade diante de um mundo implacável. A desorientação, nesse sentido, tensiona a estética narrativa do *noir* com o cinema clássico que o gestou.

Se no cinema clássico os princípios da cognoscibilidade e da comunicabilidade (BORDWELL, 2005) visavam que o espectador soubesse tudo o que era necessário acerca

5 O termo *hard-boiled literature*, frequentemente associado à estética *noir*, se refere a uma literatura policial de estilo realista, com violência crua e acentuada e povoada com personagens durões do submundo do crime.

6 SILVER, A.; WARD, E. (orgs.). *Film noir: An encyclopedic reference to the American style*. Woodstock: The Overlook Press, 1979.

da história, a narrativa *noir*, por outro lado, se apoiava em lacunas no conhecimento dos personagens e, principalmente, do espectador. Nesse contexto, os tropos da dimensão narrativa (as mentiras, as traições e as dissimulações) espelham as sombras da dimensão visual. Às lacunas sobre os fatos que se desenrolam, somam-se recursos que minam a compreensão ou a dificultam, como os *flashbacks* e a narração em voz *over* de um personagem, sempre abrindo margem a uma narração não confiável. Como aponta Nogueira, a narração em voz *over*, lugar-comum do *noir*, relata o decurso dos acontecimentos que conduziram o personagem “à penúria definitiva e na qual ele expõe a sua vulnerabilidade, de forma confessionalmente minuciosa ou cinicamente distanciada, aceitando resignadamente o seu destino tragicamente implacável ou rindo nervosamente das suas fraquezas” (2010, p. 33).

Bulhões (2011) expõe que, na narrativa *noir*, ao contrário da narrativa de enigma (que parte de um crime e o processo de sua resolução é concebido por uma mente privilegiada), o detetive lança mão de sua força física e está metido dos pés à cabeça num mundo desprezível. Ao invés de decifrar um crime já acontecido, estando o detetive resguardado de qualquer risco, na trama *noir* as ações criminosas estão em pleno processo no desenrolar da narrativa, e o detetive, vulnerável, luta para se safar de um mundo perigosamente escorregadio.

Nogueira discorre sobre o anti-herói,

indeciso entre o bem e o mal, atormentado por uma culpa devoradora, em busca de redenção, mas enredado numa qualquer trama que só agudiza o seu cinismo, a sua solidão, o seu desencanto e, nas mais das vezes, a sua perdição, com a sua gabardina, fato e chapéu inconfundíveis (NOGUEIRA, 2010, p. 33).

O protagonista do *noir*, longe de um ideal de heroísmo e pureza, possui, assim como os seus oponentes, a malandragem das ruas. O protagonista pode ser tão cruel e manipulador quanto aqueles que tentam subjugar-lo, destarte, não cai em golpes e trapaceas por ser, ele mesmo, alguém capaz de trapacear.

Nas personagens femininas, o *noir* corporifica a crise da masculinidade. Para Nogueira,

como responsável principal dessa trama encontramos a *femme fatale*, sensual e impecavelmente vestida, tão bela quanto perigosa, tão sedutora quanto letal, tão impulsiva quanto calculista, capaz de entretecer o destino do protagonista num vórtice de paixão, traição e manipulação constante que só a morte pode parar (NOGUEIRA, 2010, p. 33).

Essa mulher, que vai na contramão das personagens femininas usualmente representadas no cinema clássico, é forte e ameaçadora, recorrendo à sedução e à ilusão para concretizar seus intentos.

Dentre os elementos estilísticos do *noir*, Mascarello (2006) aponta a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da

perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* que, segundo o autor, é o enquadramento *noir* por excelência. Ainda sobre os elementos estilísticos, ressalta a série de motivos iconográficos como espelhos e janelas (que sobre-enquadram os motivos), escadas, relógios etc, assim como a ambientação na cidade à noite em ruas escuras e desertas.

De acordo com Nogueira, a fotografia em preto e branco, altamente contrastada, é um aspecto que se torna imediatamente perceptível no *film noir*:

Este tipo de fotografia cria fortes oposições de claro e escuro na iluminação dos espaços, essencialmente urbanos, onde os acontecimentos decorrem, contribuindo desse modo para o sublinhado dramático dos próprios eventos. Essas zonas de penumbra funcionam, de algum modo, como uma metáfora do universo social e moral que caracterizava estas histórias: a traição, o crime, o cinismo, o pessimismo, a fatalidade, o ciúme, a tragédia são alguns dos temas recorrentes nestas narrativas de enredo muitas vezes bastante cifrado. O lado sombrio das personagens torna-se, ironicamente, através deste jogo de penumbras, o seu lado mais exposto e, paradoxalmente, transparente (NOGUEIRA, 2010, p. 32).

Jerold J. Abrams comenta que todos os grandes filmes *noir* revelam a seguinte tensão: “o avanço da civilização, em nome da libertação dos anos das trevas do passado, traz consigo a alienação, a fragmentação social e a individuação que dissolve primeiro a comunidade, então a família e, finalmente, até mesmo o nosso senso de humanidade” (2012, p. 212). Para alcançar esses efeitos de fragmentação, individuação e alienação, o *noir* recorre, com frequência, ao grande centro urbano, de “vidro e aço”, afundando o personagem no anonimato da multidão.

Os elementos que caracterizam a estética *noir* nem sempre são utilizados em conjunto, ou da forma exata como apareciam nos filmes *noir* da década de 1950. A reapropriação de tais elementos ocorre com resultados muito interessantes quando recombinaos. Um exemplo é o filme *Fargo* (Joel Coen; Ethan Coen, 1996), longa-metragem que se passa no gélido norte dos Estados Unidos. Segundo Abrams (2012), ao assistir ao filme, o espectador sente um estranho sentimento de estar em um lugar que na verdade não é um lugar, é um “lugar-nenhum”. O que domina a tela é o branco e quase não percebemos toques humanos na paisagem. Esse contexto da história atua revelando nossa situação existencial moderna de uma maneira completamente nova, mas ainda assim muito “*noir*”. Em *Fargo*, o “não-visto” das sombras assume uma manifestação completamente diferente, deixando de ser a ausência de luz e passando a ser representado pela brancura ofuscante da neve (Figura 1).



Figura 1 - Frame do filme *Fargo*. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=h2tY82z3xXU>

A respeito do termo *neo noir*, Mark Conard (2007) esclarece que se refere a qualquer filme posterior ao período *noir* clássico (1941-1958) que apresenta os temas e a sensibilidade do gênero em questão. Como o gosto por esse gênero e o desejo dos cineastas por fazer filmes *noir* não mostraram nenhum sinal de declínio, são muitas as produções cinematográficas consideradas *neo noir*. Apesar de não lançarem mão exatamente das mesmas características dos filmes produzidos naquele período, essas produções apresentam a mesma alienação, pessimismo, ambivalência moral e desorientação de seus precursores. Conard salienta que os filmes *neo noir*, em alguns aspectos, parecem mais capazes de incorporar a perspectiva *noir* do que os “originais”. Isso ocorre devido ao fato do termo *film noir* ter sido empregado retroativamente, descrevendo um ciclo de filmes que já havia acontecido.

Essa classificação retroativa não permitiu aos cineastas do período clássico compreender inteiramente o significado da cinematografia à qual eles contribuíram. Por outro lado, os cineastas *neo noir* entendem o significado do *noir* e trabalham conscientemente dentro de sua perspectiva. Além disso, devido a um menor controle da censura após os anos 1950 e à introdução da classificação indicativa, os cineastas *neo noir* possuem maior liberdade de criação. Antigamente, censurava-se crimes que não fossem punidos, mas os criminosos *neo noir* podem e, frequentemente, têm sucesso, assim como na vida “real” (CONARD, 2007).

NOIR E TRUE DETECTIVE

Essa constelação de características citadas por Mascarello (2006), Bulhões (2011), Abrams (2012) e Conard (2007) pode ser observada na primeira temporada de *True Detective*. Ainda que a série tenha tido, até o momento em que este trabalho é escrito, três temporadas, nossa análise limita-se à primeira. Do ponto de vista metodológico, o fato de *True Detective* ser uma antologia⁷ nos permite abordar cada temporada isoladamente, sem prejuízo para a reflexão.

Dividida em oito episódios de 60 minutos de duração, a primeira temporada foi escrita por Nic Pizzolatto, dirigida por Cary Joji Fukunaga e protagonizada por Matthew McConaughey e Woody Harrelson. A história se passa no estado de Louisiana (EUA), onde a dupla de detetives composta por Rustin Cohle (Matthew McConaughey) e Martin Hart (Woody Harrelson) investiga um assassinato macabro. Após alguns anos, a solução do caso passa a ser investigada por outros detetives.

Em 1995, Cohle é um detetive sério, introspectivo e pessimista, vive sozinho após o falecimento da filha e a dissolução do seu casamento, é um ótimo investigador que sofre devido a traumas do passado. Hart, por outro lado, é extrovertido, brincalhão e mulherengo, mora com a sua esposa Maggie (Michelle Monaghan) e suas duas filhas, e busca não viver apenas em prol do trabalho como Cohle.

Trata-se de uma produção na qual todos os elementos foram trabalhados com preciosismo. A primeira temporada obteve grande sucesso entre o público e a crítica e tornou-se um dos maiores sucessos da HBO nos últimos anos. De acordo com Guilherme Haas (2014), foi a série estreante com maior audiência na HBO desde 2001, somando uma média de 11 milhões de espectadores. Além disso, recebeu, no *Creative Arts Emmy*, os prêmios de melhor elenco de série dramática, melhor fotografia de série com câmera única, melhor design de abertura e melhor maquiagem não-protética para série de câmera única; ademais, recebeu indicações a outros prêmios, por exemplo, melhor minissérie ou filme feito para TV, no Globo de Ouro.

Em sua dimensão narrativa, a temporada de *True Detective* recupera certos aspectos formais do *noir* ao optar por uma trama que subverte a cronologia dos fatos narrados. Na história, há três períodos temporais bastante distintos: 1995, quando ocorrem os assassinatos e a investigação é iniciada; 2002, quando a dupla de detetives se desentende e rompe a parceria; e, finalmente, 2012, quando o trabalho de investigação de 1995 é objeto de uma auditoria da polícia. Tais períodos, mais claramente identificáveis após se assistir a toda a temporada, são fragmentados e embaralhados pelo enredo. E tal embaralhamento ocorre sem que a narração seja generosa com quem a assiste.

Não há, nas cenas, marcadores temporais diegéticos confiáveis (calendários mostrados em detalhe ou manchetes de jornais) ou mesmo extra diegéticos (cartelas ou *letterings* com

7 Séries antológicas apresentam enredos e personagens diferentes em cada episódio ou temporada.

o ano da cena). Isso impele o espectador a fazer inferências nos primeiros episódios que o permitam, ao longo da temporada, a mobilizar esquemas mentais que organizam o fluxo de informação narrativa. Não obstante, essas inferências introduzem “sombras” sobre os fatos narrativos: tornam Cohle e Hart narradores não confiáveis, cujas perspectivas estão eivadas de ressentimento, vergonha e frustração com a investigação original e com os fatos que a sucederam. Ao espectador, cabe enxergar as relações de causa e efeito obliteradas pela narração fragmentada e pelas exposições parciais dos protagonistas.

O modo como *True Detective* recupera essa narrativa labiríntica e desorientadora do *noir* clássico não é, por si só, estranha à estética das narrativas de ficção seriada contemporâneas. Tornou-se lugar-comum, já há alguns anos, a aplicação do conceito de narrativas complexas às séries de TV, em especial, às de canais *premium*. O conceito, utilizado por muitos autores, mas popularizado especialmente por Mittel (2012), apontou para uma progressiva demanda cognitiva da parte dos espectadores para acompanhar tais narrativas. Ainda que a forma mais simples de complexidade, “redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série” (MITTELL, 2012, p. 36), e mesmo suas manifestações mais elaboradas pudessem ser observadas em programas distantes da estética *noir* (e.g. *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) e *Malcolm in the Middle* (FOX, 2000-2006)), sua elevação ao *mainstream* (e, ousamos afirmar, a um “novo normal”) torna *True Detective* e sua forma narrativa especialmente ressonantes.

O mundo habitado pelos personagens de *True Detective* é retratado de uma forma pessimista, repleto de situações que os envolvem completamente, sendo difícil visualizar algo positivo em meio a tantas atitudes abomináveis, provenientes não apenas dos criminosos, mas de todos os personagens. Mesmo que o *noir* não se confunda necessariamente com histórias de detetives profissionais, essa figura se consolida ao longo do tempo como ícone do gênero. Bulhões (2011) afirma que o detetive *noir*, um anti-herói peculiar, se torna uma espécie de herói ambíguo do cenário urbano: acanalhado, mulherengo, mas ao mesmo tempo protetor. É forte e capaz de enfrentar as esquivas ameaças e os ardis do submundo da modernidade.

Segundo Bulhões (2011), parte do fascínio que esse tipo de detetive provoca parece derivar fortemente de seu caráter ambivalente. Trata-se de um personagem humano, contagiado por sentimentos de vulnerabilidade e paixão, e muitas vezes seu comportamento embrutecido é coerente com as cicatrizes que a vida lhe imprime. Cohle e Hart possuem características desse tipo de detetive. Apesar de lutarem por justiça, não representam os “mocinhos” da história, ou seja, não são idealizados, ambos são personagens com qualidades e defeitos. Como a própria natureza humana, são passionais e, muitas vezes, imorais e antiéticos, seus caracteres são constantemente postos à prova e podem agir de maneira reprovável. Portanto, embora tenha se metamorfoseado, a efígie do detetive *noir* ainda é reconhecível nas produções contemporâneas.

Assim como *Fargo*, comentado anteriormente, a primeira temporada de *True Detective* se passa em uma região pouco desenvolvida. Diferentemente do branco em *Fargo*, a cor que ressalta na obra em questão é, de maneira geral, o marrom e é o excesso de sol que atua de modo ofuscante. A história é ambientada em uma região repleta de grandes áreas úmidas e inabitadas (Figura 2).



Figura 2 - *Frames* da primeira temporada de *True Detective* com suas respectivas paletas cromáticas. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fVQUcaO4AvE&t=1s>.

Ainda que haja bastante verde, trata-se de uma paleta pouco saturada, com quase nenhuma cor vibrante e pouco contraste entre elas. O marrom está presente na maioria das cenas. A cor é encontrada na natureza, nos móveis de madeira e nos objetos de cena,

além de estar presente nos figurinos dos personagens. Tanto Cohle como Hart utilizam frequentemente roupas em tons de marrom, portanto não se sobressaem nos ambientes, tornam-se mais um elemento na textura geral. Ao recusar a clássica sombra que esconde os personagens, *True Detective* os camufla no próprio cenário.

Segundo o diretor de fotografia da série, Adam Arkapaw, citado por Patches (2014), em algumas cenas ele optou por utilizar um filtro de vidro marrom em sua lente, em vez de deixar para a pós-produção executar esse efeito. Esse fato reitera o desejo da equipe em ressaltar o marrom na estética das imagens. Percebe-se que existe a possibilidade de lançar mão de outras paletas, além do preto e branco para transmitir sensações negativas. Conforme Eva Heller (2012), apesar de estar por toda a parte, o marrom é a cor mais frequentemente rejeitada pelas pessoas. Embora seja associado ao aconchego, é associado também ao feio, à preguiça, ao intragável, ao apodrecimento.

Em relação ao design de produção, cabe observar como este produz uma exteriorização dos protagonistas em seus respectivos ambientes domésticos e, novamente, recuperam temas da estética *noir*. No caso de Rustin Cohle, o apartamento vazio torna mais saliente a presença de dois pequenos objetos que, em um cenário menos minimalista, passariam despercebidos: o crucifixo e o pequeno espelho. É o próprio Cohle que, sendo ateu, justifica a presença da cruz⁸. Para o personagem, a cruz “contempla a ideia de permitir a própria crucificação”, como se Cohle fizesse, ele mesmo, um estudo do personagem Cristo, com seu sacrifício diante da maldade. Isso o conecta com a existência da maldade no mundo. Também simboliza outro dado biográfico revelado por Cohle, de que em seu passado no departamento de Narcóticos fora um agente infiltrado junto a traficantes e se deixara viciar em drogas para prendê-los.

O espelho, por sua vez, também pequeno e isolado na parede de um apartamento sem mobília ou decoração, tem o tamanho suficiente para refletir apenas um olho. Para Cohle, trata-se de um artifício para meditação, em que o personagem vasculha seus próprios pensamentos e, possivelmente, os pensamentos do criminoso procurado, acessando os fatos de que dispõe. Mais uma vez, a meditação de Cohle, em que estuda o pensamento do assassino, o coloca em uma situação especular com aquele a quem persegue. Cohle é tão atormentado pelos seus traumas e experiências negativas quanto o assassino Errol Childress. O vício causado pelo trabalho e a perda da esposa e da filha deixaram marcas em Cohle que bem poderiam, em uma situação diferente, fazer com que ele mesmo fosse um criminoso. Dessa forma, Cohle atua como uma bússola psicológica da dupla de investigação, por ser uma espécie de contraparte do atormentado e traumatizado Errol Childress.

8 “You’re Christian, yeah?”

“No”

“Well, what do you got that cross for in your apartment?”

“It’s a form of meditation. I contemplate the moment in the garden...the idea of allowing your own crucifixion.”



Figura 3 - Frames de cenas no interior do apartamento de Rustin Cohle.
Fonte: <https://www.hbogo.com.br/content/f7e5cc1e-fa42-4309-bd85-d294936c8383>.

200

No caso de Martin Hart, o design de produção atua no sentido de representar um homem bem inserido na vida doméstica e nos vínculos familiares. A casa, com elementos de decoração cafona, mobília completa e paredes cheias de quadros e fotos, constrói uma opulência do acúmulo de bens e experiências familiares. É a casa que afirma a estabilidade de Hart em seu casamento e o vínculo com as filhas. Mas a própria opulência, do excesso de fotos e do excesso de decoração barata, produz uma imagem superficial, frágil. Por trás dessa fina camada de felicidade, estão os ressentimentos do casamento e das relações deterioradas, reveladas na infidelidade de Hart e do posterior abandono de sua família.



Figura 4 - Frames da residência de Martin Hart.
Fonte: <https://www.hbogo.com.br/content/f7e5cc1e-fa42-4309-bd85-d294936c8383>.

Além dos protagonistas anti-heróis, outro arquétipo presente na história, porém transformado, é a *femme fatale*. Maggie, esposa de Hart, ainda que esteja dentro dos padrões de beleza de uma *femme fatale*, não é uma típica mulher poderosa, sedutora e manipuladora (Figura 5). No entanto, devido ao ressentimento e raiva que sente de Hart, que a trai constantemente, Maggie decide seduzir Cohle com o intuito de se vingar de seu marido e conseguir, finalmente, pôr um fim ao seu casamento. A relação sexual entre Maggie e Cohle acaba sendo o estopim para a dissolução da dupla de detetives em 2002.



Figura 5 - Frames de Maggie com Hart e com Cohle.

Fonte: <https://www.hbogo.com.br/content/f7e5cc1e-fa42-4309-bd85-d294936c8383>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos a primeira temporada da série *True Detective*, optamos por refletir acerca da dimensão estilística visual da trama e sua opção formal por uma narrativa complexa para evidenciar estratégias de atualização de uma estética *noir* na contemporaneidade. As escolhas relacionadas à fotografia e ao design de produção da série recuperaram as qualidades semióticas do *noir* clássico, ainda que a obra não seja em preto e branco e que a história se passe em um ambiente intensamente ensolarado. No que diz respeito aos aspectos formais da narrativa, percebemos que, ao lançarem mão de uma narrativa complexa, muito usual nos seriados contemporâneos, evoca-se a narrativa labiríntica, bastante frequente nos filmes *noir* clássicos.

Embora esta reflexão chegue a um termo nos limites deste artigo, os temas e os objetos que analisamos não se esgotam no exposto. Ao contrário, a presença tão forte da estética do cinema *noir* no imaginário popular demanda ainda muito escrutínio se pretendemos entender os mecanismos do fascínio exercido por ela. Assim como nosso objeto de análise deu nova roupagem a imagens e temas condicionados a um formato e a um contexto bastante peculiares, outras apropriações do *noir* podem demandar estratégias distintas. Um olhar para a produção de ficção audiovisual dos países nórdicos nos anos recentes encontrará uma variedade de títulos que também recorrem aos temas (e, em alguns aspectos, às formas) do *noir*. Essa produção, já chamada por muitos críticos de *nordic noir*, pode revelar distintos artifícios de atualização. Outro caminho possível de estudo são os mecanismos de referência do *noir* na cultura *pop*, parodicamente ou não.

Em relação ao objeto, cabe investigar, por exemplo, o modo como a articulação entre as temporadas da série antológica recupera essa estética *noir* em suas tramas ou em que medida a recusam. Elementos narrativos internos, especialmente a sintaxe entre os personagens e os elementos típicos de uma narrativa *noir*, também podem ser ressignificados para atender

às demandas dessa história específica. O efeito dessas alterações pode ajudar a compreender o *noir* e a compreender sua permanência no imaginário audiovisual contemporâneo.

Ainda que tais possibilidades de desenvolvimento desta pesquisa tenham surgido no decorrer deste trabalho, esses caminhos ficam como convite aos demais pesquisadores de audiovisual ou de cultura popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, Jerold J. "A homespun murder story: film noir and the problem of modernity in Fargo". In: CONARD, Mark. T (ed.). *The philosophy of the Coen brothers*. Kentucky: University press of Kentucky, 2012, 344 p.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema Vol II: Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. 325 p.

BULHÕES, Marcelo. Considerações sobre a adaptação para o audiovisual: a ficção noir. 2011. *Signo*, São Cruz do Sul, v. 36, n. 61, p. 64-79, dez. 2011. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/2512/1765>. Acesso em: 28 abr. 2020.

CONARD, Mark. *The philosophy of neo-noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007, 222 p.

GUIMARÃES, Denise. Trans/re/criações do estilo noir: das páginas para as telas. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 294-317, jan./jul. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/49339/30921>. Acesso em: 28 abr. 2020.

HAAS, Guilherme. *True Detective é a série estreada de maior audiência na HBO desde 2001*. 2014. Disponível em: <https://www.minhaserie.com.br/novidades/15785-true-detective-e-a-serie-estreada-de-maior-audiencia-na-hbo-desde-2001>. Acesso em: 10 mar. 2020.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: G.Gili, 2012, 311 p.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, 433 p.

MITTELL, Jason. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. *Matrizes*, São Paulo, ano 5, n. 2, p.29-52, jan./jun. 2012.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã: LabCom, 2010, 157 p. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso em: 15 abr. 2020.

PATCHES, Mat. How True Detective's cinematographer got these 9 shots. *Vulture*, 19 mar. 2014. Disponível em: <http://www.vulture.com/2014/03/true-detective-cinematographer-9-shots-adam-arkapaw.html#>. Acesso em: 22 abr. 2020.

PORFÍRIO, Robert. "The Strange Case of Film Noir". In: SPICER Andrew; HANSON, Helen. *A Companion to Film Noir*. England: Blackwell Publishing, 2013, p.17-32.

SANDERS, Steven. "Television Noir". In: SPICER, Andrew; HANSON, Helen. *A Companion to Film Noir*. England: Blackwell Publishing, 2013, p.440-457.

SPICER, Andrew; HANSON, Helen. *A Companion to Film Noir*. England: Blackwell Publishing, 2013, 522 p.

C.