

afetos e territórios

CONTINENTAL
MILITARY

**CINEMA:
AFETOS E TERRITÓRIOS**

Belo Horizonte . 2021

CINEMA

afetos e territórios

ORGANIZADORES

Cardes Amâncio
Paulo Heméritas
Wagner Moreira

led

SUMÁRIO

7 **INSURGÊNCIA NECESSÁRIA: UM CINEMA**

AFETOS E TERRITÓRIOS

15 **MULTIPLICAR MATAS E SEMEAR O COSMOS:
QUANDO O CINEMA ASSEGURA
A CONTINUIDADE DO MUNDO**

Felipe Carnevalli De Brot

Isael Maxakali

Sueli Maxakali

36 **CINEMA NO HO CHI MINH:
A PRÁTICA FÍLMICA COMO FERRAMENTA
PEDAGÓGICA DE ENGAJAMENTO TERRITORIAL**

Iara Pezzuti dos Santos

Felipe Carnevalli De Brot

55 **MALUNGO FLANAR:
AUDIOVISUAL COMO PRÁTICA
EXTENSIONISTA NO ENSINO MÉDIO**

Isabela Morena Alves Machado

Michel Montandon de Oliveira

77 **"VAZANTE" E UM CONVITE
PARA OUTRO FUTURO**

Cardes Monção Amâncio

96 **FESTIVAIS AUDIOVISUAIS NO BRASIL:
UM DEBATE A PARTIR DE DUAS
TRAJETÓRIAS DE PESQUISA**

Juliana Muylaert

Tetê Mattos

- 119 **NA ZONA OESTE CARIOCA:
A PRODUÇÃO CULTURAL
E SUA INSTÂNCIA POLÍTICA**
Gisele Motta
Isabella Leal
- 137 **DESAPROPRIAÇÃO
E DESAPARIÇÃO EM MORMAÇO**
Stephania Amaral
- 153 **“NOSSO FILME TEM QUE SER
PARA CONSTRUIR A LUTA DO POVO”:
UMA CONVERSA COM DÁCIA IBIAPINA E EDSON SILVA**
Aiano Bemfica
Cláudia Mesquita
Vinícius Andrade de Oliveira
- 174 **NAS ÁGUAS: A RESISTÊNCIA DO SENSÍVEL**
Frederico Canuto
Simone Cortezão
Marco Marinho Melo
- 195 **SOBRE OS AUTORES**

INSURGÊNCIA NECESSÁRIA: UM CINEMA

Apresentamos a segunda publicação voltada para o pensamento cinematográfico, qual seja, *Cinema: afetos e territórios*. Esta edição contém artigos que refletem uma seleção de escritos relativos ao período de 2018 a meados de 2020 e que visam contribuir para a consolidação da fortuna crítica do filme de cinema sob viés insurgente. Para tanto, utilizaremos o conceito de historicidade como categoria analítica fílmica.

A carestia, o desemprego, a exclusão social, os eventos climáticos extremos, a pandemia da Sars Covid-19, o preconceito, a violência, a intolerância, o desestímulo à pesquisa científica de viés sociocultural e a perda de direitos trabalhistas e previdenciários fazem parte dessa grande lista de demandas pautadas na arena política contemporânea que clamam por justiça social.

Este contexto histórico realiza-se num período marcado pela retirada do Estado de sua participação em compromissos tradicionais firmados junto à sociedade. Desde a fundação da época moderna, o Estado caracterizou-se pela ideia republicana que associou o conceito de nação à universalização dos direitos sociais fundamentais (como a saúde, a educação, o trabalho, o ambiente, a segurança, o transporte e a habitação).

O paradoxo conjuntural das nações do século XXI está balizado entre as dependências crescentes da sociedade quanto a satisfação de suas necessidades vitais, que deveriam ser cumpridas pelas políticas públicas geridas pelo Estado, e o desejo neoliberal de que haja uma renúncia ou uma diminuição drástica do papel estatal provedor e regulador da sociedade.

Para consecução deste objetivo – a implementação concreta de práticas ultraliberais – nações como o Brasil, a Colômbia, a Hungria e a Turquia têm recorrido a experiências aventureiras pertencentes a regimes políticos fechados e militarizados. Um grande ressentimento quanto às práticas democráticas, as ações centralizadoras, o fortalecimento bélico e a recusa da participação ampliada dos cidadãos na vida civil é a marca destes grupos que chegaram ao comando do Estado recentemente.

A natureza, o exercício e a distribuição de poder em sociedade tornou-se restrita nos regimes políticos autoritários e contrariam a

ideia inspiradora de *Clio* quanto ao progresso da esfera política comportar-se como uma seta do tempo rumo ao estado de luzes. Ao contrário, as novas ditaduras latino-americanas e europeias são a prova viva da possibilidade de retrocesso histórico e a existência de uma linha do tempo cíclica pontuada por anacronismos, dentre eles, o desmanche das conquistas sociais e políticas dos respectivos povos.

À luz de um entendimento histórico-cultural, acredita-se que o renascimento moderno incorporou aos valores culturais ocidentais um determinado quesito estético: o Belo. As formas de expressão, as cores, as luzes e a sensualidade, associadas ao rigor estético e à elevação espiritual (transcendental) do ser humano imprimiram determinados padrões eurocêntricos de plasticidade artística voltados a uma contemplação divina do real. Este ideal renascentista contribuiu para a formação de atitudes preconceituosas e de exclusões, pois numa dinâmica de alteridade ocasionou a universalização de sua cultura a despeito da negação dos padrões culturais existentes fora do contexto eurocêntrico (África, Ásia e América Latina). O filme político busca atenuar a valorização desta estratégia estética. Tal fato inaugura o campo ideológico do período moderno ao propor a utilização da arte como ação política radical em benefício da aceitação social da burguesia emergente.

Como instrumento atual de mediação deste complexo contexto social, o filme de cinema tem se situado como uma das mais influentes ferramentas de arregimentação ideológica. Na luta por ação social libertadora e contrariando esta lógica, a título de exemplo mencionamos as seguintes obras: *Surplus* (Gandini, 2003); *O Parasita* (Bong Joon Ho, 2019); *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, 2019) e *Nomad Land* (Chloé Zao, 2019); que espelham luta social e crítica contundente a ordem social burguesa estabelecida. O filme insurgente enfrenta, através de ações sociais midiaticamente organizadas, em termos reivindicatórios, uma luta por representações sociais existentes no ciberespaço. Para tanto, é necessária a permanente construção de uma linguagem própria que se tematiza como cinema socioambiental, filme insurgente ou filme político. É uma ferramenta de luta. O filme insurgente atua na busca pela verdade num raro momento em que são disseminados no ambiente político cibernético estratégias de desconstrução da informação e manipulação da verdade como as *fire hosing* e *fake news*.

As políticas culturais responsáveis por irrigar recursos de fomento ao setor audiovisual (produção, distribuição e exibição) têm sido as mais afetadas pelas crescentes práticas liberais e destacam a ausência de afabilidade do regime ditatorial brasileiro quanto ao cinema. A indignação setorial é tamanha a ponto de o diretor Fernando Meirelles¹ afirmar que o atual governo brasileiro, iniciado em 2019, está destruindo em pouco tempo todo o setor de audiovisual diante de sua insensibilidade e falta de compreensão do que pode ser o cinema realizado no território chamado nacional.

O horizonte líquido

Decorridos quarenta anos do lançamento do filme *Liquid Sky* (Tsukerman, 1982), indaga-se a possível concretização de seu principal argumento literário: a existência de um horizonte líquido devido ao alto teor de contingência social (pandemia, risco ambiental, violência) que hipoteticamente transformam o futuro em incerteza. Arcabouço teórico contundente de Zygmunt Bauman, a liquidade (do amor, do tempo e da modernidade), é utilizada pelo sociólogo polonês para fins de comparação entre a mutabilidade dos estados físicos da água (sólido, líquido e gasoso) e a mutabilidade das instituições (a empresa, a família e a cultura). Segundo a perspectiva de Bauman, a sobrevivência nesta realidade é marcada pela capacidade das instituições em se metamorfosear diante dos novos cenários socioeconômicos (expansão e retração). Diante do quadro de contingências estabelecidas, o papel dos grupos de mídia na tessitura da realidade tem sido a utilização do medo como expressão mais pura da mudança.

¹ Disponível em <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/two-popes-director-fernando-meirelles-director-roundtable-1264212/#!>. Acesso em 18 de nov. 2021.

O desafio do método na análise da obra cinematográfica

Ressalvamos o fato de observar que o lugar ocupado pela produção audiovisual sofreu demasiadamente com a pandemia da Sars Covid-19. É notável a ambivalência que traduz-se na queda de bilheteria provocada pelo impedimento da exibição nas salas de cinema e o correspondente incremento da vida virtual decorrente do isolamento social. Este fenômeno social não está contemplado nesta edição devido aos escritos terem sido efetivados anteriormente à pandemia.

Esta desafiadora tarefa teórico-metodológica constantemente renova-se para aqueles que se destinam à investigação de fenômenos pertinentes aos registros audiovisuais voltados para a realidade da vida.

Para produzir conhecimento crível, o pensador logo depara-se, ao interpretar a realidade, com as distorções promovidas pela estreita relação entre sujeito e objeto de estudo tais como: relativismo, interação e parcialidade. A existência destas condicionantes, consideradas inerentes à pesquisa social, requisitam a construção simultânea de recursos metodológicos à medida em que ocorre o progresso do trabalho investigativo e visa o desenvolvimento de um planejamento detalhado de ações que permitam capturar minimamente a dinâmica do real. Portanto, apresenta-se como problema permanente na pesquisa social estabelecer um arcabouço metodológico adequado e atual sobre como empreender a interpretação da vida em sociedade e suas mutações com a maior fidelidade possível.

O recurso à categoria de historicidade é justificada por contemplar uma possibilidade estruturada de abordagem científica da vida social: o conceito de processo histórico no filme de cinema insurgente. A esfera particular, marcada pela articulação entre conhecimento e potência histórica, com a finalidade de determinar critérios filosóficos para aferir a efetividade das políticas públicas. O princípio teórico que norteia a utilização da categoria de historicidade é a crença na existência de uma consciência histórica que se distingue por apreender a realidade como processo espaço-temporal. Este processo inicia-se com o embate entre a negação do já conhecido e a instauração do novo saber.

Para melhor compreender a realidade é necessário negar a visão fatalista do “pensar ingênuo” presa à correlação imediata de causalidade do real em função do passado. O “culto” ao passado alimenta a crença em sua essencialização, ou seja, na inalteração da realidade e de seus métodos de investigação. Ao contrário, a perspectiva de processo contida na categoria de historicidade permite ao pesquisador a predisposição à recepção do novo e a investigação dos níveis de mudança da esfera social pelo exame minucioso dos fenômenos da realidade como processo e por considerar o presente por sua dinâmica e pela interação-articulação entre consciência e processo.

A utilização da categoria de historicidade permite atribuir consistência e coerência à pesquisa social relativa ao filme de cinema. Ao admitir a plausibilidade da investigação da realidade por métodos em elaboração. Para a captura de fenômenos sociais em movimento deve evitar-se a utilização de métodos anacrônicos e inautênticos nas pesquisas de natureza social por não refletirem adequadamente a realidade.

Com essa reflexão, convidamos à tomada de conhecimento sobre os artigos que se enquadram efetivamente como possíveis elementos na construção da história do filme insurgente. Desejamos uma excelente leitura.

Os organizadores

**AFETOS
É
TERRITÓRIOS**

MULTIPLICAR MATAS E SEMEAR O COSMOS: QUANDO O CINEMA ASSEGURA A CONTINUIDADE DO MUNDO

Felipe Carnevalli De Brot

Isael Maxakali

Sueli Maxakali

Foi numa tarde de inverno de 2019 que a conversa a seguir aconteceu. Encontrei Isael e Sueli Maxakali em uma galeria do hipercentro de Belo Horizonte, onde Sueli procurava miçangas para levar para a aldeia. Como tinham pouco tempo antes do lançamento de seu novo filme, *Mâtânãg, a Encantada* – motivo pelo qual estavam de passagem pela cidade –, compramos um caldo de cana e nos sentamos ali mesmo, no chão de concreto da Praça Sete de Setembro, no único trecho banhado pelos escassos raios de sol daquele dia frio.

Em meio ao trânsito intenso dos passantes apressados do centro (que não hesitavam em parar, curiosos, ao nos verem acomodados no chão, bem no meio da praça mais movimentada da cidade), Isael e Sueli generosamente me contaram sobre a importância do cinema, da mata e dos *yãmîy* (ou *yãmîyxop*, espécie de povos-espíritos, em uma tradução aproximativa) para a continuidade do modo de vida dos Maxakali, também chamados de Tikmũ'ün.

Espremido entre fazendas, cercas e cidades, o povo Tikmũ'ün ocupa uma das menores terras indígenas demarcadas no Brasil, dividida em quatro pequenas aldeias entre os estados de Minas Gerais e Bahia: Água Boa, Pradinho, Cachoeirinha e Aldeia Verde (essa última na região de Ladainha, em Minas Gerais, onde moram Isael e Sueli). Personagens importantes na aldeia – Sueli é presidente da Associação Maxakali de Aldeia Verde, fotógrafa e professora do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG; e Isael é membro do coletivo audiovisual Pajé Filmes, cineasta, vereador na cidade de Ladainha e professor na Escola Estadual Isabel Silva –, o casal explora o cinema como forma de registrar a cultura de seu povo para transmiti-la aos mais jovens, a outras aldeias e também aos brancos.

Sueli sempre diz que os Tikmũ'ün podem até perder a terra, mas não perdem a língua (ou o canto), responsável por resguardar a

presença dos *yãmîy*, que os acompanham, os curam e os ensinam tudo aquilo que sabem. Atraídos e recebidos pelos cantos correspondentes, que formam um interminável bestiário de seres da cosmologia *tikmũ’ün*, os *yãmîy* imitam os bichos, alguns hoje até inexistentes, “porque o branco destruiu a floresta”, como nos contou Isael.

Eu sou Sueli Maxakali, sou professora da Aldeia Verde, e nasci na divisa de Minas Gerais com Bahia, na região do Vale do Mucuri.

E eu sou Isael Maxakali, e também sou professor e liderança da Aldeia Verde. Eu me formei na faculdade e hoje dou aula para nossas crianças dentro da aldeia. Aprendi a fazer cinema em uma oficina com o parente xavante Divino Tserewahú, que nos ensinou como mexer na câmera. E depois que aprendemos, emprestamos a câmera para outras pessoas aprenderem também.¹

*Nós gostamos de filmar as coisas do jeito natural mesmo, de dentro da aldeia. Queremos mostrar o artesanato, a caça, os rituais, os nossos sonhos, as crianças brincando... E também o pajé, que é muito importante para nós, porque é ele quem ensina as crianças. E quando nosso vídeo fica pronto, vamos para Belo Horizonte e encontramos nossos amigos para fazer a montagem e a legenda em português, pois é muito importante mostrarmos os filmes para as escolas não indígenas. Por isso produzimos muitos vídeos, para esparramar tudo pelo Brasil, para que todos conheçam nossos rituais. Nós também mandamos os filmes para outras aldeias, e elas também mandam seus filmes para nós: uma aldeia ajuda a outra com o cinema e, assim, passamos a conhecer a cultura de outros povos indígenas. Cada aldeia é uma, cada cultura é única, cada comida é feita de forma diferente. E nossa cultura estava muito profunda, sem aparecer. É por isso que filmar é importante para os *Tikmũ’ün*.*

*Vamos falar um pouquinho sobre os *yãmîy* que filmamos. Fazemos cinema para mostrar para as escolas indígenas e não indígenas o nosso ritual. Porque os *Tikmũ’ün* sempre ficaram escondidos, no escuro. E por isso somos cineastas, para clarear nossa aldeia. Quando *yãmîy* vem para*

¹ Esta entrevista foi posteriormente publicada como parte de um texto de autoria de Isael e Sueli Maxakali para o catálogo da exposição *Mundos Indígenas*, em cartaz no Espaço do Conhecimento da UFMG entre 2019 e 2021.

a aldeia, ele fica na barraca de ritual. As mulheres não podem entrar na barraca de ritual, nem as crianças que não foram iniciadas. Só os homens e as crianças iniciadas podem entrar. Cada família, cada casa, vai fazer comida para o yãmîy. E à tardinha, quando ele começa a cantar, as mulheres o chamam para pegar comida, que ele leva para a barraca de ritual. Ele fica ali um, dois meses.

Quando ele canta, à tardinha, vai cantar em cada casa da aldeia. Tem que passar por todas as casas, não pode faltar nenhuma! E à noite ele começa a cantar dentro da barraca de ritual, e fica cantando até de manhã cedo. Aí o pajé vai chamando do lado de fora, e vão saindo os yãmîy mōg ka'ok (que significa aquele que anda mais rápido), que imitam todas as caças. Yãmîy vai imitar primeiro o tatu, que vai sair bem cedo. Depois imita a anta que vai sair, o veado que vai sair, a cotia que vai sair, a coruja que vai sair... Eles imitam tudo! Vão saindo, imitando caça e curando. E quando eles saem, as crianças que não podem entrar na barraca de ritual vão jogar flechas neles. Mas só as meninas e os pequenininhos que não foram iniciados. Os que podem entrar na barraca de ritual não podem jogar flechas.

Ai à tardinha, quando termina tudo, os yãmîy vão embora. Depois de seis meses pode chamar de novo, com cantos e comida. No final, o pajé vai juntando toda a rapaziada e vai imitar também yãmîy, de brincadeira. E as crianças vão jogar flecha nele, igual jogaram nos yãmîy. Depois ele faz reunião com os meninos, ensinando a história, ensinando como faz a pintura de ritual, como vai caçar no mato, como vai pescar. Mas se a criança fizer bagunça perto da barraca de ritual, o pajé não gosta. Ele pega a criança e joga mel de fumo no olho, e se não tiver mel, joga fumaça. Tudo isso para que a criança aprenda a respeitar, para abrir a memória dela. E aí ela não faz mais bagunça, aprende o canto e respeita a gente.

Mas não tem só yãmîy mōg ka'ok. Tem vários yãmîy e vários cantos-rituais diferentes. Tem morcego, espírito da mandioca, gavião, jacaré... A gente registra tudo no nosso canto, que existe através da caça, do bicho, do rio, da água, da chuva. Antigamente, tinha um pai cujo filho morreu, mas o espírito continuava com ele. Quando ia acontecer alguma coisa, o espírito do filho, chamado yãmîy nãg, chegava e batia na trava da porta. E o pai colocava o ouvido para ouvir o que ele ia falar, sempre bem baixinho. E uma vez o filho disse para eles fugirem, porque os brancos iam chegar e atacar. E foi nessa vez que os Tikmũ'ûn deixaram toda a terra para trás, e se esconderam dentro de uma caverna bem grande. Eles deixaram a terra,

mas escolheram ficar com duas coisas: o canto e o ritual. E é por isso que preferimos perder a terra do que perder os cantos. Porque se nós segurarmos a terra, vamos todos morrer, os fazendeiros vão matar todo mundo. Aí acaba nosso ritual, nossa língua, nossa história. Acabam os Tikmũ'ũn. Por isso preferimos deixar a terra para o fazendeiro, e levar conosco o canto e a língua, para poder chamar os yãmîy.

Tinha muito yãmîy quando não tinha fazendeiro, porque tinha muita mata fechada. Quando não estão na aldeia, eles vivem dentro da floresta. Antigamente, quando acabava a caça e a pesca em volta da aldeia, o pajé fazia reunião e saía de novo, seguindo a beira do rio, para fazer outra aldeia nova onde tem muita fruta e caça. Mas hoje não temos como sair procurando nosso alimento, porque fazendeiro secou tudo. É proibido a gente pescar, caçar, mas antigamente não. Antes a terra era livre para nós. Tudo aberto para nós. E hoje tem aldeia que não tem mata, e o yãmîy tem que ficar lá no céu, ou no nosso cabelo. Acabou a mata, mas nosso yãmîy fica aqui no cabelo, para viajar junto com a gente e nos proteger. É assim.

E como tem pouca mata, nosso yãmîy tem que ir caçar longe, procurar fruta e anta bem longe da aldeia. Yãmîy mōg ka'ok, por exemplo, gosta de morotó, que parece uma lagarta que fica dentro da taquara. Quando ele acha o morotó, ele volta, grita e avisa toda a comunidade que tem morotó para comer. E no outro dia os homens da aldeia trazem o morotó, levam para a barraca de ritual e dividem depois com cada casa, cada família. Porque yãmîy sustenta e alimenta as famílias. E as famílias alimentam ele também. Um cuida do outro, um divide com o outro. Quando a gente se alimenta, o yãmîy alimenta junto, porque ele está aqui dentro de nós. Yãmîy é um espírito que é do nosso corpo, que temos que respeitar.

E o cinema também traz o yãmîy para perto da gente. Para nós, a imagem faz parte do nosso espírito, do nosso olhar. Porque espírito e imagem são coisas diferentes para os brancos, mas continuam sendo a mesma coisa para nós, Tikmũ'ũn. O espírito vem com as pessoas que já morreram. Mas se no meio de um filme tem uma pessoa que já morreu, a imagem passa a ser espírito também. O filme continua sendo espírito para nós. É isso.

Diz-se pelas aldeias tikmũ'ũn que, certa vez, um homem desrespeitou os ensinamentos do pajé e comeu a cabeça de um morotó, e sua boca, seu olho e seu nariz mudaram de lugar. Ele se transformou

em *ĩnmõxa* (espírito ruim), e ficou com vontade de comer as crianças da aldeia. Conta-se ainda que um outro homem comeu carne vermelha durante o período de resguardo e também ficou com o espírito ruim. Passava a andar pelo mato respirando muito alto e assustando as crianças, que tinham medo de serem comidas por ele. Acredita-se também que aqueles que bebem muita cachaça e agrirem as mulheres têm grandes chances de terem perdido sua condição humana e se transformado em *ĩnmõxa*, agindo feito bicho feroz à procura insaciável de carne crua, sangue coalhado e crianças.²

Não é por acaso que o risco de se tornar um *ĩnmõxa* está sempre associado a comportamentos típicos dos homens das cidades próximas às aldeias indígenas, como agressão, desrespeito e alcoolismo – lembremos que a cachaça é um produto fornecido pelos brancos nas cidades. Nos mitos *tikmũ'ũn*, essas criaturas raivosas, capazes de destruir rapidamente uma aldeia inteira, estão diretamente ligadas à origem dos brancos. Esses, são filhos dos *ĩnmõxa* (ROMERO, 2015, p. 22).

Filhos de maus espíritos, loucos, instáveis e perigosos. Ou, para usarmos expressões tipicamente indígenas, onças de duas pernas, comedores de terra, estrangeiros canibais. Seja nas histórias *tikmũ'ũn* ou naquelas contadas em aldeias yanomami, *xakriabá* ou *pataxoop* (pouco importa a etnia), o lugar ocupado pelos brancos nas cosmologias dos “extramodernos”³ é sempre aquele do inimigo. E não é para menos.

Ocupando originalmente extensos territórios entre os estados de Minas Gerais, Bahia e Espírito Santo, os *Tikmũ'ũn* foram obrigados a se dispersar em pequenas aldeias para escapar da violenta relação

² Essas e outras histórias sobre o risco de se tornar um *ĩnmõxa* estão descritas no texto *Virando ĩnmõxa: uma análise integrada da cosmologia e do parentesco maxakali a partir dos processos de transformação corporal* (2009), de Marina Guimarães Vieira.

³ “Os ‘outros coletivos’ (um termo técnico latouriano), aqueles coletivos não-modernos ou, como prefiro designá-los, extramodernos, uma vez que a noção de ‘não-moderno’, frequente na pena de Latour, tende a assumir irresistivelmente (e ao revés das intenções deste autor) um viés evolucionista que a torna sinônima de pré-moderno, primitivo, atrasado, tradicional, ou, como se dizia nos velhos tempos, ‘subdesenvolvido’. O prefixo extra-, assim, marca exterioridade, não superlatividade (como se se pretendesse “compensar” a conotação privativa do conceito de não-moderno), em relação ao regime ontológico” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014b, p. 2).

com os não indígenas “que adentraram suas terras e suas vidas, desde os primeiros conquistadores de terras, os militares, os missionários, os fazendeiros, os mineradores e outros aventureiros” (TUGNY, 2014, p. 157). Entre os séculos XIX e XX, os Tikmũ’ũn viram sua população ser reduzida drasticamente por causa dos constantes ataques, desapropriações e propagação de doenças, chegando a apenas 59 pessoas no ano de 1949 (RUBINGER, 1963). Embora hoje a população tikmũ’ũn já passe dos 2000 indivíduos, ela ocupa uma das menores terras indígenas demarcadas do país, espremidas entre uma devastação causada por cidades, propriedades privadas de fazendeiros e monoculturas. Cercados “como peixes em um aquário”, como Isael Maxakali costuma dizer, os Tikmũ’ũn foram confrontados pelo progresso que destruiu grande parte da floresta, essencial para a continuidade de seu modo de vida.

De fato, como afirmou Viveiros de Castro, “estamos perdendo a oportunidade histórica de inventar uma civilização tropical, realmente ecológica e multicultural” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014) em nome do progresso, estampado orgulhosamente em nossa bandeira e condutor absoluto do projeto destrutivo de ocupação desse território chamado Brasil. Discurso equivocado que justificou que florestas fossem substituídas por desérticas plantações de soja, que enormes hidrelétricas inundassem o habitat de uma diversidade de animais, que mineradoras avançassem avidamente sobre montanhas, e que rios perdessem sua vitalidade ao serem transpostos em áridas valas de concreto. Como diria o xamã yanomami Davi Kopenawa (2015), se o céu ainda não desabou sobre nossas cabeças, não é graças aos brancos, mas aos esforços dos “outros dos brancos” que, mesmo marcados pela violência da modernidade ocidental, não deixam de lutar para manter este mundo de pé.

“Se continuarem seguindo esse mesmo caminho, é verdade, acabaremos todos morrendo. Isso já aconteceu com muitos outros habitantes da floresta nesta terra do Brasil, mas desta vez creio que nem mesmo os brancos vão sobreviver” (KOPENAWA, 2015, p. 372) – alerta Kopenawa ao nos lembrar que, por mais que a sociedade ocidental creia estar acima e à parte da natureza, os resultados da grande narrativa épica do progresso (ou em outras palavras, o fim do mundo) atingirão, mais cedo ou mais tarde, a todos. Pobreza e condições de miséria de grande parte da população, desequilíbrios climáticos e

desastres naturais: frente a todas essas catástrofes, cada vez mais frequentes, estamos descobrindo – talvez um pouco tarde demais – que a ideia de progresso e de modernidade nos levou para um perigoso caminho sem volta.

Bruno Latour, em *Jamais fomos modernos* (1996), problematiza a relação de domínio dos homens sobre as coisas do mundo, ou a rígida separação entre sociedade e natureza estabelecida pelo pensamento moderno ocidental. De acordo com o autor, fomos historicamente incapazes de lidar com o mundo de forma fragmentária (em que questões da natureza eram destinadas aos cientistas e as questões da sociedade, aos políticos), pois os problemas da vida contemporânea são apresentados de maneira híbrida (LATOUR, 1996, p. 16). Basta pensarmos que todas as ações destrutivas sobre o meio ambiente retornam de forma cada vez mais violenta, ameaçando a toda a vida na Terra. Tudo está interligado, ou como adverte Ailton Krenak, “um dia todas as pessoas vão ter que perceber que tudo isso é um lugar só. O cosmo é um lugar só” (KRENAK apud FJELDER; NADER, 2015, p. 40).

Não é preciso muito esforço para perceber que, embora a ligação com o universo seja o último item da lista de prioridades da vida ocidental, o vínculo entre o homem e a natureza está longe de se romper para aqueles e aquelas cuja existência nunca se desprende de uma visão cósmica. Como bem disse Viveiros de Castro, a distinção natureza x cultura não poderia, em hipótese alguma, “ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 42). Enquanto os brancos tentam em vão se afastar da natureza, sinônimo de atraso diante da modernidade, povos indígenas tomam o caminho oposto, mostrando a impossibilidade de se estar alheio ao mundo que nos acolhe (quer queiramos ou não) – através de seus rituais, de seus modos de vida, mas também de seu olhar cinematográfico.

A pergunta então seria: como se faz cinema (ou como o cinema se faz) no interior de uma cultura que não parte da separação entre dentro e fora, entre sociedade, natureza e sobrenatureza, entre realidade e fabulação, mas que se funda justamente nos intercâmbios entre estes domínios? (BRASIL, 2012a, p. 115).



FIGURA 1: *Os raios são a voz de Ñhanderu.*

FONTE: *Cena de Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio, 2016.*

Na última sequência do filme *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016), a escuridão da noite domina a imagem. Uma pequena fogueira ilumina fracamente um grupo de crianças guarani kaiowá, que brincam ao redor do fogo após as danças da festa *Kotyhu* e o compartilhamento da *chicha* (um tipo de bebida fermentada), momentos antes do cair da noite. De tempos em tempos, a cena é fortemente iluminada por clarões de relâmpagos que, ao longe, atravessam com intensidade o céu escuro. Diante dos clarões, o rezador Valdomiro Flores começa a contar histórias sobre o lugar onde os raios nunca acabam, “onde todos os parentes se encontram”. Muito poderosos – e cada vez mais frequentes na medida em que o sábio prossegue sua fala –, os raios são a voz do criador Ñhanderu, que do topo do céu fala aos ouvidos dos rezadores. Mais do que apenas um fenômeno natural (como nossa prepotente ciência se vangloriaria em supor), o raio para os Guarani Kaiowá faz parte do plano mítico e cosmológico, e por isso seu aparecimento na imagem deve ser cuidadosamente negociado. Em uma entrevista dada sobre *Ava Yvy Vera*, o cineasta Genito Gomes nos conta que os raios só atravessaram o céu naquele dia por causa do filme, como se buscassem aprovar o projeto cinematográfico do coletivo indígena. “Nós pedíamos aos rezadores para rezarem para que os raios viessem, e para que eles pudessem ser filmados sem queimar a câmera”, conta Genito. “O rezador tem que rezar primeiro pela câmera para ela não queimar.” (GOMES, 2017).

Realizado em um contexto de oficinas de filmagem e montagem proposto pelo programa Imagem Canto Palavra no Território Guarani Kaiowá, da Universidade Federal de Minas Gerais, *Ava Yvy Vera* é um filme produzido por oito indígenas guarani kaiowá logo após o processo de retomada de suas terras no Mato Grosso do Sul, durante o qual o líder Nísio Gomes (pai de Genito) fora brutalmente assassinado. Misto de experiência mítica e relato da história recente dos indígenas, o filme se divide entre as lembranças dos trágicos momentos da retomada, rememorados diante da câmera; e a realização do sonho revelado por Nísio antes de morrer, de ter o modo de vida indígena retomado junto com o território – que o filme veio a agenciar.

Aqui, o filme-sonho, em busca da retomada de um modo de vida outrora perdido junto com o território, se constitui por suas relações com o mundo exterior, sem o qual ele não existiria (BELISÁRIO, BRASIL, 2016, p. 604): mesmo que a elaboração da história e a ponderação crítica do violento passado recente exija certo distanciamento por parte dos Guarani Kaiowá, suas trocas com o mundo são determinantes para que o filme aconteça. Os raios que cortam as imagens, os cantos dos rezadores, as negociações com outros membros da aldeia e com os espíritos da floresta, a realização coletiva do sonho de Nísio, tudo funciona como se o que está fora do filme, na complexidade do mundo, possibilitasse o trabalho do cinema ao se preparar como cena, e como se, de forma inversa, a cena se prolongasse para a vida real, transformando-a constantemente (BRASIL, 2018, p. 20).

Na esteira do crítico Jean-Louis Comolli, para quem o cinema, o filme e a representação não estão fora do mundo nem diante dele olhando-o de fora, mas “são eles próprios pedaços do mundo, são aquilo que do mundo se torna olhar” (COMOLLI, 2008, p. 83), o que *Ava Yvy Vera* reivindica é a impossibilidade de se separar daquilo que se quer conhecer através do cinema. Não porque é difícil tomar distância crítica daquilo que se quer filmar, mas porque o entrelaçamento com o mundo (leia-se a floresta, a mata, os espíritos, as águas, os animais) é constituinte, determinante e indissociável das cosmologias indígenas – e, portanto, do seu jeito de olhar. O conhecimento exige relação.

Conhecer é fundamentalmente uma habilidade que adquirimos na relação com outros organismos e seres

que habitam o mesmo mundo, e não uma prerrogativa humana que se processaria no espaço restrito da mente como uma operação racional. Torna-se, assim, impossível dissociar a mente do corpo, a cultura da natureza, o conhecimento da experiência. Para conhecer, a partir da perspectiva ecológica, é necessário estar imerso na matéria e no mundo através do engajamento contínuo no ambiente (CARVALHO; STEIL, 2014, p. 164).

Em uma crítica ao distanciamento epistemológico exercido pela ciência moderna, para a qual é preciso se retirar do mundo para compreendê-lo, os pesquisadores Carlos Alberto Steil e Isabel Cristina Carvalho reivindicam a importância das “epistemologias ecológicas”, caracterizadas por outras formas do saber nas quais o corpo é o operador central do conhecimento (CARVALHO; STEIL, 2014, p. 165). Para Viveiros de Castro, à lógica epistemológica ocidental e moderna, baseada na objetivação daquilo ou daqueles que se quer conhecer (o outro é sempre tornado uma “coisa” para que se possa conhecê-lo objetivamente), opõe-se o xamanismo ameríndio como ideal de conhecimento (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 231) – ou como epistemologia ecológica, nos termos de Steil e Carvalho. Na racionalidade xamânica, “conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 231). Mas para tomar o ponto de vista daquele que se quer conhecer, é preciso assumir sua aparência corporal, vestir sua roupa-corpo (e voltamos aqui à centralidade do corpo no pensamento e na prática indígena): durante os rituais, as pinturas corporais e as máscaras, longe de serem apenas um adereço, têm o poder de transformar a identidade de seu portador. “Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar poderes de um corpo outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 248). Vestir a roupa-corpo de uma “subjetividade estrangeira” é ver o mundo a partir de sua perspectiva.

Viveiros de Castro propõe, a partir da filosofia ameríndia, a noção de “perspectivismo” para tratar o modo indígena de ver o mundo a partir de uma multiplicidade de perspectivas. A este

conceito está vinculada a noção de “multinaturalismo”, em contraposição ao multiculturalismo moderno com o qual vislumbramos o mundo: enquanto concordamos que exista apenas uma natureza e várias culturas, o pensamento ameríndio supõe apenas uma cultura (ou seja, um mesmo espírito ou uma humanidade comum) e uma diversidade de naturezas (ou uma variedade de corpos). O universo ameríndio é povoado de seres, tanto humanos quanto não humanos, capazes de agir sobre o mundo. São mulheres, homens, plantas, deuses, espíritos, animais e até objetos; todos eles dotados de uma mesma alma.

Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apercepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma “se veem como” pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, “são” pessoas (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 43).

Se todos os seres são pessoas e veem seus semelhantes como pessoas, o que difere entre eles, de acordo com Viveiros de Castro, é a forma como eles veem outros seres. Os humanos veem os humanos como humanos, e os animais como animais. Os tapires ou os peixes, entre eles, também se veem como humanos. “Os animais predadores e os espíritos, por seu lado, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 44). Mas se cada corpo pressupõe uma perspectiva diferente sobre outros corpos, também aporta uma perspectiva singular sobre o mundo. Viveiros de Castro aponta, por exemplo, que aquilo que os humanos veem como sangue, os jaguares veem como cerveja, ou o que os humanos veem como lama, os tapires veem como casa cerimonial. Existem, portanto, tantos mundos quanto corpos.

Se o xamã é capaz de vestir diferentes roupas-corpos para ver o mundo de outra forma e participar de suas negociações, quando o cineasta indígena “veste a câmera” para ver através de suas lentes, não estaria ele próximo da prática xamanística? Não estaria o corpo-câmera instalando um novo ponto de vista e, portanto, agenciando um outro mundo (BRASIL, 2012, p. 72)?

Como vimos, a câmera não só acompanha, mas participa e é afetada por esse pluriverso “inconstante de desdobramentos imprevisíveis” (BRASIL, 2012, p. 84), “onde há mais pessoas no céu e na terra do que sonham nossas antropologias” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 54). Nesse mundo onde qualquer ser (animais, humanos, árvores, rios e pedras) pode potencialmente se transformar em outro e adentrar o mundo do outro, a dimensão relacional do cinema indígena participa do perigoso processo do intercâmbio de perspectivas que, como escreveu Viveiros de Castro, é uma verdadeira arte política – “uma diplomacia” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 49).

Filmar parece ser uma experiência política, diplomática, de experimentação de corpos, lugares, de construção do real, de produção cultural; uma forma de inscrever-se no mundo e ao mesmo tempo viver, e que envolve justamente ver e ser-visto, ver e não-ver, o que se aproxima da experiência xamânica (COSTA, 2015, p. 171).

Em uma socialidade mais-que-humana, quem filma é mais-que-observador: ver e registrar no mundo indígena (ou melhor, nos seus vários mundos) é uma tarefa desafiadora, já que representar tal humanidade complexa significa estar exposto à agência daquilo que se filma – um aquilo que pode, a qualquer momento, instaurar seu ponto de vista. Assim como o xamanismo, filmar é integrar uma política cósmica (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 50): cosmopolítica.

Ao trazer para o contexto indígena a análise de Bruno Latour sobre a “cosmopolítica” proposta por Isabelle Stengers, o antropólogo Renato Sztutman destaca que o termo desmistifica a dicotomia entre o cosmos como um domínio dado (como a natureza) e a política como um domínio construído pelo homem (SZTUTMAN, 2012, p. 100). A política e o cosmos não só se relacionam, como necessitam um do outro para impedir que se fechem sobre si mesmos. Por um lado, o cosmos permite que a natureza também entre na política, evitando que esta se enclausure em um mundo consensual de alguns poucos humanos. Por outro lado, a política evita que o cosmos se feche em um número determinado de entidades, pois demanda a invenção de novos vínculos a cada vez que um novo sujeito é ali

incluído. “Em suma, a noção de ‘cosmopolítica’ permitiria estender a política ao domínio das relações entre humanos e não humanos e, ao mesmo tempo, alargar a noção de cosmos, tendo-o como algo que resulta dessas relações” (SZTUTMAN, 2012, p. 101).

Se ao propor a noção de cosmopolítica de Stengers para a compreensão das políticas ameríndias, Sztutman reformula o termo cosmologia como “esta que não se reduz às representações humanas sobre os não humanos, mas que deve ser tomada como campo de relação entre humanos e não humanos” (SZTUTMAN, 2012, p. 101), não seria arriscado pensarmos o cinema indígena como uma ferramenta cosmológica nesses termos, definidora e ao mesmo tempo resultado dessas complexas interações.

Compreendemos o cinema, então, não como forma de representação do mundo, mas como meio de ampliar a potência de se relacionar com ele. Como escreveu a etnomusicóloga Rosangela de Tugny, inspirada pelo cinema dos Tikmũ’ün, podemos pensar a visão como relação. “Não um ato que consiste em projetar sobre outro corpo uma mirada empírica – o olhar – mas uma experiência relacional” (TUGNY, 2014, p. 168).

Voltemos aos Tikmũ’ün, para os quais as imagens “possuem agência na dinâmica relacional” (BRASIL, 2016, p. 148) de seu cosmos povoado de alteridades infinitas (sejam elas animais, espíritos, fenômenos naturais, outros índios, os brancos). Como nos contou Sueli Maxakali, o espírito e a imagem continuam sendo a mesma coisa para os Tikmũ’ün. Os próprios *yãmîy*, povos-espíritos, são *koxuk*, termo que designa, como escreveu Tugny, alma, sombra ou imagem (TUGNY, 2014, p. 167). Mas se os *yãmîy* – que sempre visitam as aldeias para cantar com os humanos, ensiná-los e curá-los – são imagem, não há então “imagem desvitalizada, sem corpo e sem verdade, nos olhos dos Tikmũ’ün” (TUGNY apud BRASIL, 2016, p. 142). Eis aqui algo que viraria nossa restrita ontologia de cabeça para baixo: se as imagens são espíritos, e os espíritos são corpos, e os corpos atuam constantemente na vida cotidiana, as imagens deveriam ser compreendidas, portanto, menos como coisas do que como eventos, tal como propôs Tugny. Eventos “de extrema intensidade, que é a aparição, a abertura da visão, a possibilidade de ver e de se dar a ver entre corpos que estão próximos, mas nem sempre acessíveis ao olhar” (TUGNY, 2014, p. 167). Nesse contexto, o cinema assume o papel ritualístico de

dar a ver os espíritos, mesmo que parcialmente (pois a nós nunca é dado o acesso completo ao *mundo outro do outro*), tornando-os mais presentes através dos corpos filmados e aumentando a possibilidade de se relacionar com eles (DINIZ; QUEIROZ, 2018, p. 80). O trabalho do cinema medeia o encontro entre o visível e o invisível, entre os indígenas e seus muitos outros, entre eles e o mundo.



FIGURA 2: Os Tangarazinhos secam a carne de caça na mata.

FONTE: *Cena de Quando os Yãmîy vêm dançar conosco*, 2012.

Em uma das cenas do filme *Quando os Yãmîy vêm dançar conosco*, produzido em 2012 por Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Renata Otto na Aldeia Verde, vemos o trabalho dos *yãmîy* Tangarazinhos que secam na fogueira a carne da caçada para ser posteriormente distribuída nas casas da aldeia. Durante o filme, Isael nos conta a história do Gavião-espírito (*mōgmōka*) que, na época em que a mata ainda era densa, morava na barraca de religião, cantava por horas a fio e ia para o mato caçar. Responsável por todos os outros *yãmîy*, é o Gavião que hoje manda os Tangarazinhos caçarem.

Filmada sob a orientação do pajé (que vai dizer como os *yãmîy* devem ser filmados, o que se pode mostrar e o que não se deve registrar), a atividade dos Tangarazinhos é um exemplo, entre tantas outras interações com os povos-espíritos, de como o filme tem a função de transmitir (para os povos da aldeia, as crianças, mas também para os não indígenas) a importância das trocas dos Tikmũ'ũn com os *yãmîy*, que trazem comida, ensinam cantos, curam doenças e

atualizam constantemente o conhecimento nas aldeias. Ao filmar a salga e a secagem da carne pelos Tangarazinhos, Isael reforça: “Antigamente era assim. Os antepassados faziam assim. Nós continuamos o ritual da mesma forma, e não vamos esquecer”.

Os *yãmîy* trazem seus conhecimentos e os dão de presente aos humanos. Estes, por sua vez, procuram presentear os espíritos, oferecendo suas comidas preferidas e cantando entusiasticamente como forma de lhes homenagear. De tal interação é que depende a sobrevivência da cultura *tikmũ’ün*. Todo o modo de vida *Maxakali* advém daí (BICALHO, 2018, p. 107).

Especialmente para os *Tikmũ’ün* (mas não excluamos aqui os outros povos indígenas), o cinema possibilita a “*reexistência*”⁴ e a continuidade de um mundo intensamente habitado. Habitado virtualmente, já que a mata, o lugar que abrigava essa infinidade de outros seres, fora completamente tomada pela árida paisagem do capim colônia, da soja e do asfalto. O cinema permite aos *Tikmũ’ün*, mas também a nós, espectadores (que ao assistirmos aos filmes, passamos a fazer parte desse mundo e a sermos afetados por ele), seguirmos os rastros dos espíritos-imagem, dos povos-bichos, dos corpos-cantos, como em uma caçada-ritual que articula seres-mais-que-humanos em um mundo-mais-que-visível:

Trata-se de, em meio à homogênea paisagem da monocultura, reencontrar os afetos que constituem a experiência *tikmũ’ün*: afetos que o filme busca nos cantos, nos animais, nas crianças e nos *yãmîy* – povos-espíritos com os quais estabelecem relação de troca, conhecimento e aliança (BRASIL, 2016, p. 143).

Mesmo que ao nosso redor as florestas e as matas tenham sido devastadas, ainda há algo para ver – e, portanto, se relacionar: coisa

⁴ Viveiros de Castro caracteriza a “*reexistência*” como o modo de existência dos índios no Brasil, possibilitado unicamente pelo seu poder de resistência (VIVEIROS DE CASTRO, 2016).

que o cinema indígena não se cansa de lembrar, mesmo que a modernidade nos tenha feito esquecer. Aliás, com árvore ou sem árvore, com bicho ou sem bicho, a concepção moderna do que seria a natureza sempre foi esvaziada “de qualquer intencionalidade, agência e humanidade, reiterando a separação instrumental e economicamente oportuna entre o excepcionalismo humano e os demais seres” (CANÇADO, 2017, p. 122). Basta nos lembrarmos de que nosso país cresceu a partir do gesto civilizador, da conquista dos “desalentadores espaços vazios”, que só são vazios aos olhos ocidentais – desde os latifúndios que inauguraram um modo exploratório e abusivo de tratar as terras brasileiras, até os atuais campos imensos de soja e as barragens de rejeito da mineração, sempre prestes a colapsar.

Se nos filmes indígenas ganha concretude o entrelaçamento entre seres humanos e os seres da mata – esses cuja existência material é impossibilitada pela ordem destrutiva moderna –, afirmar a recusa “em se deixar capturar pelos mecanismos de representação” ocidentais pressupõe, como escreveu Viveiros de Castro (2019, p. 17), uma resistência contra os movimentos etnocidas que, em sua tirania do olhar, não criam mais do que paisagens inertes, prontas para serem dominadas pela força do homem.

Assumir um ponto de vista indígena sobre a mata, a floresta e a natureza é, portanto, retirar aquele que olha da posição de um “observador externo de um mundo de objetos fixos” para situá-lo “na convergência de linhas e fluxos de materiais que o atravessam e o constituem como uma unidade generativa que chamamos mundo ou ambiente” (CARVALHO; STEIL, 2014, p. 167). Não o ambiente como simplesmente a materialidade neutra que nos rodeia, mas ambientes “sempre abertos à transformação, ao cercamento, ao estabelecimento de fronteiras, à violência, ao apaziguamento e à reciprocidade” (CARDOSO, 2016, p. 496):

O que chamamos de “ambiente” é para eles [povos indígenas] uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma *cosmopoliteia*. Não há portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o “sujeito”, o segundo o “objeto”. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 94).

Com sua potência xamânica e amplo apelo multinaturalista, o cinema indígena amplia nossa percepção sobre o ambiente (essa sociedade dinâmica e pulsante) e sobre a nossa capacidade de interagir com seres que não nos são facilmente dados a ver. Somos alterados por essas imagens-evento, imagens-espíritos, corpos-imagens que, se não nos fazem ver com os olhos de outras espécies (pois a dádiva de ver o mundo com os olhos dos quatis, das capivaras, das onças, ainda é exclusiva dos xamãs), deixam “que nosso olhar se veja – em uma oscilação – no mundo agenciado pelo outro” (BRASIL, 2012, p. 73). Da representação cartesiana do espaço a uma complexa experiência cosmológica, do ponto de vista fixo à multiplicidade de perspectivas, da paisagem inerte à sociedade de sociedades, o cinema tem um papel central na manutenção das relações cosmopolíticas de mediação, que asseguram a continuidade do mundo diante da iminente queda do céu que bate forte à nossa porta.

Se mesmo a terra árida e devastada, cuja fronteira avança impiedosamente, pode abrigar uma infinidade de formas de vida que povoam a rica cosmologia das comunidades indígenas – e com as quais o cinema permite a interação –, talvez seja hora de aprendermos algumas lições com os povos da terra-floresta. Pois enquanto o míope olhar ocidental, guiado pela cobiça capitalista travestida de progresso, só enxerga desertos onde pulsa a vida, o cinema indígena, em seu trabalho diminuto e persistente, continua a multiplicar matas, plantar florestas e semear o cosmos.

Bibliografia

- BICALHO, Charles. A imagem na arte verbal maxakali: aspectos de uma poética de pajelança. *Galaxia [online]*, São Paulo, n.39, pp. 88-109, set/dez, 2018. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1982-255435537>. Acesso 30 de jul. de 2019.
- BRASIL, André. O olho do mito: perspectivismo em *Histórias de Mawary*. *Revista Ecopós*, Rio de Janeiro, v.15, n.3, pp. 69-89, 2012.
- BRASIL, André. Caçando capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ'ün. *Revista Ecopós*, Rio de Janeiro, v.19, n.2, pp. 140-153, 2016.
- BRASIL, André. Rumo a Terra do Povo do Raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXVII, 2018, Porto Alegre. *Anais do XXVII Encontro Anual da Compós*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2018. Pp. 1-20.
- BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociol. Antropol. [online]*, Rio de Janeiro, v.6, n.3, pp. 601-634, dezembro, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300601&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso 32 jul. de 2019.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v.5, n.2, pp. 98-125, jul./dez. 2008.
- CANÇADO, Wellington. O que diriam as árvores?. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n.11, pp. 118- 127, nov. 2017.
- CANEVACCI, Massimo. Auto-representação – Entre Xavante, Bororo, Cherokee. In: FORUMDOC.BH, *Olhar: um ato de resistência*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2015. Pp. 181-192.
- CARDOSO, Thiago Mota. *Paisagens em transe: uma etnografia sobre poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- CARVALHO, Isabel Cristina de Moura; STEIL, Carlos Alberto. Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito. *MANA*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, pp. 163-183, abr. 2014.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Ana Carolina Estrela da. *Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- CORRÊA, Mari. *Vídeo das aldeias*. Disponível em: <http://www.video.nasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21>. Acesso em: 02 ago 2018.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2014.
- DINIZ, Renata Otto; QUEIROZ, Ruben Caixeta. Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. *GIS – Gesto, Imagem e Som*, São Paulo, v.3, n.1, pp. 63-105, jul. 2018.
- FJELDER, Jan; NADER, Carlos. Terra: organismo vivo. In: COHN, Sergio (Org.). *Encontros: Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, pp. 38-49.
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n.2, pp. 61-72, jul./set. 1995.
- GOLDMAN, Marcio. Os tambores do antropólogo: Antropologia pós-social e etnografia. *Ponto Urbe [online]*, São Paulo, n.3, pp. 1-8, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1750>
- GUIMARÃES, César Geraldo. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de *Os Arara*. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v.9, n.2, pp. 50-69, jan./jun. 2012.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. In: COHN, Sergio (Org.). *Encontros: Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, pp. 160-167.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

- ROMERO, Roberto. Quase extintos. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n.8, pp. 18-23, set. 2015.
- RUBINGER, Marcos Magalhães. O desaparecimento das tribos indígenas em Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali. *Revista do Museu Paulista*. São Paulo, v.14, pp. 233-261, 1963.
- SZTUTMAN, Renato. *O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TSEREWAHÚ, Divino. Transcrito do Seminário “Os fins neste mundo: imagens do Antropoceno, realizado em 2017 durante o Forumdoc. bh 2017.
- TUGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ’ün. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v.11, n.2, pp. 154-179, jul./dez. 2014.
- VIEIRA, Marina Guimarães. Virando Inmõxã: uma análise integrada da cosmologia e do parentesco maxakali a partir dos processos de transformação corporal. *Amazônica*, Belém, n.1, v.2, pp. 308- 329, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, n.18, pp. 225-254, 2004.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. What could David Beckham’s BBC film say about the Brazilian Amazon?, *The Guardian [online]*, 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/environment/andes-to-the-amazon/2014/apr/11/david-beckham-bbc-film-brazilian-amazon> Acesso em 20 jul. 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Brasil, país do futuro do pretérito. Série Pandemia*, São Paulo, mai. 2019.
- WAGNER, Roy. “O Apache era o meu reverso”: entrevista com Roy Wagner. Entrevistadores: Florencia Ferrari, Iracema Dulley, Jamille Pinheiro, Luísa Valentini, Renato Sztutman e Stelio Marras. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v.54, n.2, pp. 955-978, 2011.

Filmografia

AVA YVY VERA – A TERRA DO POVO DO RAIÓ. Direção de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Correia, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dalcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites. Belo Horizonte: Programa Imagem Canto Palavra no Território Guarani Kaiowa da UFMG, 2016. 1 DVD (54 min.).

QUANDO OS YÂMÎY VÊM DANÇAR CONOSCO. Direção de Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Renata Otto. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2012. 1 DVD (50 min.).

YÂMÎY. Direção de Isael Maxakali. Belo Horizonte: Pajé Filmes, 2011. 1 DVD (15 min.).

CINEMA NO HO CHI MINH: A PRÁTICA FÍLMICA COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA DE ENGAJAMENTO TERRITORIAL¹

Iara Pezzuti dos Santos
Felipe Carnevalli De Brot

Introdução

Neste artigo, iremos discutir como o cinema pode servir como uma ferramenta de compreensão e engajamento territorial.² Para tanto, tomaremos como base uma oficina de cinema desenvolvida com jovens e crianças do Assentamento Ho Chi Minh, do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST) de Minas Gerais, que resultou na produção do curta *A Procura* (2019), realizado de forma coletiva e autogestionária. Desenvolvida pelos arquitetos Aline Franceschini, Felipe De Brot, Iara Pezzuti e Raul Lemos, essa oficina teve como principal objetivo responder à demanda, identificada pelos jovens, de fortalecer a mobilização dos moradores do assentamento, possibilitando a emergência de momentos colaborativos e revigorando, de certa forma, a memória coletiva acerca da constituição daquele território.

A oficina buscou experimentar a prática cinematográfica como resultado de um processo imprevisível, aberto ao inesperado e dependente das condicionantes físicas e sociais do contexto no qual os participantes estavam inseridos. Nesse sentido, refletimos acerca do cinema como uma ferramenta pedagógica para a liberdade

¹ Este texto foi publicado originalmente na revista *VIRUS*, nº 20, da USP. Para esta edição, foram realizadas algumas pequenas revisões e alterações no conteúdo. O original está disponível em: SANTOS, I. P.; BROT, F. C. Cinema no Ho Chi Minh: a prática fílmica como engajamento territorial. *VIRUS*, São Carlos, n. 20, 2020. [online]. <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=5&item=110&lang=pt>. Acesso em: 30/10/2020.

² As ideias contidas aqui foram influenciadas por outros trabalhos dos autores: *Os mundos entre nós: políticas do espaço no cinema documentário* (DE BROT, 2019) e *Para além da cidade: experiências e apontamentos para a prática de assessoria técnica no Assentamento Ho Chi Minh* (SANTOS, 2019).

(FREIRE, 1987, p. 20), pedagogia esta que “[...] tem de ser forjada *com* ele e não *para* ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade”. Ferramenta pedagógica, portanto, que não almeja a transferência de conhecimentos, mas a construção conjunta de saberes a partir do diálogo e da prática.

Em um primeiro momento, apresentaremos alguns dados importantes sobre o Ho Chi Minh que guiaram os processos de trabalho no local e nos levaram a eleger o cinema como uma das principais ferramentas de atuação junto aos jovens e crianças. Posteriormente, com base nas discussões de diversos autores relativas aos campos do cinema e da antropologia, analisaremos como o método experimentado por nós operou no sentido de fortalecer a autonomia desses jovens na condução e realização das suas próprias narrativas sobre o lugar onde habitam. Por fim, traremos algumas reflexões sobre os modos possíveis de enxergar e experimentar o cinema como uma forma de redescoberta e engajamento territorial.

O assentamento Ho Chi Minh

Criado em 2005 e localizado na Região Metropolitana de Belo Horizonte, na zona rural do município de Nova União, o Assentamento Ho Chi Minh pertence ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. As famílias assentadas nesse território já haviam passado por diversos assentamentos e acampamentos e, nesse sentido, carregavam consigo histórias e experiências de vida do campo e da cidade.

Unidas há 15 anos pelo objetivo comum de conquistar uma terra na qual pudessem produzir e garantir a sobrevivência do seu núcleo familiar, muitas famílias ainda vivem em habitações provisórias e, em função do escasso acesso às políticas públicas e às possibilidades de escoamento da produção, dificilmente sustentam-se com o trabalho na terra (SANTOS, 2019). De modo geral, as contingências da vida no campo acabam por enfraquecer a coletividade construída nos anos iniciais de ocupação. Instaura-se, gradativamente, um processo de desmobilização social, em que cada família busca meios próprios de sobrevivência, quer seja por meio de vínculos de trabalho precarizado nas grandes cidades, quer seja mediante a prestação de serviço a fazendeiros vizinhos.

Nesse cenário, com poucas oportunidades de desenvolvimento da vida *na roça*, muitos jovens saem do assentamento para a capital em busca de novas perspectivas, guiados pelas promessas e anseios da vida urbana em contraposição às dificuldades vivenciadas no meio rural. Tal situação desencadeia um processo com efeito duplo. No campo, reforça-se o processo de êxodo rural, envelhecimento da população assentada e enfraquecimento dos vínculos territoriais por parte dos mais novos. Na cidade, cria-se o desafio da inserção dessa população vinda do campo em condições dignas de moradia e trabalho; muitas vezes, porém, essa população acaba se encontrando em situações precárias.

Tendo em vista esse contexto, foram propostas uma série de oficinas com jovens e crianças do assentamento a fim de investigar a relação dessas pessoas com o lugar onde vivem, bem como identificar interesses coletivos que possam suscitar atividades futuras e contribuir para o desenvolvimento territorial local que, segundo Saquet, é definido

Como o movimento contínuo de conquistas sociais (econômicas, políticas e culturais) e ambientais (ambiente recuperado e preservado; manejo adequado do solo, das plantas, das águas e dos animais) para a maioria da população, de valorização das identidades (patrimônio histórico-cultural), da participação, da solidariedade, da cooperação, da partilha [...]. O desenvolvimento assume, necessariamente, um conteúdo territorial multidimensional ou pluridimensional, em favor do direito à cidade, do direito ao campo e do lugar da boa convivência, sempre contrário à valorização do capital e à reprodução do estado burguês. (SAQUET, 2017, p. 20).

Nesse sentido, a partir do que chamamos de engajamento territorial, acreditamos que estimular a discussão acerca do território pode também significar uma oportunidade de rever práticas, analisar o passado e o presente e imaginar novas possibilidades de habitar as terras conquistadas no futuro. Entendemos “engajamento social” no mesmo sentido que Saquet (2017, p. 29) define “ancoragem

territorial”, em que “o território corresponde a um objeto de valorização por diversas formas de ação coletiva, ancoradas geograficamente. Engajar-se territorialmente significaria, assim, possibilitar a criação e o fortalecimento de vínculos com o lugar que se ocupa, viabilizando, conseqüentemente, a organização coletiva e a luta política a partir de um motivo comum: o território.

Durante um semestre, foram realizadas atividades de fotografia, teatro e mapeamento coletivo com cerca de 15 jovens do assentamento, com os quais formamos o Núcleo de Jovens Ho Chi Minh. A questão da desmobilização entre os mais velhos foi um tema que surgiu dos próprios jovens durante esse período de experimentação crítica. Nesse contexto, o cinema apareceu como uma estratégia de mobilização “de dentro para fora”: em uma dessas oficinas, os jovens tiveram a ideia de fazer um documentário sobre as histórias do assentamento, a fim de rememorar os tempos antigos e fortalecer a memória coletiva acerca da constituição daquele território.

Propusemos, a partir dessa ideia, a realização de uma oficina de cinema³ com duração de três dias. O objetivo era apresentar aos jovens alguns princípios e recursos básicos de filmagem, ampliar o repertório sobre as possibilidades do cinema como ferramenta de interlocução espacial e, por fim, produzir coletivamente o roteiro e o filme.

Se, a princípio, a ideia era a realização de um documentário sobre histórias locais, as estratégias utilizadas durante a oficina criaram oportunidades para que tal objetivo se modificasse espontaneamente. Apresentamos, na sequência, algumas escolhas realizadas por nós que, acreditamos, foram relevantes no sentido de fortalecer a autonomia desses jovens na condução e realização do filme.

Apresentar lugares através do cinema

Filmes contam histórias sobre pessoas, mas também sobre lugares. Desde as célebres cenas dos irmãos Lumière até os filmes atuais, é

³ A oficina foi realizada por Aline Franceschini, Felipe De Brot, Iara Pezzuti e Raul Lemos, com recursos da Associação Arquitetas Sem Fronteiras (ASF-Brasil). Participaram cerca de 15 jovens e crianças, dispendo de três câmeras semi-profissionais, dois gravadores de som e uma claquete.

visível o fato de que cineastas do mundo todo fundamentaram suas obras na articulação de fragmentos de espaços dentro das temporalidades construídas pelos filmes, que, ao se constituírem na imagem, instigam sensações, lembranças, associações e afetos por parte do espectador.

A possibilidade de utilizar diferentes planos, ângulos, cortes, justaposições, enquadramentos e sequências na montagem cinematográfica [...] fez com que os espaços representados passassem da simples referência de localização dos personagens para um importante meio de criação de sentidos. (DE BROU, 2019, p. 25).

Com base nessas premissas e antes mesmo de começarmos as filmagens ou discussões sobre um possível roteiro, propusemos aos jovens do Ho Chi Minh uma atividade fundamental para expandir a imaginação sobre as possibilidades expressivas do audiovisual: assistimos juntos a alguns trechos de filmes selecionados previamente, nos quais os diretores utilizam diferentes recursos visuais com a finalidade de apresentar aos espectadores um determinado lugar. Exibimos trechos de quatro filmes,⁴ conforme mostra a Figura 1, que poderiam ser muitos mais, se não tivéssemos um tempo restrito para a realização da oficina.

Nos parecia importante, neste momento, explicitar o fato de que “imagens são superfícies que pretendem representar algo”, e, ao mesmo tempo, exercitar a imaginação, que é justamente “a capacidade de fazer e decifrar imagens” (FLUSSER, 1985, p. 7):

Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos”. [...] O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. O caráter mágico das imagens é es-

⁴ Foram exibidos trechos dos filmes *El vuelco del cangrejo* (Oscar Ruíz Navia, 2010); *Rang-e khoda* (Majid Majidi, 2017); *Felicidade* (Isabela Izidoro, 2017) e *La Tierra y la Sombra* (César Acevedo, 2015).

sencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. (FLUSSER, 1985, p. 7).

Permitir aos jovens vagarear pelas diversas superfícies e camadas presentes nas cenas exibidas se constituiu como uma estratégia importante para ampliar o repertório imagético, expandir a imaginação sobre a infinidade de possibilidades e significados presentes nas imagens e atentá-los para as diversas possibilidades do cinema como forma de contar histórias sobre determinados lugares.



FIGURA 1: *Projeção do filme Rang-e khoda no galpão comunitário.*

FONTE: *Autores, 2019.*

Em nossa seleção para a atividade, priorizamos aqueles trechos que possibilitavam diferentes questionamentos: o que o diretor quis mostrar nas cenas? Quais elementos nos permitem perceber suas intenções? Como a cena foi filmada? Onde a câmera estava posicionada? Quais sensações as escolhas de filmagem produziram? Tais perguntas, agora sistematizadas aqui, surgiam espontaneamente a

partir das conversas despertadas pelas cenas escolhidas e pelo próprio exercício de buscar, nos entremeios das imagens, perguntas, significados e interpretações diversas. Além disso, o ato de provocar os jovens com perguntas, de estimular posicionamentos e opiniões acerca do que assistiam – e não simplesmente apresentar estratégias e ideias prontas sobre como filmar –, materializou o nosso esforço em estimular o papel ativo e crítico dos participantes em relação às imagens que viam na tela e aquelas que formulavam para si. Isso acabou criando um espaço horizontal e aberto à discussão no qual todos se sentiram à vontade para dar opiniões, criticarem e criarem novas ideias para o seu próprio filme.

Finalizada essa etapa, propusemos uma pergunta que guiaria a construção do roteiro, a ser respondida pelos jovens através do uso da câmera: **como apresentar o Ho Chi Minh para alguém que não o conhece?** Através dessa pergunta, que trazia as discussões dos filmes assistidos para um território comum aos jovens e abria espaço para que eles mostrassem o lugar onde vivem da maneira que achassem mais conveniente, nos esforçamos em ampliar a liberdade e a capacidade inventiva de falar sobre si mesmo, como escreveu Paulo Freire, buscamos possibilitar a cada jovem não ser “simple espectador, a quem não fosse lícito interferir sobre a realidade para modificá-la”. (FREIRE, 1967, p. 41). Entender a construção do filme como um desafio abria, ainda, espaço para que os jovens e crianças buscassem as suas próprias respostas enquanto seres no mundo:

Quanto mais se problematizam os educandos, como seres no mundo e com o mundo, tanto mais se sentirão desafiados. Tão mais desafiados, quanto mais obrigados a responder ao desafio. Desafiados, compreendem o desafio na própria ação de captá-lo. Mas, precisamente porque captam o desafio como um problema em suas conexões com outros, num plano de totalidade e não como algo petrificado, a compreensão resultante tende a tornar-se crescentemente crítica, por isto, cada vez mais desalienada. (FREIRE, 1987, p. 45).

Dado o desafio de responder à pergunta por meio do cinema, partimos para a etapa de familiarização com os equipamentos e

construção coletiva do roteiro do filme, que se iniciou naquela tarde e prosseguiu pelos dias seguintes.

Construir um filme coletivamente

Desde a organização prévia da oficina, nos recusamos a dar protagonismo para a etapa das técnicas de filmagem, que se restringiu à transmissão dos princípios básicos de utilização do equipamento de som e vídeo: como ligar e desligar, dar zoom, gravar e observar os registros. Se, à primeira vista, esse gesto de recusa poderia ser interpretado como um ato de privação de conhecimento técnico para aqueles que nunca utilizaram uma câmera, o entendemos, pelo contrário, e novamente em consonância com Paulo Freire, como o pressuposto de que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (FREIRE, 2003, p. 47). Queríamos, nesse sentido, que o olhar dos jovens sobre o seu próprio território fosse o mais genuíno possível, resultado não de uma relação hierárquica, mas de um “arriscado” embate de forças, em que aqueles que supostamente seriam ensinados apoderam-se da imagem, desenvolvem formas de olhar e inventam novos modos de narrar o mundo ao redor.

Após uma breve explicação sobre o funcionamento básico dos equipamentos, e tendo em mente a tarefa de mostrar o território para alguém que não o conhece, apresentamos aos jovens alguns papéis ligados à prática cinematográfica, de forma que cada um pudesse escolher, a partir das suas aptidões e interesses, qual função assumiria no decorrer do projeto: ator, diretor, câmera, captador de som, equipe de produção. Tais papéis, a partir de acordos e trocas, poderiam ser modificados ao longo das gravações. Cada participante recebeu, então, um crachá indicando a sua função – recurso que se mostrou muito importante, pois gerou maior comprometimento dos jovens em desempenhar a sua função durante a gravação das cenas. Com os papéis da equipe definidos, partimos para a produção propriamente dita, como mostra a Figura 2, que se baseou, principalmente, na abertura para o inesperado, ou seja, nas possibilidades constantes de criações e alterações do roteiro e na gestão coletiva do filme.



FIGURA 2: *Orientações básicas sobre o uso da câmera.*

FONTE: *Autores, 2019.*

Juntos, os jovens decidiram onde seriam realizadas as primeiras cenas e, orientados pelas diretoras escolhidas, improvisavam falas no mesmo momento em que estavam sendo filmados. As gravações começaram nas ruínas do alambique da antiga fazenda, onde hoje se encontra o assentamento, desativado quando o latifúndio foi à falência, antes mesmo da ocupação dos atuais moradores. Na cena inventada por eles, alguns jovens e crianças do Ho Chi Minh encontravam-se perdidos entre as ruínas, à procura de algo que eles ainda não sabiam o que era. À medida que as cenas eram gravadas – e aprovadas por toda a equipe –, novos lugares e situações iam sendo sugeridos para dar continuidade à narrativa criada; assim, o roteiro era construído aos poucos, de forma espontânea, seguindo o engajamento coletivo da equipe. A cada cena filmada, lugar sugerido e situação improvisada, desenhava-se diante de nós a potência do cinema em se comprometer com os desafios da experiência colaborativa. Experiência que se constituía pouco a pouco por meio de discussões e negociações constantes, do acolhimento das diferenças de cada participante e do minucioso trabalho de escuta e de partilha, como mostra a Figura 3.



FIGURA 3: *Negociações e acordos eram parte da execução de cada cena.*

FONTE: *Autores, 2019.*

Não se tratava apenas de dar voz aos jovens, mas, sobretudo, de deixar-se desestabilizar pela realidade narrada a fim de desconstruir as relações de poder implicadas no ato de filmar, como reivindicou o crítico Jean-Louis Comolli:

Temo, por exemplo, que os cineastas que se dizem e se colocam em posição de “dar” – e isso vale sobretudo para os documentaristas, especialmente aqueles que, por caridade, se propõem a “dar a palavra àqueles que dela são privados” – não façam mais do que ocupar novamente o lugar do mestre, reproduzir o gesto do poder. Pois não se trata de “dar”, mas de tomar e de ser tomado, trata-se sempre de violência: não de restituir a algum despossuído o que eu teria e decidiria que lhe faz falta, mas de constituir com ele uma relação de forças em que, seguramente, arrisco ser tão despossuído quanto ele. (COMOLLI, 2008, p. 74).

Ao atuarmos apenas como mediadores nos trabalhos de roteirização, filmagem, produção e atuação, deixando que os próprios jovens tomassem as decisões sobre os rumos do filme, não buscamos articular uma relação de controle, em que nós, os supostos especialistas, poderíamos simplesmente filmar a realidade do assentamento. Na verdade, nos engajamos em uma relação desestabilizadora de encontro e de confronto condicionada pelas incertezas do real; nesse sentido, a produção do filme torna-se “uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma”. (COMOLLI, 2008, p. 85).

Fabular o cotidiano e redescobrir o território

Se, em um primeiro momento, pretendíamos elaborar com os jovens do assentamento um documentário sobre o local, as dinâmicas coletivas e as formas de compartilhamento da escritura fílmica experimentados por nós acabaram criando, em um segundo momento, um terreno propício para que os participantes pudessem representar a si mesmos e as suas experiências cotidianas por meio da ficção.

Logo no início, as situações inventadas e improvisadas pelos jovens diante da câmera evidenciaram, como propõe a antropóloga Ilana Feldman (2012), a passagem de um regime representativo (no qual quem filma mantém um certo controle sobre a situação filmada) para um regime performativo (caracterizado pela coexistência de múltiplos pontos de vista sobre aquilo que se filma). Ora complementares, ora divergentes, esses vários pontos de vista que compõem o regime performativo acionam a “função fabuladora dos pobres” (DELEUZE apud GONÇALVES, 2007, p. 137), que ficionam “para se afirmar tanto mais como real” (GONÇALVES, HEAD, 2009, p. 23). De fato, quando esses jovens criam histórias e personagens muito próximos de quem eles realmente são, vemos a ausência de uma “divisão clara e distinta entre a própria representação e o que ela representa”. (GONÇALVES, HEAD, 2009, p. 21). Dessa forma, não sabemos o que existia antes da produção do filme e o que foi criado durante as filmagens, o que é fabulado para a câmera e o que faz parte da vida real desses jovens, quem é o personagem inventado e quem é um indivíduo real.

“A vida ordinária *produz* ficção – produz imagens – e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *na e pela* ficção”, como propõe o pesquisador André Brasil (2011, p. 3). A imagem se torna o lugar “onde se performam formas de vida” (BRASIL, 2011, p. 5) que estão associadas, a um só tempo, ao mundo real e ao cinema:

A performance expõe a *continuidade* existente entre um domínio e outro – o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da *mise-en-scène* deslocado – “naturalizado” – pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também *descontinuidade*: o artifício da imagem permite ao gesto defasar de si mesmo – encenar-se, montar-se – ou seja, ser, no interior do filme, *outro* gesto; e, por outro lado, a irredutibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem. (BRASIL, 2011, p. 7).

Na fronteira entre a vida cotidiana e a cena filmada, a ficcionalização surge não como uma forma de simples encenação, mas como um processo de subjetivação no qual quem performa a própria vida diante da câmera articula outra imagem de si mesmo. Trata-se, portanto, de produzir, de reinventar um corpo (BRASIL, 2011, p. 10) – e, conseqüentemente, reinventar o mundo ao redor.

Esse mundo, materializado no território do assentamento, também se torna passível de redescoberta por meio da ficção. Ao representarem a si mesmos – ou a personagens muito próximos da vida cotidiana – e ao construírem o filme a partir dos lugares escolhidos coletivamente, os jovens do Ho Chi Minh nos revelam, e revelam uns aos outros, uma infinidade de relações com o lugar onde vivem. Por trás da vida comum, percebemos, através da performance dos personagens-moradores, um espaço de afeto permeado por práticas compartilhadas e modos outros de lidar com o território. Este espaço é representado, por exemplo, pelo cultivo nos quintais, pelas trilhas nas matas até as cachoeiras, pelas singelas redes de vizinhança e pelos almoços em grupo na casa dos mais velhos.

Na medida em que fomos guiados por esses percursos, construímos uma imagem do Ho Chi Minh a partir das formas de vida performadas pelos jovens nas cenas, como se estivéssemos montando um quebra-cabeça com os olhares dos próprios personagens, como mostra a Figura 4. Como bem disse a cineasta francesa Agnès Varda, “é compreendendo as pessoas que melhor compreendemos os lugares, é compreendendo os lugares que compreendemos melhor as pessoas”. (VARDA, 1998).



FIGURA 4: Em uma das cenas, os jovens apresentavam uns aos outros o assentamento.
FONTE: Autores, 2019.

Articular a vizinhança em torno da tela

No último dia, após o final das gravações do curta *A Procura* – que nesse ponto já tinha nome e narrativa muito bem definidos –, realizamos uma pequena reunião na qual decidiu-se que os proponentes da oficina ficariam responsáveis pela montagem do filme.⁵ Além disso, ficou estabelecido que os jovens organizariam uma sessão de estreia duas semanas depois, destinada às suas famílias, amigos e

⁵ Devido ao tempo restrito, tomamos frente da montagem do filme, levando sempre em conta os desejos dos jovens em relação aos elementos da narrativa, explicitados durante a produção.

vizinhos. Novamente, o coletivo decidiu quem ficaria responsável por cada uma das funções: distribuir cartazes, ajudar na divulgação, produzir um lanche, organizar o espaço no dia do evento. Todas as funções eram de extrema importância para que a estreia ocorresse com sucesso, de modo que todos se sentiriam responsáveis pela organização do evento, quebrando mais uma vez com as relações unilaterais geralmente presentes em oficinas.

E assim, às vésperas da exibição, um pequeno cartaz foi impresso e distribuído no assentamento, nas linhas de ônibus e na escola em Carmo da União, onde estudam a maioria das crianças do Ho Chi Minh. No dia combinado, alguns moradores se juntaram para preparar pipoca, cachorro-quente e refrigerante para os espectadores, que se uniram no galpão onde a oficina fora realizada para prestigiar a estreia do trabalho dos jovens. Entre sorrisos e expressões de surpresa, uma boa parte da comunidade viu os seus conhecidos sobre a tela improvisada, enquanto os jovens se lembravam da experiência vivida a partir da introdução da câmera e reconheciam, nas imagens, os laços constitutivos de sua vida cotidiana.

Nos afastamos aqui da tradicional sala escura, silenciosa, repleta de cadeiras acolchoadas (características que definem a experiência tradicional do espectador de cinema) e nos deslocamos para outro espaço, testemunhando outros modos de tratar o cinema, que se abria para o mundo dos jovens do assentamento da mesma forma que o Ho Chi Minh outrora se abriu para os seus olhares. Quando submetemos o produto da nossa oficina às pessoas que dela participaram (direta ou indiretamente), constatamos a continuidade do poder do cinema em articular experiências coletivas: além de ser um momento de conclusão de um processo, a projeção do filme reúne a comunidade em torno da sua própria aparição. “Frente às imagens, a comunidade assume certa distância e, ao mesmo tempo, se implica com aquilo que lhe aparece no presente de sua experiência”. (BRASIL, 2016, p. 80). Aqui, o gesto de “ver juntos”⁶ é apenas o início de outras experiências compartilhadas, importantíssimas para o fortalecimento dos laços do assentamento, já que ver-se a si mesmo e aos seus vizinhos em uma grande tela significa, para além de uma importante valorização dos

⁶ Em textos recentes, André Brasil aborda o “ver juntos” como um importante momento de reunião de uma dada comunidade que, ao se ver na tela, toma certa distância crítica sobre si mesma (BRASIL, 2016, p. 79).

sujeitos implicados, a constatação da existência de uma comunidade regida por redes de afeto e solidariedade – realidade nem sempre fácil de assimilar e que, aqui, o cinema ajudou a evidenciar.

Reconhecendo que a autonomia dos assentamentos pode sempre pôr em risco o sentido coletivo dessas organizações, o pesquisador Joviano Mayer escreve que são inúmeros os desafios para manter firme o projeto comum de grupos tão plurais e autossuficientes. Além das pressões externas, como ameaças da polícia e de proprietários de terra, a vida comunitária nos assentamentos é constantemente ameaçada pelo individualismo, pela competição e pela tendência à reprodução de práticas sociais ligadas à propriedade privada (MAYER, 2015, p. 227). Para manter forte o vínculo coletivo, fundamental para a sobrevivência dessas organizações, Mayer aponta para a importância do fortalecimento das alianças e dos espaços comuns:

A ocupação é tanto mais forte (no sentido de agenciar apoios e criar uma rede de solidariedade capaz de obstar a ação do Estado-capital ante o ônus político que o desalojamento implica) quanto maior for sua capacidade de constituir espaços comuns (equipamentos coletivos, assembleias, atividades produtivas, culturais, formação política, lutas, ações diretas etc.) e envolver as pessoas na persecução deste objetivo, moradores(as) ou não. (MAYER, 2015, p. 225).

Ao lançar luz sobre os vínculos coletivos presentes no Ho Chi Minh, o cinema, protagonizado pelos jovens, funciona como uma forma de lembrar os laços de solidariedade e luta enfraquecidos pela dureza do dia a dia dos mais velhos, mas exercitados e reinventados cotidianamente pelos mais novos. Para além do simples registro, o cinema ganha aqui a dimensão de produtor de sentidos, uma forma de “potencializar as relações, de colaborar para a manutenção de um sentido comum entre os coabitantes de um território cuja unidade se mantém com muito custo em meio aos desafios de uma formação autônoma”. (RESENDE, 2016, p. 115). A exibição pública e o ato de reunir a comunidade para se ver na tela reafirma, por fim, a possibilidade de se pensar o cinema como um processo no qual o fortalecimento da coletividade e dos vínculos territoriais ali presentes

acompanham o próprio desenvolvimento do filme e da produção até o momento da estreia.

Considerações finais

O cinema tem se tornado, cada vez mais, um lugar importante de enunciação de grupos historicamente excluídos das narrativas oficiais. Através das imagens, esses sujeitos, cuja visibilidade e existência necessitam ser constantemente reafirmadas, explicitam formas de vida e visões de mundo, que persistem apesar das disputas de poder em múltiplas escalas, e questionam as desigualdades, os conflitos e os processos de segregação e apagamento da sua própria memória.

Pensando sobre o contexto de instabilidade denunciado por essa produção cinematográfica emergente, o geógrafo Marcelo Lopes de Souza (2006) apontou a importância do desenvolvimento de uma consciência de direitos por parte dos indivíduos e de um estímulo à sua participação na tomada de decisões sobre os seus territórios. Estes aspectos poderiam ser elaborados, segundo o pesquisador, através de uma ideia de autonomia fundamentada na autogestão e autoinstrução. Se a lógica das forças que atuam no espaço muitas vezes é concentrada nas mãos de especialistas e afastada da esfera do cotidiano, a prática política só pode ser efetivada, segundo Souza, se são dadas as devidas possibilidades para as pessoas se instruírem: “um exercício político e estratégico que resulte em práticas participativas realmente democráticas e inclusivas”. (DE BROT, 2019, p. 18).

Se hoje muitos arquitetos buscam desenvolver ferramentas e práticas que despertem nos indivíduos um posicionamento crítico a respeito de como os processos que se reproduzem na cidade e no campo interferem na esfera do cotidiano, não seria então a prática fílmica uma ferramenta pedagógica de engajamento e de aprendizado mútuo sobre tais processos? Não seria o cinema um lugar de acolhimento de saberes outros sobre o espaço e de práticas participativas realmente inclusivas?

No contexto do Ho Chi Minh, buscamos expandir a prática canônica dos arquitetos e urbanistas em direção a um experimento coletivo que pensa o “cinema como práxis” (COMOLLI, 2008, p. 175). Nesse sentido, o cinema - como um laboratório de *saberes outros* sobre

o mundo - tem “a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído”. (COMOLLI, 2008, p. 172). E isso só pôde ser realizado porque apostamos em um método aberto ao inesperado e adaptado constantemente às condicionantes de tempo, espaço, técnica e interesse dos participantes.

Se, por um lado, esse gesto metodológico de “quase-guerrilha”, baseado principalmente na capacidade de adaptação, resultou em um desconforto maior da nossa parte – acostumados a trabalhar sobre regras e normas que criam um terreno muito mais previsível e calculável; por outro lado, esse mesmo método suscitou maior autonomia e interesse nos jovens. Ao construírem as suas próprias narrativas sobre o mundo, sem definições externas sobre o que é supostamente legítimo ou não, os participantes produziram coletivamente um conhecimento específico sobre o espaço onde vivem, teceram e fortaleceram laços de afeto e articularam um importante engajamento com o seu território a partir do processo de produção do filme.

Se o cinema tem lições importantes a ensinar aos arquitetos e urbanistas, o descontrole é certamente uma delas. Atravessado pelas incertezas do real que, mesmo ficcionalizado, permeia a imagem, o cinema realizado diretamente no campo, resultado de encontros, trocas e conflitos, depende das relações que estabelece com aquilo que está ao redor da câmera, sendo incapaz de se situar fora do mundo (posição preferida pelos planejadores quando se põem a projetar a partir de uma visão externa, supostamente privilegiada). Longe de representar um ponto fraco, reconhecer a impossibilidade de domesticar a complexidade do mundo é a premissa básica da invenção: uma invenção não só de formas fílmicas, mas também de novos modos de fazer junto.

Referências

- BRASIL, A. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: XX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2011, Porto Alegre. *Anais do XX Encontro Anual da Compós*, 2011.
- BRASIL, A. Rever, retroceder, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. *Galaxia [online]*, n.33, p. 77-93, 2016. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016226054>. Acesso 25 de jul. de 2019.
- COMOLLI, J. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DE BROU, F. C. *Os mundos entre nós: políticas do espaço no cinema documentário*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- FELDMAN, I. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires – Cinema e Humanidades*, v.9, n.1, p. 50-65, 2012.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FREIRE, P. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GONÇALVES, M. A. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007.
- GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. Confabulações da alteridade: Imagens dos outros (e) de si mesmos. In: GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. (orgs.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- MAYER, J. G. M. *O comum no horizonte da metrópole biopolítica*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- RESENDE, D. *O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema*. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

- SANTOS, I. P. *Para além da cidade: experiência e apontamentos para a prática de assessoria técnica no assentamento Ho Chi Minh*. Trabalho de conclusão de curso – Escola de Arquitetura, Urbanismo e Design, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- SAQUET, M. A. *Consciência de classe e de lugar, práxis e desenvolvimento territorial*. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2017.
- SOUZA, M. L. *A prisão e a ágora: reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão das cidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- VARDA, A. Cinema 61 60. In: SMITH, A. (org.). *Agnès Varda*. New York: Manchester University Press, 1998.

MALUNGO FLANAR: AUDIOVISUAL COMO PRÁTICA EXTENSIONISTA NO ENSINO MÉDIO

Isabela Morena Alves Machado¹

Michel Montandon de Oliveira²

O Território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence.

MILTON SANTOS, 2000, p. 96

Desde o lançamento do icônico livro de Paulo Freire – “Extensão ou Comunicação?” (FREIRE, 1993) –, muito se discute e se produz em torno das possibilidades dialógicas das práticas extensionistas. Na obra, editada e lançada no Chile em 1969, o autor apresenta suas inquietações acerca do tema e questiona: é papel do educador estender o seu conhecimento ou dialogar com conhecimentos diversos? (Idem). A palavra comunicação, no sentido aplicado ao texto, não diz respeito diretamente à comunicação de massa, gerada em processo industrial pelos veículos de mídia, mas sim a todo um modo de comunicação dialógico, processual e sensível.

Há cinco décadas, quando o livro de Freire foi lançado, as linhas telefônicas eram ativos de investimento, tamanhos sua raridade e preço; os cinemas de rua reuniam centenas de pessoas; a televisão começava a chegar nos lares mais abastados e a população brasileira era metade da população atual. Nesses 50 anos, não resolvemos nossos principais problemas estruturais: avançamos pouco na questão da diminuição da desigualdade de renda; a reforma agrária, tão

¹ Graduanda do Curso de Pedagogia da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ e bolsista do Projeto de Extensão Nav Cine.

² Doutorando em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica - CEFET-MG, servidor da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ e coordenador do Projeto de Extensão Nav Cine.

discutida por Paulo Freire, ainda é uma ferida aberta na realidade brasileira – junta-se a ela, atualmente, a necessidade de reforma habitacional, fruto da grande migração para centros urbanos que aconteceu nesse breve e intenso período da história. Nesse sentido, entendemos que o Brasil emerge fruto de múltiplas matrizes ideológicas, culturais, sociais e linguísticas, forjando suas identidades sociais contemporâneas em um complexo, contraditório e violento processo de constante hibridização cultural – assumimos, entretanto, uma teoria não ingênua da hibridização, atentando para “o que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridizado”. (CANCELLINI, 2011, p. xxvii).

O pesquisador Michel de Certeau, no livro “A invenção do cotidiano” (2007), afirma que existem duas maneiras de se ocupar um espaço: articulando ou narrando. Para o autor, o “espaço é um produto das ações e das narrativas humanas” (p. 41). O espaço está no campo da significação, da ação por meio da prática, das narrativas e descrições geradas na fruição das linguagens. Já o lugar seria um conjunto de coordenadas cartográficas, a disposição dos elementos: cartesianos, concretos, sujeito a medições e/ou enquadramentos. Relaciona-se a esse conceito a posição de Freire sobre o sentido restrito do termo extensão, criticando a proposta de estender alguma coisa “a ou até alguém” (1993, p. 28).

Quando se observa uma cidade de um mirante – do alto de uma torre, de um edifício –, se tem uma noção de lugar, da dimensão arquitetônica, de um conjunto de infinitas camadas técnicas, sociais e orgânicas criando um horizonte possível. O mapa tradicional, ou a foto de satélite, observada de cima, é apenas um conjunto de texturas e formas, linhas e traços e diz muito pouco sobre a diversidade e multiplicidade dos sujeitos daquele lugar. Já os espaços são cotidianamente articulados e narrados pelos que caminham, trafegam, chegam ou partem, vivem ou sobrevivem no cotidiano frenético das conurbações, ou mesmo dos que vivem no campo, mas que praticam um cotidiano de ir e vir, parecido e pautado pela vida nas cidades. A existência desses sujeitos dá significado aos espaços, constrói sentido nos pequenos atos, produzindo leituras singulares do território e do tempo.

Currículo, ensino médio e imagem

Vivemos em uma sociedade imersa na cultura visual e é possível dizer que um cidadão comum, urbano e que se conecta diariamente nas ferramentas de redes sociais, visualiza dezenas, centenas ou até mesmo milhares de imagens, estáticas ou em movimento. Um verdadeiro *tsunami* informacional. Contudo, a capacidade de leitura crítica desse universo semiótico ainda não é uma realidade para todos. De certo modo, a *big data*, isto é, o gigantesco arquivo de imagens, textos, vídeos, áudios, dados pessoais e códigos que forma o ciberespaço e seu infinito mercado dos sonhos digitais, atropelou a escola, os professores, os livros didáticos e os currículos na disputa pela atenção. E, no contexto atual, um grande número de brasileiros carrega em seus bolsos, bolsas e afins um dispositivo móvel capaz não só de estabelecer contato com outra pessoa em qualquer parte do mundo, como também de fotografar, gravar áudios e vídeos, realizar pequenas edições e programações, georreferenciar, entre muitas outras funções.

O território escolar se transforma em face das possibilidades interacionais oferecidas pelas ferramentas de comunicação digitais. A relação antagônica e conflituosa entre conhecimento, poder, linguagem e espaço ganha novas dimensões diante de redes técnicas que propõem modelos díspares e, ao mesmo tempo, ubíquos de geração e acesso à informação. As câmeras, objetos tecnológicos de captar áudio e vídeo, são dispositivos presentes em quase todos os setores da sociedade, e, no ambiente escolar, são motivo de toda a sorte de políticas e práticas que vão desde a proibição total até o uso tutorado.

O contexto educacional brasileiro apresenta um fator preponderante no que tange à leitura e produção de imagens, os baixos índices de escolarização e alfabetização, que tornam a dificuldade de leitura crítica de imagens mais um indexador da desigualdade pujante da sociedade brasileira. Como atesta Canclini, na “América, onde o analfabetismo começou a ser minoritário há poucos anos e não em todos os países, não é estranho que a cultura tenha sido predominantemente visual.” (2011, p. 162). Inseridos em um contexto histórico de altos índices de analfabetismo, a cultura imagética perpassa

diversas instâncias da vida e se torna uma aptidão muito demandada em sociedades urbanas, industrializadas e informatizadas.

Diante de uma educação que não chega a todos e/ou chega de maneira precária e assimétrica, a produção imagética e o acesso à sua leitura crítica nos processos de ensinar e aprender geram distintos graus de apropriação, tanto de docentes quanto de discentes, no que diz respeito a perspectivas pedagógicas, acesso a materiais didáticos e equipamentos técnicos para o uso de imagens no ambiente educacional.

A Base Nacional Comum Curricular – BNCC é o documento que regulamenta e guia as diretrizes para a educação brasileira no ensino médio. A área do conhecimento Linguagens e suas Tecnologias (Brasil, 2018) adota a perspectiva dos Multiletramentos para tratar de aspectos que guiam a leitura e produção de imagens. A pedagogia dos Multiletramentos (CAZDEN *et al.*, 1996) apresenta uma abordagem multimodal do ensino de linguagens levando em conta a multiplicidade de canais de comunicação e interação e também a diversidade cultural e linguística presente na contemporaneidade, principalmente nos centros urbanos. A BNCC estimula a apropriação das linguagens para que estudantes do ensino médio possam “realizar reflexões que envolvam o exercício de análise de elementos discursivos, composicionais e formais de enunciados nas diferentes semioses” (MEC, 2018, p. 478), sendo elas “visuais (imagens estáticas e em movimento)”, “sonoras (músicas, ruídos, sonoridades)”, “verbais (oral ou visual-motora, como Libras e escrita)” e “corporais (gestuais, cênicas, dança)”.

A documentação audiovisual como prática pedagógica teve suas premissas construídas ao longo de décadas, paralelamente ao desenvolvimento da linguagem do cinema, e se mostrou potente como expressão política e crítica em prol não só da preservação das diferentes memórias, mas também da autodeterminação e autorrepresentação de povos e comunidades tradicionais. Confrontando diretamente com o modelo de cinema hegemônico hollywoodiano, o Brasil possui diversos projetos contundentes na utilização e no desenvolvimento de metodologias que transformam a linguagem audiovisual em um instrumento que potencializa a voz e cria um ambiente de diálogo entre populações marginalizadas e historicamente caladas nos

processos civilizatórios, como os projetos Vídeo nas Aldeias³ e Cinema dos Quilombos⁴, que se dedicam à formação de cineastas, críticos e técnicos de povos indígenas e quilombolas, respectivamente.

No ambiente escolar, as telas grandes, médias ou pequenas se proliferam como um canal de comunicação por parte de todos que nele circulam. Ora tidas como uma solução para a precariedade tecnológica presente na escola pública, ora tidas como um problema que divide a multifacetada atenção da audiência, as telas são uma realidade, em cada bolso, mochila ou mãos de dedos ágeis que teclam e fazem fotos e vídeos. Na sala da diretoria, essa tecnologia se materializa em imagens plasmadas em uma enorme tela dividida, que exhibe cenas de câmeras de segurança, modelo de vigilância panóptico, presente em inúmeras escolas do Brasil.

César Migliorin comenta o contexto da profusão de telas e sua relação com o ambiente escolar:

Quando o cinema sai da sala, do escuro e do ingresso pago, ele se multiplica em formas e dispositivos que as artes visuais estão constantemente renovando: múltiplas telas, projetos móveis, intervenções dos espectadores nas imagens e nos sons, reorganizações do espaço e do tempo dos espectadores. Na escola temos mais um exemplo desse cinema expandido, mas, que se expande naquilo que o cinema inventou de mais forte em sua história: formas de ver e inventar o mundo (Migliorin, 2015, p 185).

Diversos pesquisadores se debruçam sobre o tema das comunidades de cinema e suas perspectivas comuns: grupos autônomos, movimentos sociais, estudantes, coletivos que vivem diariamente o

³ Vídeo nas Aldeias dedica-se à formação de cineastas indígenas e à produção e difusão de seus filmes, apoiando suas lutas e contribuindo para a garantia de seus direitos culturais e territoriais. Para saber mais, cf. <http://videonasaldeias.org.br>. Acesso em: 20 out. 2020.

⁴ Cinema dos Quilombos atua na pesquisa e divulgação de filmes feitos nos quilombos do Brasil, além de produzir filmes que versam sobre a temática quilombola e atuar na formação de cineastas. Para saber mais, cf. <https://cinecipo.com.br/cinema-dos-quilombos/>. Acesso em: 20 out. 2020.

processo de “ver e inventar” o próprio mundo por meio do audiovisual, entre eles, Guimarães (2015), Resende (2016) e Migliorin (2010). Segundo Resende, uma comunidade de cinema é formada “por uma pluralidade radical de sujeitos que filmam a vida política e cotidiana daquele território, salvaguardando a memória coletiva” (2016, p. 5).

Extensão e o chão da escola: a experiência do projeto Nav Cine

O Nav Cine é um projeto de extensão cultural que nasce a partir da criação de um cineclubes quinzenal, que ocupou o espaço da sala multimídia do Centro Cultural da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, levando à comunidade debates acerca do cinema etnográfico/documental realizado na contemporaneidade. A partir dessa experiência, uma nova etapa do projeto de extensão foi arquitetada, com o objetivo principal de fomentar e apoiar comunidades de cinema interessadas na criação de narrativas e preservação de identidades e memórias por meio do audiovisual. Para essa etapa do projeto, foi escolhida a Escola Estadual Milton Campos.

Berço da cidade de São João del-Rei, o bairro Matosinhos começou a ser urbanizado no início do século XVIII. No coração do bairro, está a Escola Estadual Governador Milton Campos ou Polivalente, nome que remete à sua fundação. As escolas polivalentes foram criadas a partir do convênio firmado entre o Ministério da Educação e Cultura (MEC), os Estados Unidos e as universidades brasileiras, sob o modelo norte-americano, na década de 1970, no Programa de Expansão do Ensino Médio. Na ocasião da chegada do projeto de extensão Nav Cine, a escola tinha cerca de 800 alunos divididos entre ensino fundamental, ensino médio, curso técnico e EJA.

O primeiro passo para fomentar a atividade cineclubista e o fazer cinematográfico na Escola Estadual Milton Campos foi por meio da aproximação com docentes e discentes. A proposta do projeto foi bem recebida pela coordenação, que nos disponibilizou prontamente um horário no contraturno, a chave do teatro, que continha equipamentos para exibição de filmes, e abriu as portas do diálogo com turmas de ensino médio para que fossem possíveis os encontros.

O primeiro contato com os estudantes foi por meio da exibição

cinclubista para alunos do segundo e terceiro ano do ensino médio. O encontro teve uma média de 100 expectadores e no auditório da escola foram exibidos cinco curtas-metragens produzidos por estudantes do ensino médio que participaram do Projeto Imagens EmDiálogo⁵. Depois da exibição, foi realizada uma roda de diálogo sobre as diferentes realidades do ensino médio apresentadas pelos vídeos.

No segundo encontro, foram exibidos três curtas-metragens: Vizinhos (1952, Canadá), do diretor Norman McLaren; A Hora Vagabunda (1998, Brasil), dos diretores Rafael Conde e Príara Jô, e Depois do Ovo, a Guerra (2008, Brasil), do diretor Komoi Paraná – Vídeo nas Aldeias. Após a exibição dos curtas, houve um debate acerca da temática e da estética dos filmes. A sensibilização realizada pelos filmes junto às visões de mundo da plateia de estudantes possibilitou farta discussão sobre temas relativos ao ensino médio, como: juventudes e relação de gênero, relações étnico-raciais, violência e território.

Ao final do segundo encontro, foi discutida uma proposição para o terceiro dia de exibições. Seria possível entrar em contato com uma produtora de cinema ou diretor premiado para solicitar a exibição de um filme que não se encontrava disponível livremente em plataformas digitais? Foi escolhido o filme A Batalha do Passinho (2013), do diretor Emílio Domingos e da produtora Carioca Osmose Filmes. O filme mostra a gênese da criação do estilo de dança “passinho”, ao ritmo do Funk Carioca, por jovens moradores de favelas da cidade do Rio de Janeiro, desde o momento de manifestação espontânea de criatividade corporal até o reconhecimento em festivais de música e dança internacionais. Processo sempre marcado pela violência e desigualdades das periferias das grandes cidades brasileiras.

Prontamente entramos em contato por meio de um endereço de e-mail com a produtora responsável pelo filme; a mensagem informava que a exibição ocorreria em uma sessão cineclubista, sem fins lucrativos, de caráter educacional. Em poucos dias, recebemos a resposta com uma chave de acesso e uma senha para que o filme

⁵ Uma parceria do Observatório da Juventude da UFMG e do Observatório Jovem da UFF com a Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação, o Imagens EmDiálogo foi um festival de cinema direcionado a estudantes do ensino médio de escolas públicas de todo o Brasil realizado nos anos de 2012, 2013 e 2014. Para saber mais, cf.: <http://www.emdialogo.uff.br/festival/2014>. Acesso em: 26 set. 2020.

fosse exibido; a única contrapartida solicitada foi que enviássemos à produtora registros fotográficos e textuais da exibição. Assim foi feito e a terceira e última sessão de cineclube foi realizada na Escola Estadual Milton Campos. Os exemplos de criatividade, determinação e mobilização demonstrados no filme guiaram nossa discussão com os estudantes, permeando temas como autonomia e processos colaborativos. Por fim, sugerimos a criação de um grupo de estudantes interessados no fazer cinematográfico, culminando na segunda etapa do projeto.

A partir de então, passamos a nos encontrar semanalmente com um grupo de seis estudantes. Durante o período de formação, alternamos por distintos processos, realizando ações mais estruturadas, atuando no domínio da estratégia (CERTEAU, 2007), como: apreciação e discussão de obras do cinema documentário/etnográfico; iniciação em técnicas do cinema documentário, cartografia e sistematizações; assim como ações improvisadas, aleatórias, menos estruturadas, atuando no domínio da tática (Idem), como: caminhar ou pedalar pela cidade e chamar amigos para bater papo em uma praça.

Nos momentos de sensibilização, apreciação e discussão de obras do cinema documentário e etnográfico, privilegiamos materiais com temáticas e perspectivas que promoviam interseção com temas comuns aos estudantes do ensino médio, como juventudes e desigualdades sociais, relações de gênero e étnico-raciais, territórios, projeto de vida, arte, ciência e tecnologia, entre outros.

Nas atividades de iniciação às técnicas cinematográficas e cartografia afetiva, realizamos alguns exercícios práticos, como na atividade de enquadramento em *paspatur*⁶, que tinha como objetivo conhecer e fotografar as instalações da escola. Essa atividade serviu para enquadrarmos determinados ambientes da escola, e, a partir da imagem emoldurada, discutimos sobre as formas e maneiras com que tal espaço representado é articulado no dia a dia. Tivemos oportunidade de sermos apresentados a espaços de afeto e desafeto dos que ali circulavam diariamente, como, por exemplo, onde se paquera e namora, onde se mata aula, onde é possível se isolar, meditar, fumar, praticar esportes, estudar ou mesmo contemplar uma bela vista. Como o espaço físico da escola é grande e cercado de vasta área natural,

⁶ O *paspatur* é uma moldura vazada feita de cartolina preta no tamanho A4.

visitamos alguns lugares que até mesmo jovens que estudavam lá há anos desconheciam.

Atividades semelhantes foram realizadas no entorno na escola, no bairro Matosinhos e regiões adjacentes. Em um dos encontros, utilizamos o dispositivo minuto Lumière, que consiste em desafiar o grupo a filmar *takes* de 60 segundos em condições semelhantes aos primeiros filmes do cinema, realizados pelos irmãos Lumière. A partir da cartografia afetiva e das derivas na escola e em seu entorno, e dos primeiros exercícios de leitura de imagens, *paspatur* e minuto Lumière, surgiu a demanda para pesquisarmos imagens e pessoas que remetessem à fundação da escola, do bairro e da cidade. A partir de então, iniciamos um processo de roteirização de pequenas peças audiovisuais, que incluiu a pesquisa de imagens históricas, a cartografia dos espaços de afeto e entrevistas com personagens que compõem a paisagem urbana.

Refotografia como metodologia de documentação

O trabalho com documentação visual e memória tem uma carga de potência em termos de linguagem e reflexão. A história modernizadora do Brasil deixou diversos vestígios que saltam aos olhos quando se comparam fragmentos de outras épocas com o presente. Tanto no campo quanto nas cidades, as pistas apontam para a constituição da história, não só a história oficial, materializada em coleções de museus, peças da comunicação de massa ou mesmo livros escolares, mas também a história dos anônimos, “demitidos” das representações oficiais (FREIRE, 1997, p.17). A leitura crítica dessas imagens, o potencial comparativo e reflexivo está presente na metodologia escolhida para as atividades de campo: a refotografia⁷ (WEBB *et al.* 2010; RIEGER, 2011). Essa técnica foi o eixo potencializador para que, por meio da investigação histórica e coleta de depoimentos, pudéssemos materializar em peças audiovisuais parte da pesquisa que realizamos ao longo do processo formativo.

⁷ Os autores WEBB, BOYER & TURNER (2010) denominam a técnica como: Repeat Photography.

A refotografia consiste no ato repetir uma fotografia, seguindo o ponto de vista do fotógrafo, evidenciando o lapso de tempo entre duas ou mais imagens. Em termos simples seria um antes e depois. A refotografia é um método de pesquisa, tanto quantitativo quanto qualitativo, utilizado para documentar e cartografar mudanças e transformações que podem ser de natureza “social, arquitetônica, ecológica ou outro fenômeno” (RIEGER, 2011, p. 132). Por meio da refotografia é possível comparar diferentes espaços/tempos e formular hipóteses sobre as transformações ocorridas no ambiente fotografado. Do ponto de vista dos multiletramentos, pode vir a ser uma metodologia de estudo das semioses da imagem, de caráter lúdico e processual, que permite apropriação e ressignificação de diferentes espaços e narrativas.

Uma reflexão possível e eminente é a do rápido e intenso processo de urbanização vivido ao longo da segunda metade do século xx no Brasil, quando a população deixou de ser rural 64% em 1950 para se tornar majoritariamente urbana 81% no ano 2000 (IBGE, 2006). Comparando diferentes imagens, nos lugares onde os registros foram produzidos, surgem as contradições da contemporaneidade. Nessa mirada, é possível identificar ao menos três aspectos da paisagem que emergem com a sobreposição de instantâneos: o que é “arcaico”, “residual” e “emergente” (WILLIAMS, 1979, p. 125). Esses aspectos surgem como pistas visuais para exercícios de comparação entre os registros. Canclini (2011) define de maneira precisa cada uma das características

O *arcaico* é o que pertence ao passado e é reconhecido como tal por aqueles que hoje o revivem, quase sempre “de um modo deliberadamente especializado”. Ao contrário, o *residual* formou-se no passado, mas ainda se encontra em atividade dentro dos processos culturais. O *emergente* designa os novos significados e valores, novas práticas e relações sociais. (p. 198, grifos do autor)

A observação e a análise criteriosa dos elementos de composição da imagem são fundamentais para a interpretação das mudanças sociais e físicas que ocorrem ao longo do tempo. “Temos de examinar

cada parte da imagem, não só o tema principal da fotografia, mas também os detalhes no fundo e as margens do quadro, para obter pistas pertinentes à nossa análise⁸” (RIEGER, 2011, p.132, tradução nossa). Buscar as linhas de fuga da imagem original que se dirigem até a borda e tentar encaixá-las com as linhas atuais é um exercício que, além de lúdico, levanta pistas sobre as transformações que ocorreram nos espaços. No ambiente urbano, por exemplo, casas ou prédios podem ter sido demolidos ou erigidos; ruas, modificadas; rios, soterrados. No campo, uma floresta pode ter sido substituída por uma lavoura ou o crescimento de árvores pode indicar o passar do tempo. Outro ponto de observação são os modos de ocupação e fruição das pessoas no espaço, atentando para os costumes, indumentárias, acessórios entre outros elementos. As pistas visuais são inúmeras e passíveis de interpretações diversas.

Outra característica que deve ser levada em conta no momento da produção da nova imagem são as pistas sobre luz e sombras. Observando atentamente, é possível supor em qual momento do dia e época do ano as imagens originais foram realizadas e propor, na realização das imagens atuais, uma dissonância ou consonância com tais informações.

Realizar imagens está diretamente relacionado com a visão de mundo do fotógrafo e o ponto de vista é uma questão chave para a realização da documentação imagética. A câmera e sua objetiva captam uma paisagem tridimensional para transformá-la em uma imagem bidimensional, e cada uma das imagens realizadas apresenta apenas um ponto de vista.

Rieger (2011) apresenta duas abordagens sobre o ponto de vista possíveis no trabalho de pesquisa com a refotografia. A primeira abordagem seria a da “exata relocação do ponto de vista” (Idem, p. 133), ou seja, tentar realizar uma foto com as mesmas proporções de enquadramento e perspectiva da imagem original. Nessa abordagem, o fotógrafo, ou grupo de fotógrafos, deve tentar reproduzir com o máximo de precisão a foto de referência, encontrando o local aproximado e tentando utilizar uma lente objetiva semelhante à da

⁸ “We have to examine every part of the image, not only the nominal subject of the photograph but also the details in the background and near the edges of picture, for clues pertinent to our analysis.” (RIEGER, 2011, p. 132).

foto original. Levar algumas cópias das fotografias antigas impressas para o campo e colocá-las em frente à objetiva ajuda a encontrar a perspectiva aproximada e enquadrar as linhas de fuga da imagem original com a paisagem. Nesse sentido, as linhas formadas por muros, estradas, postes, troncos ou copas de árvore e montanhas servem como referência para encontrar o local mais aproximado.



FIGURA 1: Exercício de refotografia realizado por Thiago e Ronald, estudantes do ensino médio. São João del-Rei/MG, jul. 2018.

FONTE: Foto de cima, acervo de Silvério Parada. Foto de baixo, arquivo pessoal dos autores.

A segunda abordagem proposta por Rieger (p. 134) é a do trabalho com a refotografia para a “criação de contextos” a partir de uma mesma perspectiva. Nesse processo, o fotógrafo ou grupo de fotógrafos que revisita locais onde imagens foram realizadas produz sequências de fotografias atuais que podem ser incorporadas às

imagens antigas. As fotografias realizadas no contexto atual devem alterar o enquadramento a fim de deixar margens que tragam novas informações visuais à imagem original. O processo de incorporação de uma ou mais imagens, sobrepostas com margens de enquadramento diferentes, pode ser realizado manualmente, com impressões dispostas em frente à objetiva no momento da foto, ou por meio de programas de edição de imagens digitais, em um processo de pós-produção. Esse método, diferentemente do anterior, não prioriza a comparação dos detalhes e das alterações nos espaços entre duas imagens, mas sim a recontextualização a partir de pistas que sobressaem com a incorporação de uma imagem à outra.

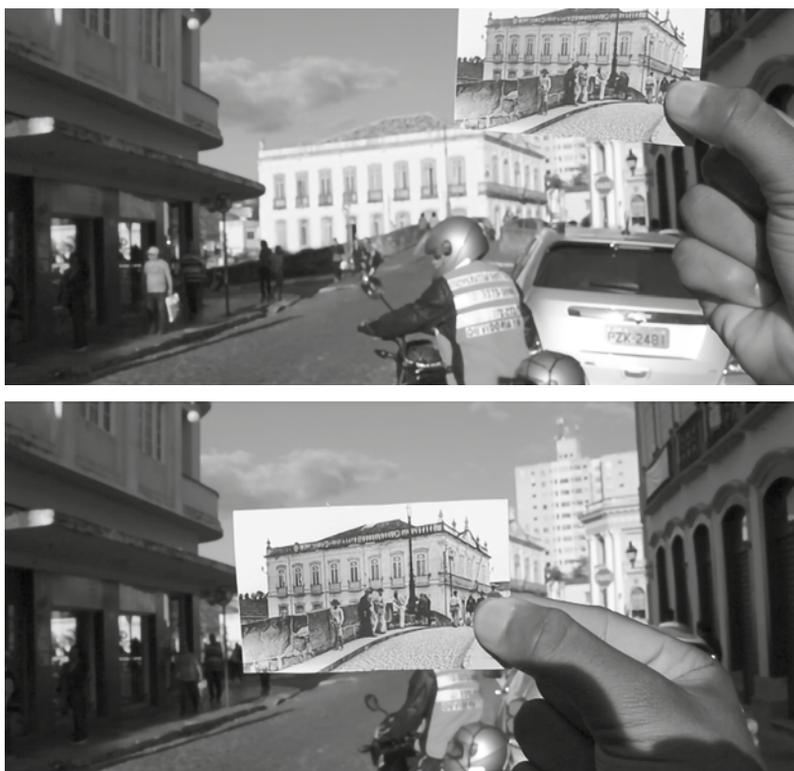


FIGURA 2: Fragmentos de vídeo realizado com a técnica da refotografia produzido por Fabrício e João, estudantes do ensino médio. São João del-Rei/MG, jul. 2018.
FONTE: arquivo pessoal dos autores. Imagem incorporada, arquivo IPHAN.

Míticos personagens

Linguagens de representação são utilizadas por todo tipo de sociedade a fim de preservarem suas memórias e comunicarem entre si. A mesorregião das Vertentes, em Minas Gerais, na qual a cidade de São João del-Rei está inserida, possui registros de representações visuais que datam de milhares de anos (RESENDE *et al.*, 2010). Pinturas rupestres, criações pictográficas dos povos originários, podem ser encontradas na Serra dos Lenheiros, a poucos quilômetros do centro histórico. Desde a fundação do arraial e, em seguida, da vila setecentista, a cidade recebe o intercâmbio de inúmeros artistas incumbidos de criar e recriar narrativas acerca da região, como a famosa Expedição Langsdorff (SILVA *et al.*, 1997), realizada no século XIX, com artistas e cientistas enviados pela coroa Russa.

Atualmente, é muito comum observar, no centro histórico de São João del-Rei, grupos turísticos trazendo quase sempre uma grande objetiva a tiracolo, registrando em fotos ou vídeos os diferentes matizes do casario histórico e da cultura local. Porém, essas imagens, representações semânticas que povoam o universo das redes sociais, não parecem dialogar com a cultura, a memória e as particularidades de alguns bairros adjacentes ao centro. A história de espaços periféricos, como os bairros de Senhor dos Montes, Tejuco e Matosinhos, onde se localiza a escola na qual o projeto Nav Cine atuou, remonta à origem da ocupação da região, primeiramente por indígenas e, em seguida, por povos afrodescendentes (MALDOS, 2000).

Em uma pesquisa realizada no maior canal de hospedagem de vídeos da internet, procurando por palavras-chave como “Senhor dos Montes”, “Tejuco” e “Matosinhos”, constatamos que grande parte do material apresentado traz à tona temas relativos a manifestações culturais populares, como festas religiosas e carnaval. Também aparece com muita veemência material relacionado a temas sociais com abordagem sensacionalista, como vídeos de telejornais mostrando apreensão de drogas, brigas de gangues, tentativas de roubos e assassinatos, enchentes e descaso do poder público com a infraestrutura, muito diferente dos vídeos sobre o centro histórico que habitam a mesma rede. Entretanto, transitando e conversando com moradores, é possível perceber outras manifestações – existem naquele território, vários grupos culturais ativos, de teatro amador,

dança, música, poesia e até mesmo coletivos que se iniciam na prática do fazer cinematográfico.

Dois conceitos balizaram nossos estados e momentos extensionistas enquanto articulávamos e narrávamos os territórios da cidade de São João del-Rei. São os termos: malungo e flâneur. As duas palavras não foram gestadas no Brasil, mas fazem parte do nosso mosaico cultural, pois ajudaram, cada termo a seu modo, a criar nossas identidades. Flâneur e malungo aqui se encontram, digladiam-se, exploram-se, hibridizam-se, referenciam-se, fazem arte ou simplesmente caminham pela cidade.

O termo flâneur surge com a cidade moderna, estampado como personagem nas páginas dos inúmeros folhetins literários da França nas primeiras décadas do século XIX (BENJAMIN, 1989). Tais folhetins se ocupavam de apresentar, descrever e compor o panorama das visões de mundo do burguês europeu, que se cansava da monotonia do lar e se lançava em aventuras pelas ruas e galerias iluminadas da Paris de 1800. O flâneur poderia ser um simples observador, mas também, como diz Benjamin (1989, p. 35), um “cronista” e mesmo um “filósofo” do que via e ouvia em suas andanças. Da poesia de Baudelaire à análise precisa de Benjamin, o termo passou a ser quase um sinônimo do caminhar pela cidade, gerando a expressão flânerie, algo como errância e/ou passeio. Como atesta Dias (2007), o termo influenciou o movimento artístico, arquitetônico e urbanístico Situacionista, na metade do século XX, que reivindicava um retorno do caráter lúdico às cidades modernas. O termo é amplamente aceito na produção acadêmica ocidental, principalmente nas ciências humanas.

Já o termo malungo é uma expressão originária das regiões central e austral do continente africano, pertencente ao grande tronco linguístico Bantu⁹. Presente em diferentes línguas da região (SLENES, 2000), o vocábulo malungo e suas variações remetem a termos que dizem respeito a: companheiros, camaradas, parceiros de travessia, aqueles que se encontram no mesmo barco, barca, nave, navio, a bordo, viagem (CASCUDO, 2001). Era o termo utilizado por homens e mulheres que se encontravam na condição de sequestrados de suas

⁹ Segundo Slenes (2000, p. 5), são 300 línguas pertencentes à grande família linguística Bantu, com padrões parcialmente parecidos entre si, presentes em quase toda região da África subsaariana.

terras, com seus corpos escravizados e, posteriormente, tornou-se sinônimo de companheiro, parente, camarada.

O termo aparece com frequência no cancionário popular brasileiro; é possível ouvi-lo nos versos de Rick Catoni e Joel Menezes, na música de nome Malungo (1977), interpretada pelo cantor Agepê: “Viagem fiz sem ter sorte /Sem tempo e sem liberdade /Malungueiro de braço forte /Pare a tempo a saudade /Hoje eu vejo a cidade /A minha arte cantar /Empunhei o meu estandarte /Onde hoje é o meu lugar”. Também é utilizado pelo grupo Nação Zumbi (1998) na música Malungo: “Quanto vale um Malungo /Malungo vale uma vida /Um samba de muitas cores, passos, *bits*, *vibrations* /Uma rajada de notas viradas, equilibradas, partidas [...] A ciência conseguiu juntar /O mangue com o mundo /E de lá saiu /Um Mangue boy Malungo /Antenado, camarada, Malungo /Sangue bom”. Já a cantora Luedji Luna interpreta a canção “Saudação Malungo” (2017), de Orlando Santa Rita e Cal Ribeiro, “Imagens que pintam de lá /Meus parentes agudá /Minha laia, minha gente /Irmandades, confraria, malungá /Na tumba, tumbeiro não /Não sou marinheiro na barca furada /Sou malungueiro de partida à chegada”. Os malungos aqui desembarcados nos navios negreiros encontraram outros malungos, nascidos na terra, mas também desterrados: os povos nativos, que, assim como os diferentes povos africanos, foram caçados, aprisionados, forçados a trabalhar ou expulsos de suas terras.

Os dois sujeitos, malungo e flâneur, evocam personagens, arquétipos que representam estados simbólicos e limítrofes de nossa prática extensionista. O termo flâneur se apresenta como substantivo, aquele que flana, também podendo ocorrer como verbo, em sua conjugação infinitiva: flanar – “passear sem destino, perambular” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2008, p. 593). A figura do flâneur traz a imagem do olhar antropológico eurocêntrico, da deriva acadêmica, sistematizadora: ver, ouvir e registrar. Dialogando com Certeau (2007), age no campo da estratégia arquitetada e sua atuação no espaço.

Já o termo malungo, além de substantivo, aparece também como adjetivo, ou seja, algo que se “lança ao lado, que se coloca junto” ao flanar (BAGNO, 2012, p. 666). Nesse sentido, evocamos a ancestralidade da palavra para qualificar os modos e sentidos do ensinar e aprender em nossa prática extensionista. A expressão malungo traz um forte caráter empático, dos corres diários, da viração e da

parceria. O malungo tensiona o ponto de vista para a borda, para a fronteira, para a visão periférica e, assim como o flâneur, transita entre mundos, territórios, lugares e articula a criação de espaços que viabilizem a existência. Novamente dialogando com Certeau (2007), responde aos devires diários com ações no campo da tática, da bricolagem, da gambiologia.

Em nosso flanar, vestimos a aura malunga e saímos pela cidade munidos com tripé, câmera e gravador de áudio, além de mapas e fotos antigas, para uma experiência rica de encadeamento de ideias e percepções sobre as diversas camadas que compõem a topografia subjetiva da cidade. A pequena viagem ora nos transportava ao passado, ora descortinava a poética do presente. Como arqueólogos que se debruçam sobre palimpsestos, antigos pergaminhos em que os textos eram apagados e reescritos sobre o mesmo papel, adentramos nas camadas possíveis da cidade, produzindo pequenos fragmentos de vídeo, mesclando registros históricos em diálogo com a contemporaneidade.

Notas finais

Ao longo do processo formativo, que durou aproximadamente um ano e meio, assistimos e discutimos inúmeros filmes, andamos e pedalamos por dezenas de quilômetros, “perdemos” tempo em tardes nas praças da cidade, articulamos espaços diversos, além de produzirmos vários arquivos de imagem, estáticas e em movimento, e áudios que hoje povoam o universo binário digital de redes socio-técnicas. Uma série de cinco vídeos¹⁰ montados com a técnica da refotografia e com trechos das entrevistas cedidas por moradores da cidade foram exibidos, durante uma semana, em uma grande tela na praça do bairro Matosinhos, no Inverno Cultural da UFSJ de 2018, para um público aproximado de 2.000 pessoas em cada noite.

Em nossas experiências com a refotografia com estudantes do ensino médio, constatamos que todo o processo, desde a pesquisa de

¹⁰ Os cinco vídeos podem ser visualizados no seguinte endereço:
<https://www.youtube.com/channel/UC4rbJOejj1XYF3WArHygKsw>.
Último acesso: 26 set. 2020.

campo em busca dos locais onde instantâneos históricos foram realizados, a excursão fotográfica, à conversa com transeuntes e o tratamento e publicação dos resultados gerou grande adesão e empenho.

As excursões de cunho documental demandaram três momentos distintos. Na pré-produção, foram realizadas a pesquisa histórica, a busca por arquivos imagéticos, a divisão de tarefas, a criação de um roteiro e o planejamento da logística do passeio. No dia ou nos dias de produção, tudo foi organizado para que a fruição, pela cidade ou campo, ocorresse de maneira segura e didática, aproveitando os momentos lúdicos e criativos para a potencialização do trabalho coletivo. O processo de encaixe, da visão do fotógrafo, câmera e objetiva, foto impressa e paisagem demandou a participação de duas ou mais pessoas. Uma para segurar a câmera, outra para segurar a imagem impressa, uma terceira para avaliar o visor ou tela e assegurar que a imagem estivesse encaixada corretamente e uma quarta pessoa para garantir segurança física ao grupo, desviando e alertando pedestres no caso de calçadas, isolando a área ou desviando o trânsito em caso de ruas. A pós-produção foi o momento de rever as imagens e escutar os áudios, colocá-los em comparação, gerar reflexões críticas, criar montagens e narrativas e exibir, publicar e retroalimentar os resultados. Por fim, avaliar os processos.

A fusão de imagens estáticas do passado com filmagens do presente nos proporcionou uma leitura dos espaços e suas transformações ao longo do tempo, evidenciando os aspectos híbridos entre o arcaico, o residual e o emergente. Na estreita travessa, apinhada de pequenos comércios, um posto de combustível aparece onde antes era um casarão de linhas coloniais. Na rua tomada por carros, motos e pedestres, outrora um carreiro guiava um solitário carro de boi. Na movimentada ponte da cadeia, construída em 1798, o ritmo frenético da cidade não parou diante da lente dos fotógrafos, contrastando com a antiga imagem, onde vários homens, de chapéu e casaco, parecem fitar curiosos a câmera que os registrava.

Nas trilhas de áudio, optamos por mixar depoimentos afetivos que evidenciam a memória de moradores dos bairros periféricos que tinham como hábito viver a cidade. As narrativas de um guia turístico nostálgico de sua infância junto à natureza, de uma psicóloga e rapper saudosa das brincadeiras e da liberdade do tempo de criança e de um lavador de carros que curtiu muitos bailes na adolescência

são alguns dos vários depoimentos afetivos coletados pelas ruas da cidade. Os áudios montados junto às imagens geradas no exercício da refotografia criam uma sensação de deslocamento, pois não necessariamente remetem às imagens nem ao período histórico representado nos registros imagéticos, mas, sim, versam sobre o ato de viver em comunidade: brincadeiras de infância, gramados que não existem mais, ruas outrora de terra que foram asfaltadas, enfim, um tempo que reside na memória.

A refotografia, utilizada em consonância com o vídeo, se mostrou um dispositivo relativamente simples, de alto poder semiótico e acessível a professores e estudantes do ensino médio. Interessados em aplicar as diretrizes e propostas da BNCC para a área das Linguagens e suas Tecnologias podem buscar, na refotografia, um processo lúdico, colaborativo e de cunho investigativo que promove a pesquisa de arquivos imagéticos, a circulação e fruição em distintos territórios e o exercício da visão crítica sobre as transformações do espaço e da cultura de um dado ambiente ao longo do tempo.

As experiências extensionistas experimentadas durante o processo permitiram uma prática que oscilou entre deriva e cartografia; apreciação e criação; gerando, como aponta Migliorin, “formas de ver e inventar o mundo” (2015, p 185). Como se navegássemos na terceira margem, a figura do malungo, tão presente no cancioneiro nacional, e a figura do flâneur, já sedimentada por inúmeras pesquisas acadêmicas, balizaram as fluídas fronteiras dos modos de ver, articular, narrar e interagir com os territórios e as pessoas que encontramos pelo caminho. Por meio de mediações audiovisuais, estabelecemos relação com o comum e com diferentes formas de viver em comunidade – escola, cineclube, rua, praça – nos deparando constantemente com o contraditório e o aleatório. Por fim, uma das praças que serviu ao nosso malungo flunar, espiando, conversando, fotografando, filmando o vai e vem do mundo, foi palco também, dos filmes que produzimos.

Bibliografia

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BAGNO, Marcos. *Gramática Pedagógica do Português Brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schrijien [Obras reunidas]*. v. 1,3. Roíf Tiedermann (ed.). Frankfurt, 1980 ss., p. 1.238.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2018.
- BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Resolução n° 7, de 18 de dezembro de 2018. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n° 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024 e dá outras providências. Brasília, *Diário Oficial*, 19 dez. 2018.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. 4. ed., 5. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. (Ensaio Latino-americanos, I).
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. Il. São Paulo: Global, 2001.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume Editora, 1994.
- CATONI, RICK; MENEZES, JOEL. *Malungo*. Interpretada por Agepê. WM Brazil. 1977.
- CAZDEN, Courtney; COPE, Bill; FAIRCLOUGH, Norman; GEE, Jim; *et al.* A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures. *Harvard Educational Review*; Spring 1996; 66, 1; Research Library.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. 13. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. 41 p.
- D'SOUZA, A.; MCDONOUGH, T. *The invisible Flâneuse?: Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century*. Paris: Manchester University Press, 2006.

- DIAS, J. M. M. O grande jogo do porvir: a Internacional Situacionista e a ideia de jogo urbano. *Estudos e pesquisas em Psicologia*, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007.
- FREIRE, P. *Extensão ou comunicação?*. Tradução de Rosisca Darcy de Oliveira, prefácio de Jacques Chonchol. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. 93p.
- FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GUIMARÃES, C. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco-Pós: Dossiê Arte, Tecnologia e Mediação*, v.18, n. 1, 2015.
- HIEGER, J. H. Rephotography for documenting Social Change. In: MARGOLIS, E.; PAUWELS, L. (Ed.). *The Sage Handbook of Visual Research Methods*. Londres, Estados Unidos, Índia, Cingapura: SAGE, 2011.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Estatísticas do Século XX*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.
- KRESS, G.; van LEEUWEN, T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. 2 ed. London, New York: Routledge, 1996.
- SANTA RITA, Orlando; RIBEIRO, Cal. *Saudação Malungo*. . 2017.
- MALDOS, Roberto. *A formação urbana da cidade de São João Del-Rei*, 2000.
- MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- MIGLIORIN, C. *Inevitavelmente Cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- NAÇÃO ZUMBI. *Malungo*. Sony Music, 1998.
- QUEIROZ, R. C. de. *Verdade e criação no cinema direto: de suas origens às bolinhas de papel*. FórumDoc. FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO, 14. FÓRUM DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E VÍDEO. Belo Horizonte: Filmes de Quintal; UFMG, 2010. p. 237-248.
- RESENDE, M. L. C., SALES, C. L., ROCHA, L. C.; FONSECA, B. M. Mapeamento da arte rupestre na Estrada Real. Ensaio. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. p. 109-125, 2010.
- RESENDE, D. *O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema*. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte-MG, 2016.

- RIBEIRO, C. *Do flâneur ao ciborg: Teorias filosóficas do espaço*. File – Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas. São Paulo, 2004.
- RIEGER, Jon H. Rephotography for documenting Social Change. In: HIEGER, J. H. Rephotography for documenting Social Change. In: MARGOLIS, E.; PAUWELS, L. (Eds.). *The Sage Handbook of Visual Research Methods*. Londres, Estados Unidos, Índia, Cingapura: SAGE, 2011. Pt. 2 - Ch. 6, 7, 8; Pt. 3 - Ch. 13
- SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012. (Coleção Como eu ensino).
- SANTA RITA, ORLANDO; RIBEIRO, CAL. *Saudação Malungu*. Interpretada por Luedji Luna. YB Brasil. 2017.
- SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.
- SILVA, D. G. B. (Org.). KOMISSAROV, B. N. et al. (Eds.). *Os Diários de Langsdorff*. Tradução Márcia Lyra Nascimento Egg e outros. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1997. 400 p. v. 1.
- SLENES, R. W. (1992). “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, n. 12, p. 48-67.
- STOKES, Suzanne. Visual Literacy in Teaching and Learning: A Literature Perspective. *Electronic Journal for the Integration of Technology in Education*, v. 1, n. 1, 2002.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI. PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS. Edital n° 005/UFSJ/PROEX, de 19 de setembro de 2017, demanda estimulada para seleção de programas de ações culturais vinculados ao programa institucional de extensão “Inverno Cultural UFSJ”.
- WEBB, R.H. BOYER, D.E.; TURNER, R.M. (Orgs.), *Repeat Photography: Methods and Applications in the Natural Sciences*: Washington, D.C., Island Press, 2010. 337 p.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

“VAZANTE” E UM CONVITE PARA OUTRO FUTURO¹

Cardes Monção Amâncio

O filme “Vazante” (Daniela Thomas, 2017) suscitou um longo debate ocorrido em diversos meios. Desde conversas entre a equipe e o público em um festival de cinema, passando por revistas, jornais impressos e programas de televisão. Neste capítulo encontra-se registrado um esforço em reunir esses pensamentos dispersos sobre o filme e organizá-los como um arquivo para o presente e para os tempos por vir. E, de certa forma, apresentar o filme a partir de múltiplos olhares sobre a obra, com foco nas questões raciais que este debate levantou.

Mariana Nunes² afirma, durante um debate sobre o filme onde estavam presentes a diretora e parte da equipe, no Festival de Cinema de Brasília de 2017, que se trata de um filme de época e não de um filme sobre a escravidão, principalmente pelo fato de que os atores negros na obra representam os escravizados e recebem um papel de personagens sem subjetividade. Para Nunes (*Ibid.*) é importante que o cinema contemple a história afro-brasileira, apresentando personagens densos, capazes de trazer consigo para o nosso tempo a resistência contra a opressão. Ela afirma que “num filme de época, quando dirigido por um diretor branco, escrito por um roteirista branco, em geral, os atores negros fazem escravos. Escravos em geral são só escravos, não são pessoas, temos que pensar sobre isso, sobre a subjetividade das pessoas escravizadas” (*Ibid.*). Nesse sentido, o

¹ Capítulo originalmente publicado na tese *Biopolítica, cinema e a construção do devir-afro-pindorâmico*, defendida em dezembro de 2019, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, orientada pelo Dr. Wagner Moreira e revisto para esta publicação. Este artigo, assim como a tese, teve o apoio da CAPES, através de bolsa de doutorado e da FAPEMIG, por meio da aprovação do projeto Imagem Livre: produção, edição, armazenamento e distribuição.

² “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”, parte 03A. Disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLvRhRDf6qTzd-kk-Jb3xmBB67msaVDMVRb>. Acessado em 05 de out. de 2021.

cinema deve ir contra a reificação à qual foram e continuam sendo vítimas as pessoas negras no Brasil.

Um filme sobre a escravidão precisa incorporar o afeto que circulava entre o povo negro nos séculos escravocratas traduzido em luta e em permanência da raça apesar de todas as adversidades. Nascimento (1980) afirma que a escravidão precisa ser lembrada cotidianamente, não de forma patológica, mas como rememoração do esforço dos antepassados pela existência das gerações futuras, onde o autor sintetiza que escravidão “quer dizer raça negra, legado de amor da raça negra” (NASCIMENTO, 1980, p. 87). E para a população branca, a escravidão também precisa ser lembrada como luta pela sobrevivência da população negra e como necessidade de contínuo envolvimento conjunto com a população negra na construção da igualdade. A escravidão precisa ser lembrada constantemente sob o benéfico risco de influência nas lutas sociais contemporâneas – o exemplo da coragem de rebelar-se quando a dignidade humana fora subtraída em seu grau máximo é um incentivo para a busca de transformações sociais. Lembrada como uma história que está sendo recontada, em constante revisão, num trabalho de desconstrução do que por muito tempo foi a suposta verdade. E o cinema precisa seguir incorporando a resistência afro-brasileira em suas múltiplas aflorações, pondo em colapso narrativas hegemônicas, que trazem ecos decadentes do que foi e ainda é assimilado pela população do conjunto de teorias e de estratégias que promovem a persistência do racismo.

Como a libertação se dá também pelo campo cultural, as pessoas negras precisam fazer seus filmes. E, pessoas brancas, detentoras seculares dos privilégios de se habitar um país racista, devem se questionar como contribuir com essa tarefa, seja no campo da macro-política, onde podem ser construídas políticas afirmativas, quanto num plano pessoal e individual, que passa minimamente por se abandonar projetos fílmicos que não colaborem com a emancipação negra, ou pior, eternizem a opressão. Ou de forma mais proativa, contribuindo de diversas maneiras para a consolidação de um cinema negro, até que a abundância de filmes libertários e o próprio fim da opressão livre os diretores negros da árdua missão de fazer filmes anti-racistas. Mas até que seja alcançada a equidade racial em nosso país a luta passa pela feitura de filmes que implodam o racismo.

Fabrcio Boliveira (*Ibid.*), principal ator negro do filme, afirma que inicialmente no roteiro havia mais espao para questoes importantes para a populao negra. Considera que o cinema e fundamental para trazer at ns particularidades desconhecidas da Histria. Cita, por exemplo, que a relao no filme entre um personagem escravizado e um alforriado poderia ter sido mais trabalhada e detalhada, pois h uma necessidade de apreendermos as nuances de uma vida em luta daquele perodo. Acredita ser primordial conhecer aqueles pontos de vista e afirma que “est na hora dos negros fazerem seus filmes” (*Ibid.*), uma vez que considera que os filmes sobre o tema tm sido feitos atravs do olhar branco. Olhar branco que segue anestesiado pelo racismo estrutural, cuja implantao foi planejada e executada ao longo de sculos e at hoje persistem as consequncias do racismo cientfico, da democracia racial, da teoria do branqueamento e outros estratagemas que promovem a manuteno dos privilgios brancos e a no percepo destes privilgios ou o seu conhecimento e esforo para mant-los.

O crtico Juliano Gomes³ argumenta ser importante compreender o colonialismo como um fator que atravessa todas as etapas da feitura de um filme: pesquisa, escrita do roteiro, formao da equipe, acordos de coproduo, dentre outros, e resulta na manuteno de um estado de coisas. E sobre o filme, aponta que toda a apresentao da vida dos escravizados, em riqueza de detalhes, resulta inocua, pois se constitui como prazer de mostrar, numa espcie de visita guiada a um espetculo de horror. As insinuaes de insurgncia ficam a cargo de um ex-escravizado, que fala em algum idioma do continente africano e suas falas no possuem legenda, fato que Gomes (*Ibid.*) percebe como um ato contnuo de relegao ao silenciamento ou ao desprezo das vozes oprimidas. O crtico realiza uma consistente aproximao entre o ato de se ignorar seletivamente falas, desejos e reivindicaes, ao afirmar que

esse processo, ainda aberto, est acontecendo h quinhentos anos. No e culpa individual de Thomas de

³ Disponvel em <https://gomesjuliano.wordpress.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

que a fala do africano não esteja legendada no filme. Essa fala nunca ocupou espaço de inteligibilidade. Essa legenda está aguardando há 500 anos. Este falar nunca foi feito “escutável”: não estudamos esse povo, esses idiomas, as instâncias de poder nunca consideraram isso um saber. A política colonial age apagando discursivamente. Apagando sobrenomes e marcando peles⁴.

E o ato de se escolher omitir uma fala se conecta a uma culpa coletiva da branquitude. Num processo racista que se auto-alimenta, ignora-se a história afro-brasileira porque um mecanismo de poder a mantém longe das grades escolares e essa própria ignorância não encontra um mínimo esforço branco correspondente em sentido oposto, de um movimento próprio, contra próprios privilégios, de ir ao encontro dos escritos e das falas dos intelectuais negros, principalmente, ou até mesmo dos brancos anti-racistas.

Retomando a crítica de Gomes⁵, o simples ato de mostrar a escravidão, como em “Vazante”, acaba por se tornar mais uma engrenagem do colonialismo contemporâneo. Mostrar de forma dessubjetivada, sem propiciar a devida escuta aos personagens afro-brasileiros, mantendo ininteligível a sua fala e inalcançável o seu pensamento. O cinema implica em escolhas estéticas e

não se toma à toa a responsabilidade política de atuar sobre o jogo de ficções que funda o racismo e o colonialismo, nem mesmo sobre a decupagem que deixa para sempre no além do fora de campo um mergulho na subjetividade desses que são a força que até hoje sustenta com suas mãos e sangue o edifício colonial (*Ibid.*).

⁴ Disponível em <https://juliano-gomes.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

⁵ Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

No desfecho de sua crítica ao filme, Gomes (*Ibid.*) aponta a personagem Feliciano como portadora de inúmeras possibilidades de serem exploradas, no sentido de se inutilizar a armadilha colonial, porém o filme não as aproveita. O autor propõe uma ruptura não-reconciliatória afim de que se torne possível eliminar a persistência do escravismo. Gomes⁶ se empenha em um chamado para que seja iniciado um debate sincero acerca das nossas desigualdades fundadoras. O autor afirma que “é necessário que a desobediência seja base da ética, para gerar movimento nesse presente radicalmente assimétrico” (*Ibid.*), num movimento contra a reprodução estática de ficções de representação inerte que exime brancos de se haverem com seus privilégios advindos do período escravocrata e que contemporaneamente os beneficiam através da manutenção do racismo.

Daniela Thomas⁷, em defesa frente às críticas a sua obra, afirmou não ter feito um filme cota. A analogia com as cotas afirmativas aparentemente na visão da autora pressuporia que uma porcentagem dos filmes realizados por pessoas brancas deveria se comprometer em discutir questões pertinentes à população negra e à luta antirracista. Nessa posição da diretora é possível perceber elementos da branquitude, nos quais uma pessoa branca se exime de lidar com os privilégios de seu grupo, que são consequências da opressão de outro grupo. Considerando o cinema enquanto um campo de produção da política, o Brasil como um país racista e que a questão da promoção da igualdade racial é fundamental, podemos concluir que a noção de cota não se relaciona com os aspectos estéticos de um filme. Ou a obra está em sintonia com as questões pertinentes de seu tempo ou consciente ou inconscientemente ela as negligencia. No caso de “Vazante”, há uma opção pelo uso dos negros e da escravidão como moldura para uma história de personagens brancos, mantendo os negros estáticos num lugar histórico que vem sendo há muito tempo questionado, de aceitação passiva do regime escravocrata. E essa abordagem da escravidão saturou espectadores negros há muito (e brancos antirracistas também). Não fazer, neste caso, o que Thomas

⁶ Disponível em <https://juliano-gomes.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>. Acessado em 05 de out. de 2021

⁷ “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”, parte 03A. Disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLvRhRDf6qTzd-kkIb3xmBB67msaVDMVRb>. Acessado em 05 de out. de 2021.

nomeia um filme cota implica em abrir mão do poder sublevador do cinema, e em última instância, significa realizar uma obra conivente com o *status quo*, sob os aspectos já apontados por seus críticos.

A diretora evidencia o caráter político do cinema, mas com a ressalva de que um filme não deva ter como pressuposto a obrigação de influenciar o presente⁸. E sobre “Vazante” afirma que

eu não o fiz pautada nas reivindicações atuais dos movimentos – que muito admiro – que lutam pelo reconhecimento das identidades sistematicamente apagadas na sociedade brasileira. Eu não fiz *Vazante* num espírito de militância, nem com o intuito de empoderar esse ou aquele personagem, ou com o objetivo de produzir avanços na questão da representação dos afro-brasileiros no cinema brasileiro (*Ibid.*).

Apesar da empatia dirigida pela autora ao movimento negro, pode ser notado em seu discurso algo que se aproxima do que Bento (2002) define como uma tendência entre os brancos, de postularem aos negros o empenho nas questões raciais no Brasil. A partir da recusa em ser agente ativo no processo de extinção da desigualdade, o branco atua como propagador da desigualdade de forma involuntária ou voluntária, ignorando a importância de seu papel.

É possível mapear nas obras produzidas e nos estudos sobre o cinema brasileiro diversas movimentações antirracistas. O filme “Compasso de espera” (Antunes Filho, 1973) “foi o primeiro, e talvez único, filme cujos realizadores reivindicaram a influência dos estudos sobre as relações raciais no Brasil feitos por Florestan Fernandes e Roger nos anos 1950 e que apontaram para a existência de preconceito racial” (CARVALHO 2012, p. 10). Ou seja, quase cinquenta anos antes do lançamento de “Vazante” já havia ficções que trabalhavam temáticas raciais, dirigidas por brancos. “Compasso de espera” (Antunes Filho, 1973) foi censurado, ficou proibido por três anos e foi liberado com o auxílio da obstinação de Zózimo Bulbul em percorrer os meandros

⁸ “O lugar do silêncio”. Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>. Acesso em 05 de out. de 2021

da censura ditatorial, entre diversos contatos com órgãos do governo, em busca da liberação do filme (CARVALHO 2012).

Para Thomas, a aclamação do filme nas sessões em Berlim (mostra Panorama Berlinale) e no Festival de Brasília, provavelmente por uma plateia majoritariamente branca, seria um aval para seu filme ante a crítica recebida durante um debate com um público de onde se levantaram vozes de pessoas negras e brancas antirracistas. Durante o debate⁹, cujas gravações estão disponíveis, a diretora afirmou que se simpatizava com as dores de uma participante e que sentia não poder ter feito um filme que colocasse os brancos no devido lugar de genocidas e racistas. Informa que fez o filme possível de acordo com o seu repertório e sua imaginação. Sob este aspecto por ela apresentado talvez repouse elementos da branquitude, no sentido do sujeito que detém os meios e condições de realizar uma obra audiovisual no Brasil, com orçamento de quase seis milhões de reais e se assume incapaz de realizar uma obra apta a revolver camadas históricas. Uma obra que pudesse trazer novos horizontes sobre a luta contra a opressão, na perspectiva dos escravizados – de certa forma foi essa a tônica das cobranças do público. Nesse sentido, podemos observar a importância da ampliação do acesso e circulação das obras antirracistas e, dos novos conceitos criados pelos filósofos negros. A importância de que a população branca também descolonize seu pensamento e seu olhar sobre a história do Brasil, a ponto de que os próximos filmes estejam alinhados com a luta contra o racismo e sejam capazes de colaborar com o que necessitamos atualmente, uma segunda abolição.

Para Walvin, “cabe interpretar a história da escravidão racial na América como uma ininterrupta luta dos escravizados para resistir à subjugação” (*apud* JAMES, 2003, p. 9), e nesse sentido, “Vazante” foi considerado anacrônico por parte dos presentes no debate, por seguir uma tradição da cinematografia branca nacional descolada das movimentações antirracistas. E que inevitavelmente coloca a obra em ponto possível de comparação com “Sinhá Moça” (Oswaldo Sampaio e Tom Payne, 1953), sendo que este, apesar de todas as falhas

⁹ “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”. Disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLvRhRDf6qTzd-kkJb3xmBB67msaVDMVRb>. Acessado em 05 de out. de 2021.

brancas do filme, de acordo com Carvalho (*apud* DE, 2005, p. 43), ainda há que se ressaltar que está presente no filme a luta pela liberdade e os negros do filme aparecem ora se rebelando, ora sofrendo castigos. Assim Thomas deixa escapar a oportunidade de engajar-se na cinematografia brasileira, com erros e acertos e declinar de cometer os mesmos deslizes, já cometidos em “Sinhá Moça” (Oswaldo Sampaio e Tom Payne, 1953) e outras tantas obras, como pode ser constatado em Senna (1979), De (2005), Carvalho (2003), dentre outros.

Boliveira¹⁰ afirma que Thomas sugeriu durante a pré-produção do filme uma visita às obras de Debret e Rugendas, do período escravocrata. Porém, são referências crivadas no olhar branco europeu, do escravizado em seu eterno posto de trabalho forçado – na lavoura, na cidade ou no garimpo. As imagens da insurgência negra no período colonial ainda estão, em sua maioria, para serem realizadas, daí o papel fundamental da ficção. Ainda veremos através da fotografia, da pintura e do cinema toda a representação imagética da luta contra a opressão que foi ignorada pelo fazer artístico branco colonialista tomar forma a partir de ficções restituidoras.

Em seu texto resposta a Gomes¹¹, Thomas¹² opta por abrir mão de aceitar o convite feito por Gomes¹³ e Boliveira¹⁴, para que o filme e as questões por ele suscitadas dessem origem (ou sequência) ao alargamento do cinema como potência restituidora. Um convite para uma reflexão coletiva do lugar do branco na luta antirracista e de um olhar para a história brasileira quase sempre pelo recorte branco. Thomas¹⁵ opta por se servir de seus privilégios de acesso à veículos de repercussão para desqualificar o debate do Festival de Cinema de

¹⁰ “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”. Disponível em <https://bit.ly/2v11RFV>. Acessado em 05 de out. de 2021.

¹¹ Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

¹² Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

¹³ Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

¹⁴ “Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante”. Disponível em <https://bit.ly/2v11RFV>. Acessado em 05 de out. de 2021.

¹⁵ Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

Brasília, que poderia ser o ponto de partida para o prolongamento das discussões sobre o filme, e mais além, sobre o cinema brasileiro e o racismo. O discurso da diretora (*Ibid.*) reduz todos os argumentos que foram interpostos pelos negros e brancos antirracistas e com os quais ela havia anuído no debate, a “violentos ataques por parte de algumas poucas pessoas que se impuseram com ameaças ou gritos pela posse do microfone” (*Ibid.*). Segue numa tentativa de traçar um quadro do que considerou serem ataques primitivos e posturas beligerantes, com aparente carência de fundamentos ao afirmar que “foi tudo muito violento. Nós com certeza não estávamos preparados para tanto ódio” (*Ibid.*). Assistir ao debate gravado¹⁶ deixa claro que ele se deu em um tom firme, cuja importância foi salientada por Boliveira durante a transcorrência do mesmo, mas de forma alguma violento.

O grande mote do texto parece ser uma defesa arrependida em relação à sua fala durante o debate, na qual se afirmou “louca para estar fora daquele lugar e com o pouco espírito que me restava, falei enfim o que queriam ouvir (com um fiapo de ironia): eu não teria feito *Vazante* se soubesse o que eles agora me ensinavam. Falei também que o filme era – obviamente – anacrônico¹⁷”. Deparamo-nos com dois discursos da autora em tempos distintos. Um da acolhida do olhar do outro sobre o filme, durante o debate, caracterizado pelo reconhecimento das próprias limitações e pela assimilação das críticas. Outro, em suas reflexões pós-debate, encarregado de se isentar perante um eventual erro, focado em expor suas estratégias de defesa durante o debate frente a um grupo caracterizado pela autora como violento, repleto de ódio e que se impunha a partir de ameaças.

A tentativa efetuada pela diretora de desqualificar seus interlocutores caracterizando-os como uma horda primitiva prestes a partir para a violência física encontra semelhança com a projeção do negro no imaginário do branco europeu, do qual deriva também o dos brancos brasileiros. Numa pesquisa com indivíduos brancos, Fanon

¹⁶ “Debate com as equipes dos filmes *Peripatético* e *Vazante*”.

Disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLvRhRDf6qTzd-kk|b3xmBB67msaVDMVRb>.

Acessado em 05 de out. de 2021.

¹⁷ Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>.

Acessado em 05 de out. de 2021.

(2008) descobriu que a imagem do negro era associada por estes a: selvagem, animal, diabo, pecado, terrível, sanguinário, dentre outros. Essa forma de se enxergar a população afro-pindorâmica está associada ao medo das oligarquias frente a uma possível insurgência da população oprimida. E contemporaneamente parece se transmutar no medo de que a população afro-brasileira venha a se aproximar das posições ocupadas e mantidas por brancos face a privilégios, como a cadeira dos diretores cinematográficos, por exemplo.

A reação de Thomas¹⁸ foi associada por Gomes¹⁹ e Ana Maria Gonçalves²⁰ ao conceito de fragilidade branca²¹ – que aponta para o fato de que a maioria das pessoas brancas vivem socialmente isoladas e protegidas do estresse racial. De acordo com Gonçalves (*Ibid.*), esse isolamento cria uma zona de conforto que ao ser abalada, em situações como em um debate racializado, gera diversas atitudes defensivas como demonstrações de raiva, temor, culpabilidade e distanciamento da situação que gerou o estresse. Essa resposta é uma tentativa de busca do reequilíbrio racial branco, que pode gerar um isolamento ainda maior diante de novas situações de estresse, culminando num círculo vicioso que inviabiliza um diálogo franco, acarretando a manutenção do racismo.

O movimento em defesa de “Vazante” por jornalistas da mídia corporativa vem confirmar a atualidade do pensamento de Nascimento (1980), que afirmou décadas atrás que “a classe dirigente e seus porta-vozes teóricos – historiadores, cientistas sociais, literatos, educadores, etc., – formam uma consistente aliança a qual tem exercido, há séculos, a prática e a teoria da exploração dos africanos e seus descendentes no Brasil” (NASCIMENTO, 1980, p. 84). E parte da imprensa

¹⁸ Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/>.
Acessado em 05 de out. de 2021.

¹⁹ Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/>.
Acessado em 05 de out. de 2021.

²⁰ Disponível em <https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>.
Acessado em 05 de out. de 2021.

²¹ O conceito de fragilidade branca (white fragility) foi elaborado por Robin DiAngelo em artigo homônimo.
Disponível em <https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>.
Acessado em 05 de out. de 2021.

corporativa²² condenou as críticas ao filme. Tentaram circunscrever as reações negativas ao filme a um grupo de pessoas negras presentes no debate²³, porém preferiram ignorar que a primeira das intervenções veio de um participante branco²⁴. Este reconheceu a importância do filme ao abordar o patriarcado na figura do personagem branco detentor das terras, dos escravizados e das mulheres, mas que o filme coloca a subjetividade do senhor branco em destaque sem deixar espaço para a subjetividade dos personagens negros. Os jornalistas classificaram o debate como um justicamento sumário, irracional e cruel. Ou seja, uma leitura onde a soberba da intelectualidade branca está presente e devido à branquitude de seus emissores impede de reconhecer a legitimidade dos críticos e espectadores negros de cinema, assim como de brancos antirracistas. Mais uma vez o imaginário branco sobre os negros aparece e se mostra favorável a classificar de irracional o discurso dos críticos ao filme, rebaiando política e moralmente o pensamento libertário destes.

A reação de críticos e jornalistas na imprensa nos remete a uma situação semelhante acontecida há quatro décadas atrás com o filme “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976). Ainda hoje repercute a dificuldade, acadêmica inclusive, em se reconhecer a argumentação de intelectuais negros no debate sobre a própria representação dos negros no cinema em filmes feitos por brancos. Adamatti (2016) é um exemplo de que majoritariamente a academia ainda não incorpora os estudos negros e os conceitos deles derivados, que ampliam a possibilidade de uma leitura atualizada para questões reincidentes²⁵.

²² Disponível em <https://blogdoims.com.br/brasil-e-o-cinema-proletario/>; <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1921457-festival-de-brasil-e-palco-de-embates-em-seu-50-aniversario.shtml>; <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,vazante-abre-festival-de-brasil-aplaudido-porem-criticado,70002005138>.

Acessado em 05 de out. de 2021.

²³ Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,vazante-abre-festival-de-brasil-aplaudido-porem-criticado,70002005138>.

Acessado em 05 de out. de 2021.

²⁴ Disponível em https://youtu.be/_xjcrPIQYqA.

Acessado em 05 de out. de 2021.

²⁵ Uma aproximação mais detalhada ao filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) pode ser em AMÂNCIO, Cardes Monção. *Biopolítica, cinema e a construção do devir-afro-pindorâmico*. Orientador Wagner Moreira. 2019. Tese (Doutorado). Pós-graduação em Estudos de Linguagens – CEFET-MG.

Tanto Araújo²⁶, quanto Couto²⁷ acreditam que as questões relativas a negros, mulheres e homossexuais estão tomando o espaço dos filmes nos debates. Porém não é possível promover a cisão entre cinema e política. O questionamento dos críticos às colocações em pauta do que eles chamam de reivindicações específicas e demandas reprimidas, parece desconsiderar propositalmente, que o cinema é sim um espaço de ampliação de circulação de narrativas sistematicamente silenciadas. Se há reivindicação, há disputa: por direitos, território e igualdade. O combate dado por tais críticos à suposta ousadia de que negros e brancos antirracistas se atrevam a fazer vibrar o ar com seus pensamentos verbalizados evidencia que há privilégios no setor cinematográfico (branco, masculino, hétero, economicamente favorecido) do qual atuam como porta-vozes. As atuações destes críticos nos fazem lembrar os editoriais de *Cinearte* ditando como deveria ou não ser um filme, levando em conta aspectos raciais em suas produções. Gomes percebe a reação uníssona de críticos e jornalistas brancos da mídia corporativa ao debate como a “constituição de uma rede, bastante sólida, que evidencia uma estrutura de poder e discurso”²⁸. Enfim, quando alguns críticos e jornalistas se posicionam contra a representatividade negra, homossexual e feminina nos filmes e debates, estão atuando, consciente ou inconscientemente, na defesa de privilégios próprios do grupo branco.

Daniela Thomas²⁹ afirma que o patriarcalismo e a violência da formação da nossa sociedade com base em estupro, opressão racial e de gênero eram o mote principal de seu filme, que foi baseado em uma história familiar. No século xx, um parente (irmão de seu tataravô) com então cinquenta anos havia se casado com uma menina de doze. A autora decidiu ambientar a história no ano de 1821 e

²⁶ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1921457-festival-de-brasilia-e-palco-de-embates-em-seu-50-aniversario.shtml>.

Acessado em 05 de out. de 2021.

²⁷ Disponível em <https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>.

Acessado em 05 de out. de 2021.

²⁸ Disponível em <https://gomesjuliano.wordpress.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>.

Acessado em 05 de out. de 2021.

²⁹ Entrevista com Daniela Thomas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YwCU6iu-KpU>. Acessado em 05 de out. de 2021.

incluir a escravidão na obra. Para Gonçalves, o problema do filme aí se inicia e a “escravidão vira mera moldura, plano de fundo, com personagens negros sem voz, sem nome, sem profundidade, sem desenvolvimento, servindo de escadas para os personagens brancos³⁰”. Araújo³¹ afirma que cerca de 75% dos personagens do filme são negros em situação de escravidão e que causa impacto e angústia o fato de não ser dado a esses personagens negros a oportunidade de serem aprofundados, no sentido de emergirem do pano de fundo da história do senhor branco. Afirma ainda que estes personagens negros surgem estáticos e assim permanecem ao longo do filme, e isso causa desconforto, pois o filme revolve um passado sensível que ainda perdura, pois no momento histórico atual a população negra ainda luta por uma segunda abolição, uma vez que a primeira não foi suficiente.

Nessa tentativa de superar os danos da escravidão, diversos artistas negros têm produzido obras relevantes. Gonçalves (*Ibid.*) sublinha a importância dos brancos estarem juntos com os negros na luta antirracista e um fator importante para que isso aconteça é que os brancos abram mão de falar pelas pessoas negras e passem a trabalhar junto a elas, amplificando esforços. Conhecer a produção artística e teórica de autores negros é fundamental nesse sentido, para evitar o que parece ter acontecido com Thomas (*Ibid.*), que afirmou acreditar seguramente que estava realizando uma obra que abordasse a escravidão de forma crítica, chamando atenção para a violência com a qual muitas vezes a miscigenação se processou e criticando também a grande concentração de poder na figura masculina em uma sociedade patriarcal. E a autora considerou que havia construído personagens negros fortes, cuja característica principal é uma presença marcante, que foi trabalhada na direção e na preparação dos atores. Ela afirma ter se inspirado em “Vidas secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e que não sabe se a opção de direção está de acordo com os tempos atuais, por conta das questões que foram levantadas

³⁰ Disponível em <https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

³¹ Conversa com Bial - Com Daniela Tomas, Joel Cido Araújo e Ana Maria Gonçalves. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/6281654/programa/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

sobre representatividade negra nos debates sobre o filme. Podemos concluir que um estudo profundo, que contemple com a atenção a perspectiva negra sobre a história brasileira é indispensável para a realização dos próximos filmes que tragam consigo a temática da escravidão.

Augusto³² incorpora o conceito de espectador resistente em sua análise de “Vazante”. O conceito, elaborado por Diawara³³, trabalha a resistência dos espectadores negros e brancos antirracistas diante da tradicional representação racial hollywoodiana. Diawara (*Ibid.*) cita “O nascimento de uma nação” (D. W. Griffith, 1926), mais especificamente a cena da perseguição do negro Gus à personagem branca Flora, que foge desesperada até despencar de um precipício e morrer nos braços de Little Colonel, seu irmão. Importante lembrar que na sequência anterior o senador Stonemen (liderança branca e liberal do norte) envia Silas Lynch, seu protegido negro, para concorrer ao cargo de vice-governador num estado do Sul. Em seguida, são liberados os casamentos multirraciais na região e como resposta a Klu Klux Klan é criada, como forma de proteção ao que certos brancos chamaram de novos tiranos. A sequência citada, na qual Gus persegue Flora, tem uma divisão maniqueísta na qual Gus representa todo o mal e Flora e seu irmão representam todo o bem. E o personagem negro deve ser punido para que a paz seja reestabelecida, inclusive esta é a sugestão do intertítulo do filme.

Diawara (*Ibid.*) afirma, como espectador negro, que o cinema dominante hollywoodiano traz em cena os personagens negros para o prazer dos espectadores brancos. E se, para algumas teorias, todo filme pode ser enquadrado num esquema edipiano através do qual os espectadores se comprazem, “O nascimento de uma nação” (D. W. Griffith, 1926) o faz para o prazer branco. Num confronto entre desejo e lei, Gus ao se sentir atraído por Flora atenta contra o patriarcalismo. A solução deste subconflito do filme se dá pela punição de

³² Disponível em <https://ursodelata.com/2017/11/14/vazante-uma-abjecao-atualizada/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

³³ O Espectador Negro – Questões acerca da Identificação e Resistência de Manthia Diawara; tradução: Heitor Augusto. Disponível em <https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

Gus (negro rebelde) por Little Colonel (simbolizando o branco / pai), assim a ordem é restabelecida.

O espectador resistente é capaz de se desvencilhar da armadilha racista do filme, negando “a representação de Little Colonel como uma figura paterna de autoridade e a proposição narrativa de que o linchamento é uma forma de restaurar a ordem simbólica e racial do Sul” (*Ibid.*). E para Diawara (*Ibid.*) a resistência no ato de assistir à ideologia racista se concretiza na defesa da perspectiva real sobre a história negra nos Estados Unidos – a de que a Guerra Civil foi uma guerra revolucionária que aboliu a escravatura e promoveu a união da nação. Vejamos agora como o conceito de espectador resistente pode ser pensado em um filme contemporâneo.

Podemos identificar a narrativa primordial edipiana também em “Vazante”. O personagem Virgílio (Vinícius dos Anjos) desafia o senhor branco (o branco / a lei) ao se envolver com Beatriz (Luana Nastas), esposa de Antônio (Adriano Carvalho) – o dono da fazenda, dos escravos e das vidas. A ordem patriarcal é restaurada a partir da punição do escravizado adolescente com a pena de morte, decretada pelo senhor e por ele mesmo executada. Podemos notar um fato que novamente reforça em “Vazante” o mito da benevolência do senhor branco durante a escravidão no Brasil. O único ato violento do senhor ao longo do filme, além dos estupros, é o assassinato do jovem, de forma que o roteiro canaliza a violência escravocrata para um crime passional, atenuando-a, como se a justificasse. O senhor matou o jovem que se envolveu com sua esposa. Mas pelo poder que detinha na região, poderia ter assassinado também um eventual amante branco, se fosse o caso. Ou seja, o caráter racial da violência do senhor é anulado por uma suposta ação em prol do se reestabelecer a honra ofendida do senhor e marido.

Todas as críticas a “Vazante” compiladas aqui são as posições compartilhadas de espectadores resistentes de que a população negra escravizada – posta muda e passiva no filme – foi de fato o polo ativo da resistência e da luta contra a opressão do regime escravocrata. São espectadores que aguardam ativamente os filmes que trarão os ascendentes escravizados das pessoas negras brasileiras com a altivez, a resistência, o afeto, a fuga, a inteligência, a fúria, os quilombos e o desejo de liberdade, todos visíveis na tela.

Outro aspecto ressaltado por Heitor Augusto³⁴ é a presença de feitores negros mantendo o controle e castigando os escravizados que se rebelavam. Ao longo do filme, o senhor branco se mostra praticamente neutro em relação às suas posses humanas, à exceção dos estupros cometidos e do ato violento no desfecho da obra. Pode-se considerar que esta delegação da violência cotidiana ao feitor colabora com o mito da benevolência e da justiça praticada pelos dos homens brancos, senhores escravocratas.

A fragilidade branca fica clara, também, no posicionamento do cineasta Cacá Diegues, que considerou que o debate sobre “Vazante” no Festival de Brasília conteve uma “violência inédita”³⁵. O incômodo gerado no diretor pelos posicionamentos firmes dos espectadores resistentes negros e brancos antirracistas denota o quanto a maioria dos brancos precisa avançar no entendimento e desconstrução do racismo. Uma das características da branquitude é a crença que as questões relativas à escravidão e a uma abolição incompleta são problemas apenas da população negra e que as pessoas brancas não precisam se envolver. O diretor afirma sobre “Vazante” que “exigir desse filme uma tese, uma consciência da escravidão que os brancos deveriam ter é uma loucura” (*Ibid.*). Discurso que ao eximir os brancos de qualquer necessidade de envolvimento, automaticamente os libera também de qualquer reflexão sobre os privilégios advindos de participar de um sistema que oprime a população negra.

A nomeação, por Cacá Diegues, do debate gerado por “Vazante” como patrulha ideológica (*Ibid.*) revela a incapacidade de percepção no cinema das consequências do racismo estrutural e estruturante da sociedade brasileira. Podemos notar neste filme a repetição de questões que já haviam sido levantadas em outros filmes brasileiros, como em “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1976) quatro décadas antes. Para Beatriz Nascimento (1976), o filme de Diegues reflete posições conservadoras e desrespeita a história de um povo em luta para desconstruir estereótipos como os perpetuados no filme. Considera-o “uma projeção empobrecida de ‘Casa grande e senzala’” e afirma que

³⁴ Disponível em <https://ursodelata.com/2017/11/14/vazante-uma-abjecao-atualizada/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

³⁵ Conversa com Bial - Com Daniela Tomas, Joel Cido Araújo e Ana Maria Gonçalves. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/6281654/programa/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

o diretor se afasta da fidelidade histórica, por traçar um retrato da escravidão menos violento do que ela realmente foi, dentre outros aspectos, como veremos a seguir.

Nascimento (1976) oferece como exemplo a passagem na qual Xica da Silva ganha de João Fernandes um lago artificial para compensar a impossibilidade de ir ao mar. Xica não viajaria até o Atlântico porque se cansava da estrada e Nascimento (1976) critica essa opção de Diegues, pois é omitido no filme que o preconceito a impedia de ultrapassar os limites do Tijuco. Outro ponto levantado pela historiadora é a representação dos escravizados e quilombolas como “passivos, rebeldes inconsequentes e reconhecedores da bondade do senhor”, repassando uma característica benevolente e complacente dos escravocratas, fato que reforça o mito de uma escravidão branda. Segundo Nascimento (1976), o conflito racial se dá de forma superficial e parte sempre de personagens secundários. Uma possível explicação levantada por Nascimento (1976) para os problemas do filme é o fato do diretor ser branco e ter introjetado em si um estereótipo de negro produzido pela elite dominante que culminou na representação de uma escravidão leve e alegre.

Há um consenso entre os autores negros citados neste debate sobre “Vazante” de que o filme tem potencial para contribuir, pelos problemas que apresenta, para uma revisão a ser feita pelos autores brancos sobre a sua própria forma de lidar com a história brasileira no que toca a população negra. E que esse seria seu aspecto positivo, como um possível catalisador, principalmente pela repercussão das questões suscitadas, para que pesquisadores, críticos e cineastas levem adiante o pensamento e a ação para uma mudança real que impacte a cinematografia nacional. Como afirmou Gomes³⁶, “estranhamente, isso tudo pode ser uma oportunidade. Está feito o convite”. É importante salientar que é um processo complexo que envolve a sociedade, os profissionais do meio cinematográfico, o Estado e o setor privado, seja na formulação e execução de ações afirmativas, nas curadorias de festivais, em atividades formativas, dentre outras ações. Um esforço conjunto para promover uma

³⁶ GOMES, Juliano. “Quem controla os silêncios”. Disponível em <https://juliano-gomes.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>. Acessado em 05 de out. de 2021.

reestruturação do campo audiovisual, que assim como diversos espaços da vida, sempre impôs pesados obstáculos aos realizadores negros.

Referências fílmicas

Compasso de espera (Antunes Filho, 1973)
O nascimento de uma nação (D. W. Griffith, 1926)
Sinhá Moça (Osvaldo Sampaio e Tom Payne, 1953)
Vazante (Daniela Thomas, 2017)
Xica da Silva (Cacá Diegues, 1976)

Referências bibliográficas

ADAMATTI, Margarida Maria. *Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues*. Revista FAMECOS, v. 23, n. 3, p. 23120, 2016.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. *Branqueamento e branquitude no Brasil*. Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 22–58.

CARVALHO, Noel dos Santos. *O negro no cinema brasileiro: o período silencioso*. Plural (São Paulo. Online), v. 10, p. 155–179, 2003.

CARVALHO, Noel dos Santos. *O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro*. Revista Crioula, n. 12, 2012.

DE, Jeferson. *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2005.

FANON, Frantz; DA SILVEIRA, Renato. *Pele negra, máscaras brancas*. SCIELO-EDUFBA, 2008.

JAMES, Cyril Lionel Robert; RODRÍGUEZ, Ramón García. *Los jacobinos negros: Toussaint L’Ouverture y la Revolución de Haití*. Nashville: Turner, 2003.

NASCIMENTO, Abdias Do. *O quilombismo*. São Paulo: Vozes, 1980.

- NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. *Jornal Opinião*, Rio de Janeiro, n. 205, 8 de out., 1976
- SENNA, Orlando. *Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*. Revista de Cultura Vozes, v. LXXIII, n. 3, ano 73, p. 211-26, 1979.

FESTIVAIS AUDIOVISUAIS NO BRASIL: UM DEBATE A PARTIR DE DUAS TRAJETÓRIAS DE PESQUISA

Juliana Muylaert¹

Tetê Mattos²

Nas últimas duas décadas, os trabalhos sobre festivais de filmes ganharam espaço nas universidades em várias partes do mundo, com instituições europeias assumindo uma posição de destaque na organização das principais redes de pesquisa, eventos e publicações. Partindo principalmente dos estudos de cinema, esses trabalhos sobre festivais audiovisuais consolidaram, nesse período, um esforço de delimitação do objeto e construção de abordagens teórico-metodológicas.

No campo acadêmico brasileiro também observamos um aumento das pesquisas em programas de pós-graduação tendo os festivais de cinema como objeto de estudo. Essa ainda tímida expansão pôde ser percebida na edição de 2019 da *SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*³ onde seis dos trabalhos selecionados tratavam de festivais de cinema, sejam eles diretamente centrados nos eventos audiovisuais, ou os festivais atravessando as pesquisas.

A transformação dos festivais de filmes em objetos de pesquisa impôs aos pesquisadores uma série de desafios que envolvem já de início as dificuldades de alcançar uma definição capaz de delimitar claramente os sentidos do conceito, mas ao mesmo tempo abarcar um

¹ Juliana Muylaert é é historiadora e professora, atualmente é pós-doutoranda no PPGH/UFF.

² Tetê Mattos é professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, doutora em Comunicação pelo PPGCOM/UERJ e documentarista.

³ Estamos nos referindo aos trabalhos de Adriano Ramalho Garrett “Mostra Aurora (2008-2012): discurso curatorial e recepção crítica”; de Belisa Brião Figueiró “Brasil e Argentina nos festivais de Cannes e Berlim (1994- 2017); de Lila Silva Foster “Festival de Cinema Amador JB/Mesbla: história e preservação”; de Vivian Malusá “A Jornada Brasileira de Cinema Silencioso e os festivais italianos”; de Tatiana A. C. Costa e Breno Henrique de Almeida Rocha “Negruras e suas encruzilhadas no cinema negro contemporâneo” e de Tetê Mattos “Festivais de cinema e contingência: o caso do Festival do Rio”.

conjunto amplo de eventos com diferenças entre si e mudanças de formato ao longo do tempo.

Esses desafios se somam à dificuldade de acesso aos arquivos, muitas vezes perdidos e/ou dispersos, um cenário que se agrava nos países latino-americanos. As fontes impressas e oficiais como catálogos, cadernos de programação e cartazes dificilmente dão notícia da experiência do dia a dia dos eventos, dos encontros, das polêmicas, sendo, assim, também um dilema do pesquisador a busca por métodos e fontes que possam ajudar a compreender melhor esse aspecto vivo dos festivais, como as fontes orais, os relatos de memória e mesmo os artigos e notícias publicados em periódicos.

Nesse sentido, ao falar dos estudos de festivais de filmes, tratamos aqui de um espaço de pesquisas em crescimento e disputa marcado por uma pluralidade de abordagens que assinala os festivais de filmes como objeto trans ou pluridisciplinar, reunindo métodos e teorias dos estudos fílmicos, da história da cultura, da antropologia e dos estudos culturais, entre outros.

Não se trata, no entanto, de um campo ou objeto autônomo, mas de uma reflexão que se insere no âmbito do debate sobre as culturas fílmicas (HARBORD, 2002), como alertou Dina Iordanova (2020) em palestra de abertura da conferência *Reframing Film Festivals*. Podemos, desse modo, relacionar o crescente interesse pelos festivais como objeto de pesquisa a um movimento mais amplo de transformação dos estudos fílmicos marcado pelo crescimento dos estudos historiográficos, das pesquisas sobre recepção e espectralidade, e, de forma geral, aos trabalhos sobre culturas fílmicas e culturas audiovisuais.

Assumir o desafio de mergulhar na trajetória de festivais audiovisuais no Brasil nos impõe, ainda, elementos e preocupações adicionais que envolvem a situação dos arquivos audiovisuais brasileiros e as particularidades dos festivais realizados no país em relação ao cenário europeu de onde partem grande parte dos estudos da área. Como alerta Maria Paz Peirano (2020), em texto sobre métodos de pesquisa dos festivais de filmes no Chile, nos deparamos na América Latina com uma distância entre os métodos e conceitos criados para pensar os circuitos internacionais e a realidade dos festivais latinoamericanos.

A presença da cinematografia dos países periféricos nos estudos de festivais se dá comumente em pesquisas que investigam o “impacto dos festivais de filmes internacionais nas indústrias cinematográficas

menores⁴” (PEIRANO, 2020), ou seja que analisam a importância dos grandes festivais, sobretudo europeus, para o cinema de nações como o Brasil e o Chile. Locais de visibilidade, os festivais acabam sendo mesmo o espaço do lançamento de movimentos e obras no cenário internacional e seu reconhecimento como parte do cinema mundial.

Por outro lado, os festivais de filmes menos conhecidos, para além dos circuitos de prestígio e da lista “A” da FIAPIF, foram muito menos explorados pelos estudos até o momento. Esses eventos “menores”, apesar de menos relevantes para o entendimento das redes internacionais, foram importantes para o desenvolvimento das cinematografias de seus países, como ressalta Peirano (2020, 171)⁵.

Ao abordar festivais pouco (ou não) estudados, o pesquisador dos festivais de filmes “menores” deve lidar com a realidade das cinematografias locais e das políticas de preservação incipientes. A documentação desses eventos encontra-se normalmente não apenas dispersa, mas também fragmentada (PEIRANO, 2020; MELO, 2018), elemento que se agrava com o número de festivais que não ultrapassam a marca das primeiras edições.

Os festivais menores, de impacto local/regional, ou mesmo os eventos de mais prestígio do Brasil, dificilmente atendem plenamente aos critérios pensados para delimitar os festivais de filmes elaborados por pesquisadores a partir dos eventos europeus. As pesquisas que apresentamos nesse texto nos apontam para a importância dos estudos internacionais de festivais, mas também para a necessidade de colocarmos conceitos, teorias e métodos em tensão a partir de cada festival adotado como objeto de análise.

Nas páginas a seguir, o leitor encontrará dois estudos de caso elaborados com base nas pesquisas de doutorado das autoras do texto.

⁴ O termo menor é usado para traduzir a palavra “small” usada no texto do Peirano, no sentido de “small cinemas”, ou seja cinematografias pequenas, menores ou periféricas.

⁵ Tradução do original pelas autoras: “There is a strong line of research on large international film festivals’ impact on small film industries, particularly regarding their support to the production, distribution, circulation, and promotion of small national cinemas (IORDANOVA, 2010; FALICOV, 2010; DE VALCK, 2007). Less attention has been paid, however, to the role of less prestigious film festivals from small nations. These small festivals have also contributed to developing national ‘fields’ (BOURDIEU, 1993) of film production, helping to articulate their dynamic trends” (PEIRANO, 2020, 171).

Os dois relatos envolvem a relação com um mesmo objeto, qual seja, os festivais audiovisuais, mas apresentam desafios particulares no contato com as fontes, memórias e trajetórias de eventos específicos - o Festival do Rio, o É Tudo Verdade e o Recine. Desse debate emergem questões comuns sobre os desafios metodológicos das pesquisas com/ sobre/de festivais no Brasil que serão discutidas na parte final do texto.

Festival do Rio como objeto de pesquisa: métodos e práticas (1999-2017)

Diante do aumento expressivo dos festivais de cinema no Brasil, nos deparamos com uma grande inquietação devido à ausência de pesquisas sobre esse segmento tão potente e estratégico para o audiovisual brasileiro. A pesquisa intitulada “O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro”, sobre o evento carioca, foi desenvolvida entre os anos de 2014 e 2018 no Programa de Pós Graduação em Comunicação da UERJ sob a orientação do professor Dr. Ricardo Ferreira Freitas. Buscávamos investigar a imagem do Rio de Janeiro representada nos discursos oficiais do Festival do Rio e nos filmes exibidos no Festival que tinham a cidade como protagonista. O objetivo era entender semelhanças e diferenças entre dois discursos – o discurso oficial e o discurso estético -, para compreender como eles se articulavam nos festivais de cinema. Partimos da hipótese de que havia uma provável diferença entre estes dois discursos e neste sentido apostamos que havia uma intencionalidade do discurso oficial do Festival com o discurso de cidade promovido pelas instâncias patrocinadoras, em especial a Prefeitura do Rio de Janeiro.

A vantagem de realizar uma pesquisa com abordagem contemporânea é permitir coletar material e dados diretamente durante o Festival. A desvantagem envolve lidar com um contexto em transformação e a ausência de distanciamento que às vezes dificulta a compreensão do momento estudado. Neste caso, a investigação foi realizada no contexto das profundas transformações no traçado urbano da cidade do Rio de Janeiro que na ocasião se preparava para receber os megaeventos tais como a Copa do Mundo, e especialmente os Jogos Olímpicos de 2016.

No início da pesquisa pretendeu-se estudar o discurso oficial /

institucional do Festival do Rio em três momentos. Porém, diante do entusiasmo com o objeto e ausência de pesquisas sobre o tema, optamos em estudá-lo em todas as suas edições, isto é, de 1999 até 2017. E no caso do discurso estético, representado pelos filmes exibidos na mostra *Première Brasil*, a edição de 2015 foi escolhida, pois apresentava um conjunto significativo de filmes onde a cidade era protagonista.

A pesquisa partiu de duas premissas: a primeira compreende os festivais como fenômenos de comunicação que constituem importantes espaços de sociabilidade e de trocas simbólicas. A experiência de assistir a um filme coletivamente, a presença de artistas que participaram das obras exibidas nas sessões, os debates seguidos de exibição, são experiências que potencializam os festivais como possíveis instituições discursivas. A outra premissa entende os festivais como experiências de cidade. No caso do Festival do Rio, a cidade aparece no nome do Festival, se sobrepondo ao campo artístico.

Para analisar o discurso oficial / institucional do Festival do Rio partimos de duas linhas de análise (ver Quadro1): a) cidade no Festival, onde utilizamos como *corpus* da pesquisa a identidade visual, a marca, as peças gráficas (cartazes, convites, programas), os textos dos catálogos, troféus e as vinhetas; b) o Festival na cidade, onde investigamos os espaços de realização do evento. Também realizamos entrevistas com diretores do Festival do Rio, e com o artista gráfico criador da marca. Para o discurso estético, analisamos os filmes.



FIGURA 1: Estrutura de análise dos discursos do Festival do Rio.

ELABORAÇÃO: Tetê Mattos

Pesquisar um objeto efêmero – festivais de cinema – implica alguns desafios. Os festivais de cinema estão muito focados em sua produção anual. Assim que o material produzido (identidade visual, por exemplo) esgota o seu valor de uso, isto é, divulgar o festival, ele é descartado devido às dificuldades de armazenamento. Um dos desafios foi levantar o material de 19 anos de Festival que se encontrava fragmentado em arquivos institucionais e outros pessoais. Para isso, contamos com uma rede de colaboração afetiva de cinéfilos, arquivistas e cineastas, além, é claro, da equipe de produção do Festival, resultando no acesso à quase totalidade do material.

O acesso a parte do material de pesquisa foi facilitado devido a frequência constante ao longo dos anos nas sessões da *Première Brasil* do Festival do Rio. Além do acervo particular, contamos também com idas ao acervo da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, fundamental para a coleta das fontes. As cinematecas são importantes espaços para a preservação dos filmes, mas também dispõem de diversos documentos ligados ao audiovisual.

Diante de material tão vasto e diverso, utilizamos como estratégia metodológica a criação de categorias de cidade que identificamos no discurso do Festival ao nos debruçar no *corpus* desta pesquisa. O conceito de *festival image*⁶, de Julien Stringer que se refere à fusão entre a imagem do próprio festival e a autoimagem da cidade (STRINGER, 2001, p.138), foi um operador de grande valia para as nossas reflexões. Assim as categorias criadas foram: **cidade cenário, cidade espetáculo, cidade mercadoria, cidade do passado-presente, cidade cinéfila, cidade multicultural, cidade cosmopolita e cidade global.**

A partir das categorias, o trabalho transitou em diferentes tipos de análise: análise visual da parte gráfica, análise audiovisual dos filmes e das vinhetas, análise discursiva dos textos do catálogo, trabalho de campo nos espaços de exibição e produção do festival, e entrevistas com os produtores e profissionais envolvidos.

Na parte institucional, que analisa a cidade no Festival do Rio, identificamos o discurso presente na comunicação visual do evento. A

⁶ Stringer afirma que “o que muitos festivais vendem [market] de fato hoje não é somente “imagens narrativas”, mas a própria “imagem de festival” da cidade, suas próprias autopercepções do lugar que ocupam dentro da economia global, sobretudo em relação a outras cidades e festivais”. (STRINGER, 2001, p.139, apud DE VALCK, 2007, p.232).

identidade visual de um evento trata de sua representação de forma gráfica. Para Gilberto Luiz Strunck, “a identidade visual é o conjunto de elementos gráficos que irão formalizar a personalidade visual de um nome, ideia, produto ou serviço” (STRUNCK, 2007, p. 57). No caso do Festival do Rio, a identidade visual é algo dinâmico, vivo, com múltiplas significações. Diante de uma complexa teia que envolve o processo de materialidade da forma, o seu contexto de criação, de recepção, de circulação e de temporalidade, buscamos desvendar os mecanismos de sua comunicação e transmissão de significações, assim como compreender de que maneira as características formais da identidade visual – marca, peças gráficas, troféu, vinhetas – determinavam o sentido informacional do que transmitem. Mais especificamente, que cidades do Rio de Janeiro estão configuradas nessas peças.

Iniciando pela **marca** podemos afirmar que na contemporaneidade, o mundo das marcas se faz cada vez mais presente, pois são capazes de transmitir e evocar valores, qualidades, provocar emoções, estimular associações mentais, em suma, são ativos simbólicos. A marca simboliza algo. Ela tem valores tangíveis – logotipo, símbolo, comunicação – e valores intangíveis – experimentação, reputação, crença, confiança e história. (STRUNCK, 2007, p. 18.). No caso dos festivais de cinema, um grande desafio conceitual é manter a constante identificação do espectador com os atributos presumidos do evento. A marca do Festival do Rio, criada pelo renomado artista Jair de Souza, buscou representar com originalidade uma cidade tão icônica como o Rio de Janeiro, além de relacioná-lo com outra mensagem: a do cinema.

Sabemos que a informação é a matéria-prima da identidade visual, esta, por sua vez, recorre à arte visual e seus componentes – cromatismo, composição do espaço, profundidade, luz, superfície, linhas, entre outros – para se comunicar. Os **cartazes** do Festival do Rio também são constituídos de textos (numa economia de palavras) que identificam – o nome do evento – e que informam – a data e o site. Há também a presença de slogan, definido pela sua estrutura como “frase concisa, marcante, geralmente incisiva, atraente, de fácil percepção e memorização que apregoa as qualidades e a superioridade de um produto, serviço ou ideia” (RABAÇA; BARBOSA Apud IASBECK, p. 51). Trata-se de uma arte circunstancial e efêmera, pois é “inseparável do evento que promove, portanto, do lugar, do momento, do público a quem a coisa chega” (LYOTARD, 1996, p. 44).

Uma peça gráfica que foi amplamente veiculada na divulgação do Festival do Rio é o **cartão-postal**. A reprodução destinada à circulação de massa se alia a uma mensagem personalizada, que tem o sentido de afeto, de memória e quiçá de poesia. No verso dos postais, observamos a diagramação com espaços para selo, destinatário e mensagem para que eles possam ser enviados como lembranças de uma cidade que possui uma enorme vocação turística. Para Isabel Perrotta, o cartão-postal “é um importantíssimo suporte de divulgação de imagens turísticas da cidade” (PERROTTA, 2011, p. 18). No Festival do Rio, a função dos cartões-postais distribuídos gratuitamente ao público é da ordem de um souvenir. Por seu aspecto tátil, eles representam materialmente um vínculo entre o Festival e o seu público. São testemunhos da experiência cultural cinematográfica de frequência ao festival de cinema. Ao mesmo tempo que são objetos de memória, divulgam indiretamente imagens estilizadas da cidade do Rio de Janeiro.

Os **catálogos** dos festivais são compostos normalmente por textos de apresentação de patrocinadores e organizadores do evento, textos de curadoria explicitando critérios estéticos da escolha dos filmes, dados dos filmes exibidos (sinopse, ficha técnica, fotografias), currículo de comissões de seleção e de júri, textos e fotografias sobre os possíveis homenageados, ficha técnica do evento e agradecimentos. Alguns catálogos incluem também a programação com locais e horários das sessões. É a peça de memória do Festival, onde as informações do evento aparecem de forma mais detalhada. Para Marcos Silva, “fazer a pesquisa sobre um festival de cinema é também ‘viajar nos catálogos’” (SILVA, 2012, p. 82). Na pesquisa sobre o Festival do Rio privilegiamos como objeto de análise os textos institucionais publicados nos Catálogos, em especial as suas abordagens sobre a cidade. São fontes preciosas e reveladoras do alinhamento dos produtores do evento com as instâncias patrocinadoras. Buscamos analisar de forma crítica os discursos textuais que comumente imprimem um tom auto-celebratório.

Dentre os inúmeros materiais que integram as peças promocionais e de divulgação dos festivais de cinema, **as vinhetas** merecem certo destaque. Exibidas à exaustão em todas as sessões, elas antecedem, ao lado de vinhetas de patrocinadores, os filmes selecionados no Festival. São peças audiovisuais de curta duração, que variam

de função conforme o perfil dos eventos. Na maior parte das vezes, as vinhetas têm função de identificação, para marcar a sessão como integrante de um determinado festival. Em geral, as vinhetas são produtos correlatos à identidade visual do evento, obedecendo a uma coerência com a linguagem estética das peças gráficas. No Festival do Rio, as vinhetas nem sempre seguem este padrão⁷. Na pesquisa, norteadas pela hipótese descrita acima, buscamos identificara configuração de cidade representada nas vinhetas.

Os filmes exibidos em um festival de cinema são incorporados num rico contexto discursivo que promove o filme: o espaço na programação do festival (mostra competitiva, mostra homenagem, mostra retrospectiva, entre outras), a presença dos diretores e equipe para apresentar o filme e debatê-lo, a produção escrita sobre o filme (textos no catálogo, crítica especializada, entrevistas), a presença da imprensa credenciada e especialmente a concessão de prêmios. Para De Valck, “prêmio ou condecoração é a forma mais tangível de capital simbólico” (DE VALCK, 2016, p.106). Assim, o artefato **troféu** expressa valores simbólicos como reconhecimento, prestígio e honra de forma tangível. Tal capital simbólico está relacionado ao prestígio do evento que concede a láurea e à sua posição no circuito dos festivais. Mas, ao mesmo tempo, trata-se de peças discursivas que expressam significações sobre a identidade do festival. O Troféu Redentor é repleto de simbologias. Os dois ícones nele representados, a película cinematográfica e o Cristo Redentor, são imagens clichês que fundem a representação do cinema e a da cidade em uma única imagem.

Uma cidade possui muitos sentidos e significados, relacionados às ruas, às praças, às esquinas, aos prédios etc. Desta forma, os espaços onde o Festival do Rio é realizado também remetem a uma infinidade de sentidos, não só pela sua geografia, mas também pelo valor simbólico de certas construções. Partimos da perspectiva de análise da imagem da cidade do Rio de Janeiro no Festival do Rio com base na maneira como o Festival se apresenta na cidade. Investigamos de que forma o Festival imprime leituras, interpretações e significações da cidade, a partir dos territórios onde ele é realizado. As escolhas desses territórios, tais como os equipamentos culturais nos quais os filmes

⁷ Em 2006, o crítico Eduardo Valente, analisou esta distinção em texto publicado em 29/09/2006, na Revista Cinética. (VALENTE, 2006).

são exibidos, os espaços de debate e seminários, das festas de abertura e encerramento, da sede do festival e das projeções ao ar livre também expressam uma série de significados e imaginários sobre o Rio de Janeiro. Nesta parte da tese, o uso das categorias tais como - **cidade de glamour, cidade do passado-presente e cidade cinéfila** - foram preciosos operadores para a compreensão dos sentidos da cidade.

E por fim, no discurso estético optamos em analisar os filmes da edição de 2015 da *Première Brasil*. A escolha de 2015 deve-se ao fato de ele conter uma safra bastante significativa, com filmes nos quais o Rio de Janeiro aparece como protagonista. Questões pertinentes à curadoria, ao processo de seleção dos filmes, à premiação, como troféu e composição do júri, e claro, a análise dos filmes, nos permitiu identificar aproximações e rupturas entre os discursos estético e institucional com base na configuração da(s) cidade(s) representada(s).

A pesquisa apresentou, assim, um aspecto interdisciplinar tendo a sua fundamentação teórica em textos do campo do urbanismo, do campo da produção cultural, e dos estudos do audiovisual. Esperamos que esta reflexão sobre o Festival do Rio encoraje futuras pesquisas neste emergente campo de estudo que são os festivais de cinema.

É tudo verdade? Questões de método na abordagem de festivais audiovisuais temáticos no Brasil (1996-2014)

Apresentamos nesse trecho uma discussão a partir dos caminhos e escolhas teóricas e metodológicas que perfazem o processo de construção da tese “É tudo verdade? cinema, memória e usos públicos do passado”, defendida em abril de 2019 no Programa de Pós- Graduação em História da UFF, sob orientação da Professora Dra. Ana Maria Mauad.

Em muitas pesquisas sobre festivais, como no caso que discutiremos a seguir, os trabalhos partem da experiência de público de festivais, a partir da qual se passa a questionar o papel desses eventos cinematográficos. Como audiência do *É Tudo Verdade*, pudemos observar o lugar do festival no crescimento do documentário, tornando-se espaço de visibilidade das obras, promoção de debates e organização dos profissionais do cinema documental no país. Essa primeira hipótese esteve no centro do projeto que originou a pesquisa de doutorado

agora discutida. A proposta consistia em pensar a relação história e cinema, a partir da noção de história pública, trazendo para o foco da análise os festivais de cinema. O olhar se deslocava, assim, dos filmes para os circuitos sociais das imagens cinematográficas, abordando os festivais como importantes elementos da atividade cinematográfica, seguindo a ideia de que “cinema é mais que filme” (MELO, 2016).

Os eventos escolhidos como objeto da pesquisa estavam relacionados ao documentário, o *É Tudo Verdade* - festival internacional de cinema documentário, criado em 1996, sob curadoria do crítico de cinema Amir Labaki ainda em atividade, e o *Recine* - primeiro mostra e depois festival internacional de cinema de arquivo, criado em 2002 pelo Arquivo Nacional em parceria com a Rio de Cinema Produções até 2014 (quando o *Recine* saiu do arquivo e continuou com a produtora em parceria com a Cinemateca do MAM – até 2018).

Desse modo, para além do festival em si, o trabalho se delinea a partir das perguntas que colocamos para esses dois eventos sob uma perspectiva historiográfica em diálogo com os estudos de cinema e audiovisual. O elemento central nessa abordagem foi enxergar o festival de cinema como um acontecimento histórico do século xx. Para isso, foi fundamental a descoberta de uma bibliografia internacional sobre os festivais de filmes mencionada na introdução deste texto. O encontro com esses textos permitiu construir uma abordagem do festival de filmes como parte da história do cinema e da cultura visual, articulando a relação entre as dimensões internacional/mundial desse acontecimento/formato “festival”.

Em livro publicado a partir de sua tese de doutorado, Marijke De Valck (2007), trouxe a proposta inovadora de pensar os festivais internacionais de cinema como um fenômeno histórico articulado. Com base nos conceitos de rede e circuito, De Valck criava uma cronologia e interpretação para a trajetória desse acontecimento, a partir dos eventos europeus. Conforme afirma Elsaesser (2005, p. 84), essa leitura concebe os festivais audiovisuais como uma instituição europeia, apresentando como marco inicial a Mostra de Veneza em 1932. Estabelecendo como protótipo dos festivais Veneza e Cannes, esses estudos de festivais de filmes constroem uma história cuja linha do tempo se articula em torno da formação e desdobramentos de um circuito internacional (DE VALCK, 2007; LOIST, 2016) com forte atuação da FIAPF - Federação Internacional de Produtores de Filmes.

Em texto sobre os festivais chilenos, Maria Paz Peirano (2020, p. 173) mostra como grande parte dos conceitos e categorias - como circuito - elaborados para pensar os festivais audiovisuais com base no contexto europeu colocam problemas metodológicos para as pesquisas dedicadas a eventos menores de cinematografias periféricas. De forma semelhante, ao pesquisar festivais brasileiros encontramos uma distância entre os conceitos e métodos diante da diversidade de modelos e características próprias do cenário local.

Desse modo, o desafio da tese era pensar essa relação com os conceitos na forma de uma tensão, ou seja, ao invés de aplicar as categorias aos festivais estudados, discutir como cada um dos dois eventos nos permitia colocar esses conceitos em questão. Nesse sentido, a noção de festival temático, conforme desenvolvida por Marijke De Valck (2007) serviu para abordarmos os eventos a partir das especificidades que esse modelo de festival ganhou no Brasil nos anos 1990 e 2000, quando surgem respectivamente o *É Tudo Verdade* e o *Recine*. Conforme relatado por De Valck (2007), o fenômeno dos festivais temáticos remonta aos anos 1950, mas ganha novos contornos desde o final da década de 1970 quando ocorre um afastamento dos festivais das agendas nacionalistas em direção à cinefilia. A categoria de festival temático foi importante já que os dois festivais reivindicavam os temas do documentário e do arquivo, sendo, assim, importante entender por que esses eventos reivindicavam essa nomenclatura e inseri-los nos circuitos festivaleiros nacionais e internacionais.

O *É Tudo Verdade* foi criado reivindicando o pioneirismo entre os eventos dedicados ao filme documental no Brasil⁸ e também na América Latina, trazendo como características da curadoria um olhar voltado para os eventos e redes internacionais. Nesse sentido, o festival é um exemplo do processo de profissionalização do setor que caracteriza o período dos anos 1990, tendo à frente, como diretor e curador, Amir Labaki. Responsável pela estrutura do evento, Labaki, então crítico de cinema com uma inserção internacional, conseguiu estabelecer importantes relações no circuito global dos festivais.

⁸ Vale mencionar o Festival Internacional do Filme Etnográfico, evento dedicado ao cinema documental e etnográfico criado em 1993 – portanto anterior ao *É Tudo Verdade* –, tendo na curadoria Patrícia Monte-Mór.

Aida Vallejo, em texto sobre os festivais de documentário ibero-americanos, coloca o *É Tudo Verdade* em lugar de destaque entre os eventos criados na América Latina nos anos 1990. A autora ressalta a rede de contatos estabelecida por Labaki à frente do festival que o ajudaram a alavancar o evento e colocar-se como figura-chave nas trocas transnacionais entre América Latina e Europa:

Com uma ampla experiência em festivais internacionais, desde o início o diretor se beneficiou de seus contatos no circuito, contando com convidados como a diretora do IDFA Ally Derks. Labaki foi membro do conselho do IDFA de 2003 a 2012, o que mostra sua influência na circulação do cinema da América Latina para a Europa e vice-versa. O festival teve um papel crucial na exibição e apoio do documentário brasileiro, contribuindo para a sua difusão tanto através do próprio festival (que atualmente se celebra em São Paulo e Rio de Janeiro e organiza um circuito de projeções pelo país), como no circuito comercial televisivo (organizando um programa homônimo no Canal Brasil curado e apresentado pelo próprio Labaki). (VALLEJO, 2018, p. 154).⁹

Muito embora o Recine também possa ser caracterizado como um festival temático, com curadoria de Clóvis Molinari Jr. – cujos contatos e concepção foram fundamentais na estruturação do evento em suas primeiras edições –, o evento do Arquivo Nacional apresenta outras relações com o universo dos festivais e do cinema. Ao denominar-se

⁹ Tradução do original pela autora: “Con una amplia experiencia en festivales internacionales, desde sus inicios el director se benefició de sus contactos desarrollados en el circuito, contando con invitados como la directora de IDFA Ally Derks. Labaki fue miembro del consejo de IDFA de 2003 a 2012, lo que da cuenta de su influencia en la circulación del cine de América Latina hacia Europa y viceversa. El festival ha tenido un papel crucial en la exhibición y apoyo del documental brasileño, contribuyendo a su difusión tanto a través del propio festival (que actualmente se celebra en São Paulo y Rio de Janeiro y organiza un tour de proyecciones por el país), como en el circuito comercial televisivo (organizando un programa homónimo en el Canal Brasil, curado y presentado por el propio Labaki).” (VALLEJO, 2018, p. 154).

festival internacional dedicado ao cinema de arquivo, o Recine buscava como referência um conjunto de eventos internacionais surgidos nos 1980 (MARLOW-MANN, 2013), especialmente na Itália, promovidos por Cinematecas - como o *Il Cinema Ritrovato* organizado pela Filmoteca de Bolonha desde 1986, e a *Giornate del Cinema Muto* promovida pela Cinemateca do Friuli em Pordenone desde 1982, ambos ainda em atividade. Nota-se, nesse caso, uma rede de relações e trocas estabelecidas com cinematecas e arquivos de vários países, em que vale destacar a associação do Arquivo Nacional à FIAF – Federação Internacional dos Arquivos Fílmicos.

Organizado a partir de uma instituição pública e uma produtora, o Recine se estabeleceu a partir de vínculos formados com agentes e espaços dos circuitos internacionais que envolvem o cinema de arquivo, a preservação audiovisual e os festivais de filmes de arquivo, explorando o caráter desbravador de sua proposta como primeiro festival dedicado ao tema da preservação audiovisual no país, desde o início conectando a exibição de filmes feitos com imagens de arquivo com o debate sobre o patrimônio.

Para além de sua posição nas redes e contextos internacionais de festivais de filmes, foi preciso, ainda, localizar esses eventos no cenário mais amplo dos festivais de filmes no Brasil nos anos 1990 e 2000. Para isso, os diagnósticos setoriais realizado por Tetê Mattos e Antônio Leal (2007, 2009, 2011), bem como os mapeamentos organizados por Paulo Corrêa (2016, 2018) foram fundamentais. É preciso mencionar que a pesquisa em questão tratou de um período em que os festivais audiovisuais se encontravam em crescimento, sendo observado aumento tanto em número de eventos como da importância do setor para o cinema brasileiro e para a economia da cultura. O momento foi ainda caracterizado pela especialização do setor, com muitos eventos temáticos sendo criados, inclusive sobre os temas do arquivo e do documentário.

A bibliografia pequena, mas crescente, sobre festivais de filmes no Brasil e na América Latina teve um importante papel, estabelecendo pontos de diálogo para a reflexão sobre os festivais audiovisuais em cinematografias periféricas. Encontramos, assim, suporte em pesquisas anteriores e contemporâneas sobre essa temática, como é o caso das teses de Tetê Mattos (2018), Izabel Melo (2018) e da pioneira obra de Miriam Alencar (1978), para citar apenas alguns trabalhos.

O recorte temporal da tese foi elaborado tendo como ponto final a saída do Recine do Arquivo Nacional em 2014. Para o marco inicial, a data de 1996 se impunha pela primeira edição do *É Tudo Verdade*. Abordar os eventos desde sua emergência permite pensar as condições de seu surgimento, a concepção de cada evento como um projeto e sua efetiva realização enquanto acontecimento. Acompanhar os dois festivais por um período superior a uma década possibilita, por outro lado, tratar da história de cada um e considerar as transformações no tempo, pensando as diferentes fases de criação, organização, consolidação e mesmo crise (ao menos no caso do Recine).

São poucos os festivais na história do Brasil que contaram com mais de uma década de edições sem interrupções, sendo a trajetória desses eventos no país marcada por descontinuidades que encontram nas dificuldades de financiamento e suporte um empecilho importante para a permanência dos festivais no tempo. Nesse sentido, lidamos com objetos privilegiados no que tange a variedade e quantidade de materiais e fontes para análise. Por outro lado, como se trata de eventos ainda em realização na época da pesquisa, é preciso observar os cuidados específicos que se impõem na relação com esse “objeto” vivo.

A posição do pesquisador, normalmente ele mesmo público de festivais, divide-se, assim, entre a importância dos afetos na relação com o objeto de estudo e a necessidade de assumir uma postura crítica que permita observar e elaborar uma reflexão sobre aquele determinado festival e sua trajetória, considerando os diversos sujeitos, instituições, práticas envolvidos na organização do evento.

As principais **fontes** do trabalho após levantamento, sistematização e análise incluíram catálogos, cartazes e demais publicações produzidas pelos próprios festivais; livros, artigos e demais publicações sobre os eventos estudados; textos, críticas e notícias publicados na imprensa; documentos de órgãos públicos com dados de público e financiamento, entre outros; fontes de memória como entrevistas, livros de memórias, depoimentos; registros em áudio e vídeo produzidos durante os eventos; filmes que integram a programação dos festivais.

As fontes foram organizadas segundo uma **tipologia** que divide os materiais segundo sua natureza e autoria. No critério de **autoria**, os documentos se dividem entre materiais produzidos pelos próprios

eventos, como os catálogos, e aqueles produzidos por outros agentes sobre os festivais, caso dos artigos publicados na imprensa. Quanto à **natureza** e formato, podem ser organizadas entre audiovisuais, digitais e impressas.

As pesquisas foram realizadas principalmente a partir de acervo pessoal com livros e catálogos adquiridos em livrarias e sebos ou através de contato com a organização dos eventos. A busca em arquivos audiovisuais também foi fundamental para o trabalho, valendo destacar: o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro onde estão depositados os catálogos do *É Tudo Verdade*, além de gravações em áudio e vídeo de debates e atividades dos festivais; o Arquivo Nacional onde se encontra um fundo do Recine referente ao período em que o arquivo foi sede do evento; e, ainda, a Cinemateca Brasileira onde podemos encontrar catálogos, revistas, além de pastas com materiais publicados na imprensa sobre vários festivais.

Catálogos e cartazes são fundamentais para a identidade visual e temática dos festivais, bem como documentos importantes pelas informações que trazem sobre os filmes, da programação, textos e fotografias. No caso do *É Tudo Verdade*, desde a segunda edição 1997 o evento produziu catálogos, além do caderno de programação (gratuito). O Recine também se preocupou com a criação da identidade visual do evento, observadas no lançamento de uma logo, e de cartazes de divulgação, além do trabalho de arte dos catálogos sempre de acordo com o tema de cada ano.

Os festivais também elaboram seus próprios **discursos historio-gráficos** e atuam como produtores de memórias que podem ser observadas tanto na **programação** dos eventos, como nos textos das **publicações** produzidas e apoiadas eventos como catálogos, revistas e livros. O *É Tudo Verdade* publicou e apoiou o lançamento de livros. Para os fins da pesquisa, a obra *É tudo cinema* lançada em comemoração aos 15 anos do festival foi uma fonte importante. Escrito pelo curador Amir Labaki, o livro apresenta as memórias do evento, além de dados importantes para a história do festival não presentes nos catálogos.

Em 2004, o Recine lançou uma **revista** de mesmo título do festival de publicação anual seguindo a temática de cada edição do evento, seguindo modelo semelhante aos festivais de filmes de arquivo europeus que também têm suas próprias revistas como as *Cineteca*

e *Cinegrafie* (1989-2007), publicações anuais da Cinemateca de Bolonha ligadas ao festival *Il Cinema Ritrovato* (DI CHIARA; RE, 2011, p. 138). A revista *Recine* foi uma importante fonte para a pesquisa, tanto pelo trabalho gráfico como pelos textos publicados com a participação de profissionais e pesquisadores do cinema e da história.

O *website* dos eventos também são importantes instrumentos para a compreensão das dinâmicas dos festivais, especialmente nos últimos anos quando o processo de virtualização dos festivais se acelerou - um processo que vive seu auge no ano de 2020 com a realização de edições em formato virtual. Os sites dos dois eventos estudados reúnem dados sobre as edições atuais e anteriores, além de um importante trabalho gráfico e visual.

Vale mencionar que o site do *É Tudo Verdade* apresenta uma plataforma mais estável, diferente do *Recine* cujo site tinha uma instabilidade, estando fora do ar em diversos momentos da pesquisa - entre uma edição e outra. Essa questão do acesso às informações das edições passadas de um festival por meio de seus *websites* é um dos dilemas enfrentados nas pesquisas de festivais, sendo a escassez de informações e descontinuidade uma das realidades comuns encontradas pelos estudiosos.

A pergunta geral da tese versava sobre o papel dos festivais na relação entre cinema e história pública. Desdobrada a questão para cobrir os dois eventos, cada um seria analisado a partir de uma problemática historiográfica própria. Para o *É Tudo Verdade*, a questão era pensar o evento como festival de cinema documentário brasileiro, discutindo o conceito de documentário em relação à história dos festivais de filmes no país, com algumas referências à América Latina e aos circuitos internacionais. No caso do *Recine*, o problema colocado se relacionava ao arquivo, sendo necessário pensar como o evento se posicionava nacional e internacionalmente como festival de cinema de arquivo, bem como a relação entre os festivais, os arquivos e a preservação audiovisual.

Por fim, como questão mais ampla impunha-se a relação com os **públicos**, tanto as audiências dos festivais audiovisuais, como os usos públicos do passado pelo cinema. Assim, colocando os dois eventos em relação foi possível desenvolver uma reflexão sobre os festivais como espaços de debate público da história. Desse modo, o trabalho se estrutura a partir de um debate sobre cinema e história

que encontra nos festivais audiovisuais um objeto historiográfico adequado para pensar o audiovisual e os usos do passado nas sociedades contemporâneas.

Assim, gostaríamos de terminar essa reflexão sobre os métodos e caminhos da pesquisa, apontando algumas questões importantes para as conclusões do trabalho. Os festivais documentais e de arquivo estabelecem uma relação com a história seja pelo fato de sua emergência histórica nas últimas décadas do século xx, ou ainda enquanto espaços nos quais os temas do arquivo, da memória, da preservação audiovisual e dos usos do passado figuram como temáticas atuais próprias das sociedades contemporâneas no século XXI.

Nesse sentido, podemos afirmar que os festivais, com destaque para os eventos estudados na tese, foram espaços de debate e circulação de memórias sobre a história recente do Brasil, que tiveram a relação com a história como temática presente na sua programação e elaboraram da sua forma discursos historiográficos sobre o documentário e o filme de arquivo.

A discussão sobre os usos públicos do passado pelo cinema ou o audiovisual como espaço da história pública envolve lidar com as dimensões do público como espaço compartilhado, mas também com a questão das audiências do cinema brasileiro. Ou seja, é preciso enfrentar o tema dos públicos dos festivais do cinema brasileiro, especialmente do documentário, lidando com os desafios do produto nacional no mercado audiovisual em nações periféricas.

O mergulho no universo dos festivais de filmes temáticos no Brasil recente nos permite considerar que tanto os eventos estudados, como vários outros criados nos últimos vinte anos, merecem novas pesquisas que, entre outras questões, possam tornar mais claras as relações entre história, festivais de filmes e cultura visual.

Considerações finais

Os festivais são eventos caracterizados pela curta duração e pela repetição no tempo, normalmente acontecem uma vez por ano por alguns dias, tornando essa experiência efêmera, ligada ao tempo presente, mas que pode ao longo das edições produzir outras experiências caracterizadas pela continuidade e duração. Considerando

a dimensão do presente do acontecimento festival, como experiência vivida na contingência, é difícil encontrar fontes que permitam ao pesquisador acessar essas vivências que permanecem, em certa medida, sem registro.

A própria dinâmica de organização dos eventos, que precisam se preocupar com a próxima edição assim que a presente se encerra, faz com que muitos festivais audiovisuais não estabeleçam entre suas prioridades a tarefa de preservar uma memória de suas próprias trajetórias. Mesmo quando um esforço e cuidado com a memória se fazem notar, nem sempre isso se traduz na organização de acervos organizados.

Peirano (2020) fala de um estranhamento dos festivais em relação à sua história que produz apagamentos da memória e dificulta o acesso às informações sobre o passado dos eventos, um desafio que se materializa na dificuldade de encontrar dados sobre edições anteriores de eventos ainda em atividade.

Outro efeito dessa difícil relação com o passado, pode ser a construção de memória glorificada ou monumental do festival da parte de seus organizadores ou mesmo de seus frequentadores. Escapar ao discurso oficial dos eventos não é uma tarefa simples, sendo importante ao mesmo tempo respeitar o olhar dos organizadores sobre a sua trajetória, mas também interrogar essas memórias, buscando a partir dos diferentes documentos, testemunhos, memórias produzir uma reflexão sobre o objeto.

Nesse sentido, a pesquisa de festivais precisa pensar a memória oficial que os próprios festivais constroem sobre a sua trajetória, em relação com as recordações dos sujeitos envolvidos nesses eventos. Discutir os processos de construção de memórias oficiais e conflitos nos discursos sobre um evento faz parte dos dilemas do pesquisador que trabalha com os festivais.

Mesmo quando tratamos de eventos recentes, como é o caso das pesquisas apresentadas neste texto, não escapamos dos desafios que incluem reunir fontes dispersas e lidar com a ausência de alguns dados e informações, e com a escassez de pesquisas prévias. Nossos trabalhos dão conta da necessidade de elaborar nossas próprias tipologias documentais, métodos de sistematização e análise. Como afirma Peirano (2020, p. 175), a pesquisa de festivais voltada para compreender o impacto desses eventos nas culturas filmicas locais

coloca como necessidade a elaboração de novas práticas e métodos de pesquisa.

As pesquisas apresentadas neste texto representam esforços na incorporação dos festivais audiovisuais como objetos de pesquisa. Ambos os trabalhos trazem em comum o olhar para a trajetória dos eventos estudados, perseguindo sua transformação no tempo, ou seja, entendendo os festivais como objetos históricos.

Também se encontram no desafio de análise de festivais brasileiros em um período comum, as décadas de 1990, 2000 e 2010, acompanhando, assim, um momento de grande complexidade e crescimento no setor festivaleiro. Os trabalhos se encerram em meio a um presente desafiador, atravessado por nova crise nas políticas culturais que ameaça mesmo a continuidade de eventos já bastante consolidados, como o Festival do Rio e o É Tudo Verdade – e que levou o Recine ao encerramento em 2018.

As escolhas teórico-metodológicas, no entanto, nos apontam diferentes caminhos para os estudos de festivais. De um lado, a análise do Festival do Rio se volta para os festivais como experiências de cidade, explorando a construção visual e discursiva de uma marca que combina e funde o festival e a cidade carioca por meio de catálogos, vinhetas, prêmios, filmes. De outro, o estudo do É Tudo Verdade e do Recine proporciona um encontro entre arquivos audiovisuais e cinema documentário, em que os festivais figuram como espaços de reflexão, debate e usos públicos da história.

Esperamos que esse texto possa motivar outros pesquisadores a se enveredar pelos caminhos ainda pouco explorados dos festivais audiovisuais brasileiros, campo de imensa potência e estratégico para os estudos do audiovisual e que mesmo em tempos de pandemia, vem encontrando formas de (re)existência no ambiente virtual. Acreditamos que esses estudos por vir lançarão novos olhares e questões a esses diversos, efêmeros e instigantes objetos.

Referências

- ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. 142 p.
- CORRÊA, Paulo Luz. *Festivais de cinema e a Internet: uma breve análise por meio dos formatos de submissão de filmes*. Disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>.
- CORRÊA, Paulo. *Os festivais audiovisuais em 2017: geografia e virtualização*. Disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>.
- DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 276 p.
- DE VALCK, Marijke. Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization”. In: DE VALCK, Marijke, KREDELL, Brendan & LOIST, Skadi. *Film Festival History, theory, method, practice*. London and New York: Routledge, 2016.
- DE VALCK, Marijke. “As várias faces dos festivais de cinema europeus”. In: MELEIRO, Alessandra. (org.) *Cinema no mundo – indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. (coleção Cinema no Mundo, v.5)
- DE VALCK, Marijke, KREDELL, Brendan & LOIST, Skadi. *Film Festival – History, theory, method, practice*. London and New York: Routledge, 2016.
- DI CHIARA, Francesco; RE, Valentina. *Film Festival/Film History: The impact of film festivals on cinema historiography*. Il Cinema Ritrovato and beyond. *Cinemas: Journal of Film Studies*, Montreal, v. 21, n. 2-3, p. 131-151, 2011. p. 138.
- ELSAESSER, Thomas. *European cinema: face to face with Hollywood (Film Culture in transition)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. 568 p.
- HARBORD, Janet. *Film Cultures*. London: Sage publications, 2002. 191 p.
- IASBECK, Luiz Carlos Assis. *A arte dos slogans: as técnicas de construção das frases de efeito no texto publicitário*. São Paulo: Annablume; Brasília: Upis, 2002.
- LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 304 p.
- LOIST, Skadi. The film festival circuit: networks, hierarchies and circulation. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi.

- Film festivals: history, theory, practice*. New York: Routledge, 2016. p. 49-63.
- LYOTARD, Jean-François. Paradoxos do artista gráfico. In: *Moralidades pós-modernas*. Campinas/SP: Papirus, 1996.
- MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 – indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais / MinC / SAv, 2007. 89 p. Disponível em: <http://www.forumdosfestivais.com.br>.
- MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. In: CALABRE, Lia. *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p. 200-223.
- MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. *Painel setorial dos festivais audiovisuais – indicadores 2007 - 2008 - 2009*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais / MinC / SAv, 2011. 63 p. Disponível em: <http://www.forumdosfestivais.com.br>.
- MATTOS, Tetê. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018. 236 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- MARLOW-MANN, Alex. Archival Film Festivals at the crossroads. In: MARLOW-MANN, Alex. (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013. p.3-20.
- MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. 2018. 224 p. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- MELO, Izabel de Fátima Cruz. “*Cinema é mais que filme*”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972- 1978). Salvador: EdUNEB, 2016. 139 p.
- MUYLAERT MAGER, Juliana. *É tudo verdade? cinema, memória e usos públicos da história*. 2019. 221 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- PEIRANO, Maria Paz. Mapping histories and archiving ephemeral landscapes: strategies and challenges for researching small film festivals. *Studies in European Cinema*, v. 17, n. 2. 2020. p. 170-184.
- PERROTA, Isabella. *Desenhando um paraíso tropical: a construção do Rio de Janeiro como destino turístico*. 2011. 217 f. Tese (Doutorado

- em História, Política e Bens Culturais). CPDOC, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2011.
- SILVA, Marcos Aurélio da. Territórios do Desejo. 2012. 370 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 2012.
- STRINGER, Julian. “Global cities and the international film festival economy”. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (ed.). Cinema and the city: film and urban societies in a global context. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p.134-144.
- STRUNCK, Gilberto Luiz. Como criar identidades visuais para marcas de sucesso. Rio de Janeiro: Editora Rio Books, 2007.
- VALLEJO, Aida Vallejo. Festivales cinematográficos. Em el punto de mira de la historiografía fílmica. In: Secuencias. N. 39, primer semestre 2014.
- VALLEJO, Aida Vallejo. Festivales de cine documental en Iberoamérica: una cartografía histórica. *Cine Documental*. n. 18, 2018. p. 144-171.
- VALENTE, Eduardo. Afinal, pra que servem as vinhetas?. *Revista Cinética*, 20/09/2006 Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/vinhetafestival.htm>. Acesso em: 30 set. 2020.

NA ZONA OESTE CARIOCA: A PRODUÇÃO CULTURAL E SUA INSTÂNCIA POLÍTICA

*Gisele Motta
Isabella Leal*

Introdução

A Zona Oeste do Rio de Janeiro é uma periferia heterogênea, sendo duplamente estigmatizada: além de situar-se longe do Centro, é marcada por problemas estruturais, comuns à boa parte das áreas urbanas empobrecidas, gerados pela “ineficiência” do poder público nesses territórios – ou pior: sua presença necropolítica (2015, MBEMBE). Essa narrativa hegemônica, embora não seja inverídica, não faz jus à complexidade de identidades, territórios, tecnologias e saberes presentes nas periferias.

Queremos definir a Zona Oeste a partir de uma abordagem que rompa com os pressupostos sóciocêntricos (DAS FAVELAS, 2017, p. 1) que, de forma hegemônica, são usados para caracterizar as periferias, gerando frequentemente narrativas estereotipadas. Por isso, seguimos as pistas da Carta da Maré - Manifesto das Periferias,¹ elaborada de forma coletiva por ativistas populares reunidos em 2017 no I Seminário internacional “O que é a periferia afinal e qual o seu lugar na cidade?”. Como é sugerido no texto, buscamos descrever a Zona Oeste a partir das suas potências e desafios, numa perspectiva de estímulo à autorrepresentação.

Para tanto, relatamos experiências pessoais de produção cultural na Zona Oeste, realizadas entre 2017 e 2018. Dois projetos, diferentes em sua forma, conteúdo e organização, são analisados, de dentro para fora, sendo eles: as sessões de cinema brasileiro do Zona de Cinema e as rodas de conversa e festas do coletivo Zona Oeste Ativa (ZOA). O que eles têm em comum é que são experiências de cooperação (DE CLEYRE, 1912, p. 2), caracterizando-se, na qualidade de ações

¹ Disponível em 15 idiomas: <http://revistaperiferias.org/carta-da-mare/>. Acesso em: 18/9/2021.

diretas e coletivas, como resposta espontânea dos que se consideram oprimidos por uma situação (DE CLEYRE, 1912, p. 2).

Toda pessoa que planejou fazer qualquer coisa, e foi e fez, ou pôs seu plano em execução antes de outros, e ganhou a cooperação e colaboração de outras pessoas, sem apelar para autoridades, pedir licença ou agradá-los, foi um praticante da ação direta. Todas as experiências de cooperação são essencialmente ação direta. (DE CLEYRE, 1912, p. 2).

O artigo “A cultura como alternativa: uma aproximação a partir de sociabilidades militantes na Zona Oeste do Rio de Janeiro”, da socióloga Simone Gomes (2020), apresentou-se, inicialmente, como uma provocação para que escrevêssemos uma narrativa própria sobre a instância política da nossa produção cultural. Aproximando-se de militantes do território por meio de uma abordagem etnográfica, a pesquisadora aponta uma nova configuração do ativismo social na região; esse ativismo se dá, predominantemente, a partir da organização de atividades culturais. Para Gomes, este aspecto, associado ao que ela chama de “violência rotinizada” gera a migração de pautas propriamente políticas para ações culturais que seriam menos problemáticas em relação à opressão perpetrada por forças estatais ou paraestatais armadas (GOMES, 2020, p. 20).

Nessa lógica, insistimos que a dicotomização entre cultura e política se complexifica ao levarmos em conta que nem a política pode dizer-se apartada da cultura nem a cultura, por sua vez, deixa de tangenciar políticas, filosofias, saberes, poesias. Entendemos que existem ações diretas consideradas “mais contundentes”, como boicotes, greves, bloqueios e marchas (DE CLEYRE, 1912), estratégias que têm a sua fama calcada numa certa ideia dominante de “radicalidade”. Porém, a produção cultural como ação política não é menos impactante socialmente, tampouco é menos ou mais legítima do que outras formas de luta. Também não vemos a produção cultural em antagonismo ou separada dessas outras práticas, conceitualmente ou objetivamente. Quanto aos sujeitos que operam esses modos diversos de atuar sobre o mundo, existem táticas (a greve, por exemplo) tradicionalmente conectadas a certos movimentos sociais, como o dos

trabalhadores, geralmente organizados em sindicatos, cooperativas e associações. A produção cultural como forma de militância, por outro lado, tem como característica operar a partir de agrupamentos mais livres e majoritariamente não-institucionalizados.

Ainda nesse sentido, é importante levarmos em conta que os trabalhadores da cultura, ou os cidadãos envolvidos em movimentos sociais e/ou coletivos, não o fazem de forma exclusiva, uma vez que é possível estar engajado em mais de uma tática de luta/grupo. Dessa forma, a insegurança dos militantes, dos produtores culturais, enfim: de qualquer cidadão, perante o poder estatal e paraestatal justifica, completamente, uma migração da pauta política para a cultural quando se trata de pensar ações diretas. No entanto, não sabemos se a opressão é realmente menor em relação aos artistas e produtores culturais, principalmente os periféricos.

Se, por um lado, a produção cultural pode ser um lugar de “maior liberdade”, de intervenção a nível micropolítico, e por isso uma escolha dos militantes de periferias; por outro lado, cada vez mais a cultura tem se tornado o centro dos ataques dos governos, acompanhando a lógica global de esvaziamento do “debate político propriamente dito”. Numa era marcada pelo excesso de informação e disputas narrativas, uma técnica publicitária presente no modo como a política tem sido feita é exemplar para ilustrar essa lógica. Em inglês, *FireHose of falsehood* significa a “Mangueira de Incêndio” e dá nome à estratégia de políticos e organizações de produzir uma grande quantidade de informações polêmicas sobre certas pautas, normalmente associadas à crítica de costumes e ao mundo privado (por exemplo: criminalização da cultura popular, diversidade de gênero e sexualidade, religião e política, regulamentação das drogas) na expectativa de diminuir a atenção sobre outras áreas, muitas vezes infra estruturais (economia, empregabilidade, educação, preservação do meio ambiente).

O momento político brasileiro atual é marcado por uma ascensão da lógica neoconservadora, que tem como um dos principais inimigos a cultura, o que revela a impossível neutralidade das nossas ações. No livro *A Nova Obscuridade* (2015), o filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas delimita o conservadorismo e o neoconservadorismo. O primeiro, segundo o autor, é marcado por uma rejeição completa à Modernidade e o segundo, ao mesmo tempo em que segue o combate à modernização cultural, busca uma reconciliação

com a modernização conservadora. Para os neoconservadores, as dinâmicas sociais que conduzem ao crescimento do capitalismo e ao progresso técnico-administrativo são positivas. Paralelamente, essas dinâmicas sociais estariam ameaçadas pelos perigos do que eles chamam de uma cultura profana moderna (HABERMAS, 2015).

Nesse sentido, o neoconservadorismo atua na intelectualidade propondo diversas teorias reformistas para uma suposta crise cultural – a incapacidade de integração simbólica nas sociedades “que tiveram suas heranças comuns fragilizadas” (HABERMAS, 2015, p. 18) –, resultando em uma cultura “dilacerada e conflituosa” (HABERMAS, 2015, p. 18). Para os neoconservadores, um dos principais problemas atuais é a “ingovernabilidade”, ou seja, a perda de legitimidade do Estado, que se dá pela queda da confiança dos cidadãos nos seus representantes. As reformas dos neoconservadores propõem revigorar as reservas de tradição, combater o pluralismo e a autonomia do indivíduo, blindar o sistema econômico contra as demandas políticas, sociais e culturais que prejudicam a sua lógica própria de crescimento, reduzir as expectativas dos indivíduos sobre o Estado e aplicar de forma legalista o poder (HABERMAS, 2015).

A crítica de Habermas é que os neoconservadores invertem causa e efeito em sua análise. As mazelas sociais identificadas por eles (degeneração cultural, perda de confiança no Estado, ampliação das tarefas estatais) não provêm de uma “crise espiritual e moral”, mas justamente do avanço do “progresso”, que substitui laços interpessoais por relações baseadas em hierarquias de poder (HABERMAS, 2015). Desde 1960, os conservadores têm tido grandes desilusões em seus projetos de Modernidade. São muitos os desenvolvimentos econômicos, políticos, sociais, culturais e espirituais que não estavam de acordo com o retrato sonhado por eles para as sociedades ocidentais. Vários elementos dos anos 1960, que segundo certos autores, como Stuart Hall (2006), inauguraram a Pós-Modernidade, fazem parte dessas desilusões. Entre esses movimentos estão a Contracultura, o uso de psicoativos para expansão da consciência, o Movimento Feminista, a liberdade sexual, os Movimentos Negros, os Movimentos Pacifistas e anti-guerra, a mobilização pelos direitos civis, os Movimentos pelo Meio Ambiente etc.

Para Habermas, a crise em que vivemos é causada pela burocratização e instrumentalização do ser humano e do meio ambiente.

Habermas defende um papel central para a cultura: comandar o processo de racionalização dos discursos normativos, teóricos e estéticos na busca de alternativas para o modo de vida degradante que vivemos. Segundo o filósofo, a Modernidade se alimenta da utopia e da História. Defensor da democracia, Habermas acredita que a crise do Estado de Bem-Estar Social é reflexo do esgotamento das energias utópicas. O Estado de Bem-Estar Social seria a utopia de uma emancipação política na qual o povo teria o poder da atividade soberana de autodeterminação de si próprio (corpo coletivo). Esse Estado de Bem-Estar Social contém a utopia do trabalho formado por processos de produção baseados na horizontalidade (HABERMAS, 2015).

Somente na leitura apressada do senso comum poderia-se dizer que realizar eventos culturais “não causa problemas políticos”, narrativa que, além de destacar o caráter de atividade pacífica da produção cultural, indica ainda um caráter pacificador. Apesar de efetivamente trabalharmos a partir da não-violência como forma de resistência à “violência rotinizada”, sabemos que não existe neutralidade no que fazemos; e tudo o que não queremos é pacificar os discursos do medo e da opressão. Pelo contrário, consideramos que as nossas ações são positivamente transformadoras para a sociedade, mas não somos ingênuos para acreditar que todos pensam assim. Sabemos que existem teorias e sujeitos que delimitam certos modos de vida e manifestações da cultura como degeneradoras, indesejadas. No cenário brasileiro, que alia o neoconservadorismo, o neoliberalismo e o racismo estruturante, sujeitos periféricos produzirem e disseminarem cultura de forma gratuita, crítica e reflexiva na periferia é uma afronta, ainda mais quando essa socialização (negra, popular, marginal, *queer*, feminista/com protagonismo feminino) desafia os paradigmas dominantes (brancos, colonialistas, racistas, homofóbicos, misóginos, patriarcais). Nesse sentido, é importante pontuar que existe uma ideologia política por trás das nossas ações e que combater o discurso da neutralidade é tanto revelá-lo a nós mesmos quanto revelar a ideologia das alteridades. “O discurso ideológico tem um grande poder, começando pelo que proclama a morte das ideologias. Só ideologicamente posso matar as ideologias, mas é possível que eu não perceba a natureza ideológica que fala de sua morte” (FREIRE, 2019, p. 129).

Temos um grande desafio, porque estamos em um território no qual a maioria das pessoas não têm acesso a esse tipo de discussão

política. Ao tomarmos consciência de que entre os ativistas periféricos existe uma acumulação de capital cultural diferenciada, visto que esses acessam espaços incomuns para a maior parte da população (GOMES, 2020, p. 68), precisamos nos comunicar com o nosso público a partir de uma ética de respeito aos diferentes saberes (FREIRE, 2019). Acreditamos na construção coletiva do conhecimento, no qual o entendimento do objeto é necessariamente um ato comunicante, coparticipado (FREIRE, 2019, p. 35). Nesse sentido, não queremos passar nenhum conhecimento ou informação ao nosso público, mas criar ambientes favoráveis para a reflexão, nos quais os sujeitos possam pensar por si, mediados por objetos artísticos ou culturais.

Consideramos que as nossas ações têm um caráter pedagógico, sendo uma abordagem autoeducativa e dialógica. Posicionamos-nos, então, como sujeitos que buscam corporificar as palavras pelo exemplo (FREIRE, 2019, p. 35), promovendo atividades culturais que revelam o nosso engajamento político. Encaramos este espaço de escrita como uma prática testemunhal (FREIRE, 2019, p. 35) do que avaliamos como ações educativas-críticas (FREIRE, 2019, p. 39) na arte e na cultura. Assim, analisando o que realizamos, buscamos valorizar tanto o saber-fazer da autoreflexão crítica quanto o saber-ser da sabedoria exercitada (OLIVEIRA *apud* FREIRE, 2019, p. 14). Buscamos atuar nos nossos territórios a partir de uma dinâmica que favoreça as relações teoria-prática, pensar-agir, gerando conexões rua-Academia, periferia-centro. Pensamos nessas ações como processos de pesquisa-ação, autoeducativos para nós, organizadores, e que reverberam pedagogicamente na comunidade.

O lugar da Zona Oeste na cidade

O Rio de Janeiro é dividido entre cinco Áreas de Planejamento, sendo a Zona Oeste parte da AP5, com cerca de dois milhões de habitantes (GOMES, 2020), quase um terço das 6.320.446 pessoas que vivem na cidade, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (GOMES, 2020). A Zona Oeste é, além da região mais populosa, a maior em área, a única com praias ainda não urbanizadas e a mais recentemente ocupada. Mesmo que com importância seminal na economia, no turismo e na conservação ambiental da Cidade

Maravilhosa, a Zona Oeste é uma área ao mesmo tempo excluída e alvo de ataques do Estado. A subordinação da Zona Oeste se exemplifica nos questionamentos recorrentes feitos pela alteridade não periférica aos moradores deste território: “Ainda é Rio de Janeiro?” ou “Quanto tempo você demora para chegar no Rio?”. Quando este movimento é internalizado, com consciência da nossa própria subordinação, nos questionamos, indignados: “Como eu vou para casa a essa hora? Por que me é negado o direito à cidade?”.

Como aponta a Carta da Maré, chamada também de Manifesto das Periferias, as periferias são os elementos centrais da cidade (DAS FAVELAS, 2017, p. 2) porque compõem o seu tecido urbano, sendo, nesse sentido, partes significativas de uma configuração espacial, social e cultural. Embora seja difícil refletir sobre a periferia sem relacioná-la ao centro, é justamente este o esforço sugerido pelo Manifesto:

A definição de periferia não deve ser construída em torno do que ela não possuiaria em relação ao modelo dominante na dinâmica socioterritorial ou da distância física em relação a um centro hegemônico. Ela deve ser reconhecida pelo conjunto de práticas cotidianas que materializam uma organização genuína do tecido social com suas potências inventivas, formas diferenciadas de ocupação do espaço e arranjos comunicativos contra-hegemônicos e próprios de cada território. (DAS FAVELAS, 2017, p. 2).

Analisamos, a partir da nossa experiência como habitantes e atuantes da Zona Oeste, os desafios e potenciais indicados pelo Manifesto das Periferias e selecionamos alguns pontos que, a nosso ver, se destacaram para tecermos breves comentários. Buscamos, assim, definir a Zona Oeste a partir das suas próprias dinâmicas internas:

Inserção de trabalhadores em funções subalternas, sendo a Zona Oeste uma região-dormitório. O movimento pendular periferia-centro não é somente realizado em função do acesso à cultura ou serviços, mas também por conta da geração de renda. Nesse sentido, a região mais populosa da cidade é também responsável por uma grande parte da mão de obra que mantém as *urbes* funcionando. Uma das experiências que mais marcam os moradores da Zona Oeste

é a experiência de trabalhar no centro e submeter-se ao transporte público carioca, o que ocasiona um acréscimo de 4 horas diárias de locomoção na jornada de trabalho. A discussão do direito à cidade passa pela crítica à precarização dos meios de transporte, assim como as taxas abusivas do seu uso. Este é um dos temas mais polêmicos da atualidade urbana do terceiro mundo, uma vez que afeta fortemente os trabalhadores, unindo-os espacial e socialmente. Toca no “que hoje já existe como uma espécie de mal-estar que se generaliza em face da maldade neoliberal” (FREIRE, 2019, p. 125), situações tão abusivas que são difíceis de serem ignoradas por aqueles que a experienciam. A potencialidade revolucionária e radical deste tema é exemplificada por um dos acontecimentos políticos mais significativos deste novo século no Brasil: as manifestações de 2013, que começaram por causa da pauta do aumento da tarifa de transporte.

Alta incidência de situações de violência nos espaços públicos, tanto por parte das forças de segurança do Estado como de grupos criminosos, sendo que a Zona Oeste é conhecida como um território de grande penetração da milícia, grupos de policiais e ex-policiais que atuam junto a criminosos, com a justificativa de “garantir a segurança”. Sua atuação se popularizou a partir da denúncia de cobrança de taxas a serem pagas por comerciantes e residentes para proteção dos mesmos (GOMES, 2020). Existe uma forte penetração da cultura do medo na Zona Oeste, introjetada tanto pela milícia quanto pelos traficantes e criminosos de forma geral, razão pela qual tantos moradores e comerciantes se vêem coagidos a pagar taxas de proteção a grupos paraestatais. As milícias também obtêm lucro com o controle sobre atividades econômicas, como a venda de gás, o transporte alternativo e o serviço clandestino de TV a cabo (GOMES, 2020).

Alta incidência de violência letal contra jovens, com forte recorte étnico, racial e territorial. Nesse sentido, é importante destacar a heterogeneidade da Zona Oeste, que comporta tanto a Barra da Tijuca, considerada uma “extensão da zona sul”, como favelas consideradas áreas de extrema violência armada, como Vila Aliança, Rocinha, Cidade de Deus e Cesarão. No Atlas do Desenvolvimento Humano, que não segue as divisões tradicionais da prefeitura feita por bairros, Barra e Jacarepaguá, que oficialmente fazem parte da Zona Oeste, foram unidas em uma categoria à parte. O Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH-M) avalia três aspectos:

expectativa de vida, acesso ao conhecimento (com os critérios escolaridade da população adulta e fluxo escolar da população jovem) e renda *per capita*. O índice varia de 0 a 1, e quanto mais próximo de 1, maior o desenvolvimento. No IDH-M por regiões do Rio de Janeiro, Barra e Jacarepaguá evoluíram de 0,760 em 2000 para 0,835 em 2010. Já a “Zona Oeste”, evoluiu de 0,661 para 0,742. Existe entre os militantes e realizadores culturais da Zona Oeste uma grande heterogeneidade socioeconômica, racial e cultural que reflete a própria dinâmica do território. Nesse sentido, as violências que incidem são diferentes para cada sujeito e precisamos defender, principalmente, a Vida daqueles que cotidianamente estão ameaçados pela morte violenta, vinculada ao que alguns chamam de Guerra às Drogas e outros de Genocídio do povo negro.

Territórios marcados por processos de degradação e expropriação ambiental impostos por entes públicos e privados. Este ponto é de vital importância por acreditarmos que o sistema que destrói a natureza é o mesmo que ataca a nossa humanidade. Esse processo está acontecendo cada vez de forma mais acelerada em nome de certo progresso, a partir de uma “ética do mercado, e não de uma ética universal do ser humano” (FREIRE, 2019, p. 124). A ideologia neoliberal se materializa numa “ditadura do mercado, fundada na perversidade de sua ética do lucro” (FREIRE, 2019, p. 125). Assim, a degradação ambiental da Zona Oeste, inegavelmente ligada à degradação humana, se dá na especulação imobiliária das “partes ricas” desse território (como a Barra, Joá, Itanhangá, Recreio), na urbanização predatória que se deu nessas regiões nas últimas décadas e na consequente devastação ambiental em diversas vertentes, a destacar o desmatamento e a poluição das águas por esgoto não tratado e pelos rejeitos do modo de vida capitalista.

Quanto às potências elencadas pela Carta da Maré, destacamos as duas que mais se aproximam de nós, enquanto realizadores. Acreditamos que os nossos projetos culturais funcionam como exemplos práticos, ou a efetivação dessas duas potências: “Criatividade na proposição de soluções urbanísticas solidárias em termos de habitação, provisão de serviços públicos e equipamentos de uso comuns, que devem ser considerados como referência para a cidade como um todo” (DAS FAVELAS, 2017, p. 4) e “A presença de modelos participativos, coletivos, movimentos e organizações sociais de luta pela afirmação

e invenção de direitos, ampliando as referências de demandas e de ações públicas de democratização da cidade” (DAS FAVELAS, 2017, p. 5).

Criando zonas de cinema

O Zona de Cinema é um movimento cultural que começou quando dois trabalhadores periféricos da cultura ganharam o edital Mostra e Festivais 2016, da RioFilme/Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Nossa proposta inicial, de um festival de três dias de cinema brasileiro transformou-se, com o mesmo orçamento, em um festival de nove dias e uma atuação de mais de um ano, entre 2017 e 2018. Desde o começo, optamos por fazer a compra de equipamentos, em oposição à alugá-los somente para os dias do evento, mesmo que isso reduzisse o orçamento dos gastos de produção e restringisse os equipamentos possíveis de serem adquiridos. Acreditávamos, e estávamos certos em parte, de que possuir os bens materiais necessários para produzirmos cada etapa do festival (caixas de som, telão, projetor, mesa de som) iria proporcionar uma autonomia na produção de vários eventos, pesquisas e experiências dali para frente.

O I Festival Zona de Cinema caracterizou-se como uma mostra de cinema com debates, shows, performances, feira, premiação em dinheiro e bolsas de estudos para jovens realizadores. Foram três finais de semana (sextas-feiras, sábados e domingos), entre os dias 14 e 30 de julho de 2017, com sessões em espaços públicos. O Festival aconteceu em seis bairros da Zona Oeste: Campo Grande (sessão na Praça Rosária Trotta), Taquara (sessão na Praça do BRT, onde hoje funciona o Cine Taquara), Sulacap (sessão na Praça Mário Saraiva, Bangu, Areninha Carioca Hermeto Pascoal, Praça Gramacho da Vila Aliança e Praça Guilherme da Silveira), Realengo (Espaço Cultural Viaduto de Realengo) e Senador Camará (Parque Municipal Fazenda Viegas).

Tivemos nove longas-metragens convidados, sendo que cinco destes são considerados por nós como parte de um cinema periférico: *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa; *Com o Terceiro Olho na Terra da Profanação* (2016), de Catu Rizo; *Deixa na Régua* (2019), de Emílio Domingos; *O Som do Tempo* (2017), de Arthur Moura e *Favela Gay* (2014), de Rodrigo Felha. Os outros longas do festival foram: *Mãe só há uma* (2016), de Anna Muylaert; *Ralé* (2016), de Helena Ignez; *A*

Cidade Onde Envelheço (2020), de Marília Rocha e *Elon não acredita na morte* (2016), de Ricardo Alves Júnior. Se nem todos os filmes são de origem popular, todos eles trazem discursos sobre sujeitos e territórios marginalizados, de uma forma ou de outra. Nossa curadoria buscou trazer filmes periféricos sobre temáticas marginais e urgentes. Outra diretriz foi convidar filmes inéditos na Zona Oeste, ou seja, aqueles filmes que não circularam pelas salas comerciais. Todo esse processo foi feito por meio de parcerias, sendo primordial o critério de que não poderíamos pagar para exibir o filme.

A mostra de curtas-metragens foi competitiva e exibiu filmes realizados por moradores da Zona Oeste, ou ambientados nesse território. Foram 390 curtas inscritos e 18 selecionados, os quais foram projetados com a presença dos realizadores e com um debate entre eles no final de cada exibição. Além desse festival condensado, fizemos dezenas de exibições temáticas e cine-ataques. As sessões temáticas elaboradas foram: Sessão Ambiental; Sessão Porrada; Sessão Antiproibicionista; Sessão Ocupação e Sessão Infantil. Nestas sessões, circulamos com uma sequência específica de curtas livres para todas as idades em eventos programados junto aos parceiros do Zona de Cinema ou em alguma Praça, com uma infraestrutura mínima de cadeiras ou praças com teatros de arena. Os eventos eram anunciados com antecedência pelas redes sociais e costumávamos fazer cobertura fotográfica. Já os cine-ataques eram eventos sem aviso prévio que podiam acontecer nas praças de qualquer lugar da cidade, com ou sem cadeiras, por vezes em lugares bastante movimentados, projetando nas paredes disponíveis.

Em 2018, o Zona de Cinema foi contemplado com o Prêmio Território de Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Como contrapartida, realizamos quatro meses de encontros semanais com exibição e discussão de filmes brasileiros, com um momento de escrita crítica no CIEP Che Guevara, em Campo Grande.

A proposta conceitual do Zona de Cinema buscava contrapor sonho e realidade, utopia e ação micropolítica. Partimos do pressuposto de que ir ao cinema é uma experiência com uma grande relação com o sonhar. Por um lado, sonho do realizador independente de fazer e ver um cinema crítico e livre das amarras mercadológicas; por outro, o sonho criativo que o cinema proporciona, essa outra realidade na qual o espectador entra, se perde. Se, por um lado, o que

está na tela nos tira da nossa realidade cotidiana, por outro, muitas vezes é na imagem, na representação desse cotidiano, que compreendemos o que ele é, o que somos. A experiência cinematográfica, como Arte-Educação e Educomunicação, pode ser, para quem realiza e para quem observa, uma chave de localização e produção de presença no mundo (FREIRE, 2019, p. 20).

Atualmente, não há um cinema de rua em toda a Zona Oeste. Todas as salas estão concentradas dentro de Shopping Centers, exibindo uma programação internacional, americana, distante do imaginário brasileiro e suburbano. A nossa ideia foi trazer os cineastas e o cinema para perto dos moradores. Por isso selecionamos filmes, diretores e produtores que dialogam com a realidade e a subjetividade do subúrbio e da Zona Oeste.

Realizamos, no mês anterior ao festival, uma oficina de edição de vídeo para dez participantes, junto ao Ponto de Cultura Caixa de Surpresa, localizado na Vila Aliança, favela de Bangu. A oficina de edição de vídeo foi a finalização de um trabalho anterior de mediação audiovisual, que aconteceu durante os primeiros meses de 2017. As oficinas de produção de vídeo, promovidas entre março e junho, geraram um material que precisava ser editado e foi a partir dessa demanda espontânea que pensamos a oficina de edição de vídeo. Ambas oficinas possibilitaram a autorrepresentação e o reconhecimento do próprio território para os distintos sujeitos periféricos envolvidos nesse processo. Esse protagonismo é cada vez mais possível no cinema, especialmente graças ao barateamento dos equipamentos de filmagem e a distribuição cineclubista e on-line. Se a questão da perfeição estética do cinema industrial ficou em segundo plano, tanto pela precariedade técnica quanto pelo amadorismo dos envolvidos, o fazer-cinema, em sua instância de coletividade, foi o acontecimento mais relevante. A possibilidade de refletir e colocar em cena a própria realidade foi o que nos fez finalizar as gravações, apesar das dificuldades.

Com o Zona de Cinema, nossos objetivos eram: 1) Dar visibilidade às produções cinematográficas de realizadores independentes, preferencialmente aqueles suburbanos e periféricos que não encontram espaço nos circuitos tradicionais de cinema; 2) Contribuir com a circulação cultural na Zona Oeste, ocupando espaços públicos com uma programação inédita para esta região, promovendo ambientes de desfrute de seu próprio território. 3) Criar uma zona de intercâmbio entre

realizadores da Zona Oeste e pessoas de todos os lugares, pautando um diálogo sobre quais os rumos do cinema e da cultura no subúrbio; 4) Fomentar a prática e a realização cinematográfica, especialmente com adolescentes e jovens, na expectativa não de uma profissionalização, mas de uma relação ao mesmo tempo mais crítica e mais sensível com os produtos audiovisuais aos quais somos expostos cotidianamente.

Observamos que a realização do festival foi, num primeiro momento, favorecida pelo fomento público que, ao selecionar e patrocinar o nosso projeto, legitimou as demandas da Zona Oeste por cultura e arte. Nos tornamos, então, protagonistas de ações culturais no nosso território de origem, onde estão boa parte dos nossos afetos e das nossas memórias. Acreditamos que o fomento público ajudou, de certa forma, a nos consolidar como sujeitos inventivos e que, assim, conseguimos ampliar as “referências de demandas e de ações públicas em torno da garantia de direitos” (DAS FAVELAS, 2017, p. 4).

Ativa-ação da Zona Oeste

O coletivo Zona Oeste Ativa (ZOA) surgiu em 2015 após a criação de um grupo no Facebook em que jovens e adultos, residentes da Zona Oeste do Rio de Janeiro, questionavam a centralização cultural e de lazer no eixo Centro-Sul. Dentre os assuntos mais recorrentes neste grupo virtual, estavam o esvaziamento do cenário cultural dos bairros de periferia e o cansaço coletivo gerado pela necessidade de um deslocamento longo e custoso em transportes mal cuidados e superlotados, que muitas vezes percorriam trajetos perigosos, para obter acesso à serviços ou à renda. Surgiam, como pautas, temas sociopolíticos que atravessavam as nossas vidas cotidianas, mas que não eram socializados. Esse recalco acontecia tanto em função da inexistência de um espaço para reuniões, debates e visibilização das questões como pelo grande receio de retaliação e perseguição. Recorremos, então, à persistência e à resistência cultural para identificarmos as nossas próprias necessidades periféricas, buscando reconhecê-las, estudá-las e supri-las. Este movimento pressupõe o esforço de localizar-se no mundo, entendendo, por exemplo, como se dá a concepção da região como local periférico. Além disso, faz-se necessário refletir

sobre as implicações subjetivas de ser periférico, isto é, como se constitui uma identidade produzida em oposição a um “centro” que estabelecesse padrões específicos?”

Por ser constantemente associada a um local de difícil acesso e privada de bens e serviços, a ideia de periferia denota o processo de hierarquização social materializado na infraestrutura dos territórios e nas relações de poder entre os sujeitos. Já que “os padrões utilizados para qualificar as periferias, em geral, são referenciados em teorias urbanísticas e pressupostos culturais/estéticos vinculados a determinadas classes e grupos sociais dominantes” (DAS FAVELAS, 2017, p. 1), descobriremos que precisávamos criar as nossas narrativas, os nossos encontros e os nossos modos de fazer.

Nessa perspectiva, alguns jovens realizaram a primeira reunião do que se tornaria o coletivo, isto é, um movimento social auto-organizado. O encontro foi planejado e ocorreu em formato de roda de conversa. O assunto escolhido foi “A mulher na Sociedade”. É preciso citar a centralidade das mulheres nas experiências que relatamos, tanto na ZOA e no Zona de Cinema quanto na concepção deste texto. Essa é uma das características elencadas na Carta da Maré, configurando uma potência própria das regiões periféricas: “Forte protagonismo feminino em questões fundamentais como propagação de saberes ancestrais, condução de ações educativas, políticas, culturais e econômicas” (DAS FAVELAS, 2017, p. 5).

Esse primeiro encontro reuniu cerca de trinta jovens, sentados em cangas e caixotes, conversando em praça pública, compartilhando aprendizados, criando laços e ocupando politicamente um território frequentemente marginalizado, como a Praça Guilherme da Silveira, que escolhemos como nosso ponto de encontro fixo. O local conta com um amplo espaço arborizado, uma pista de skate reformada (em boas condições de funcionamento), palco ao ar livre, quadras esportivas, trailers de comida, barracas e bares.

A Praça Guilherme da Silveira foi escolhida para todos os encontros e eventos culturais do coletivo por ser um local de visibilidade que reúne todas as idades. Queríamos ser um movimento social com ações diretas que potencializasse o nosso território a partir do fomento da consciência política, social e cultural. Uma das nossas principais metodologias é a roda de conversa com convidados referências nos temas em questão; em seguida, abre-se o microfone para

perguntas, viabilizando um diálogo entre os participantes. Além disso, também podem ocorrer exposições de textos, apresentações musicais, recitais de poesias, intervenções culturais, exposições de fotografias, grafite, artes plásticas etc.

Muitos temas foram debatidos: “Redução da Maioridade Penal”, “Zona Oeste e a Cidade do Rio de Janeiro”, “Periferia Central: a batalha”, Sobre o *Impeachment* de Dilma Rousseff: “é golpe ou não é golpe?”, “Reforma Política:”, “Eleições de 2016”, “Mulher na sociedade: trajetórias, lutas e desafios”, “A classe trabalhadora e as mulheres” “Intervenção Federal pra que(m)?”, “Atividade Cultural Marielle Vive”, “Funk é cultura SIM!”.

Além das rodas de conversa, a ZOA se mobilizou para organizar festas gratuitas na praça, buscando trazer referências da música, da cultura e de expressões artísticas não tão comuns em Bangu. Realizamos, em novembro de 2017, a festa “Far-Oeste: Nuvem Preta - A Festa”, em celebração das nossas raízes africanas, buscando uma reflexão sobre o Dia da Consciência Negra. Em janeiro de 2018, promovemos, em conjunto com outros coletivos da área, o Festival “Juntey: Z.O Resiste”. Essas ações diretas de cultura não aconteceram sem retaliações, ameaças e ataques, o que demonstra que as atividades culturais não são instâncias “neutras” politicamente, ou menos impactantes, sendo permeadas por relações de poder com muito tensionamento.

A festa “Nuvem Preta” foi um doloroso exemplo prático do conceito de violência rotinizada (GOMES, 2020), o qual evidencia as intrincadas relações entre cultura e política. Se, por um lado, tal violência pode inviabilizar uma abordagem mais “tradicionalmente política”; por outro, a utilização da arte e da cultura para debater política e sociedade é uma possibilidade intrínseca a essas manifestações, ou seja, a arte e a cultura não podem ser separadas do seu contexto político e social.

No dia da realização do evento “Nuvem Preta”, a quadra da Praça Guilherme da Silveira ficou lotada de jovens e adolescentes. O objetivo desse evento era fortalecer a luta anti-racista no âmbito das discussões provocadas pelo mês da consciência negra. Em seus corpos, muitos jovens traziam as marcas da herança negra: cabelos afro, peles pretas, sorrisos largos e corpos dançando ao som de funk, rap e diversos estilos musicais. De fato, existe uma atmosfera de liberdade para expressões artísticas, ideológicas, corporais, de gênero nos eventos que produzimos. Era lindo, para nós, mas não para todos. A

alegria foi interrompida por dois policiais militares que, de maneira arbitrária, confiscaram o documento que autorizava a realização do evento, dando ordem de prisão para um dos organizadores. Este organizador foi algemado de forma explícita, para que todos pudessem ver, e em seguida truculentamente levado para a delegacia.

A legitimação deste ato e de outras intervenções violentas da polícia nos eventos culturais é recorrentemente feita por meio da narrativa de que existe uso de drogas nos eventos culturais. Isso é fruto do interdito sobre esta e outras pautas consideradas polêmicas, o que impede a discussão aprofundada e gera esse tipo de ação, radicalmente opressora. Outros membros do coletivo precisaram seguir a viatura, uma vez que os policiais não quiseram informar para onde o companheiro estava sendo levado. Aquela foi uma noite de grande frustração e comoção para todos nós que organizamos, pensamos e planejamos um evento de resistência e de reflexão sobre as nossas raízes africanas; a noite, que era de festa, foi malograda pelo racismo estrutural.

Depois do episódio da “Nuvem Preta”, outras tentativas de festa na praça também sofreram retaliações e foram impedidas de prosseguir. Foi por esse motivo que o coletivo Zona Oeste Ativa se juntou ao coletivo Studio2 e Artrash para a organização de um festival maior e melhor estruturado. A estratégia era somar forças com os diversos coletivos da Zona Oeste com nomes de peso, apoio institucional e legitimidade jurídica. Dois meses depois, o “Festival Juntey: Zona Oeste Resiste” aconteceu para quem quisesse chegar na praça e foi uma noite de música, exposição de artes visuais, pintura de grafite ao vivo, brechós, exibição de curta-metragem com o coletivo Zona de Cinema e uma roda de conversa muito oportuna sobre Guerra às Drogas com o delegado antiproibicionista Orlando Zaccone. Tivemos a presença de representantes do gabinete do deputado estadual Flávio Serafini, mestres de cerimônia e muita, muita gente.

Em meio a tantas dificuldades que é estar na rua fazendo política e promovendo arte, esses cinco anos de atividade nos proporcionaram experiências inenarráveis, desafiadoras e potentes. Trocamos amor e afeto, ouvimos discursos de ódio em microfone aberto, sofremos abuso de poder policial, recebemos apoio parlamentar de quem trabalha institucionalmente pelo povo. O que fica na memória individual e coletiva, assim como nas redes que se estabeleceram, é a potência exercitada.

Num contexto histórico e político em que a ascensão do conservadorismo é global, precisamos agir contra a negação e a neutralização da política, o genocídio da população negra e pobre e as violações aos direitos humanos. Num momento no qual a propagação da cultura do medo e da violência está em um movimento ascendente, as regiões periféricas, que historicamente experienciam a violência como rotina, vem sendo espaço de experiências visionárias e engajadas de arte e de cultura, contribuindo para novas formas de agir politicamente enquanto indivíduos que se auto-organizam.

Considerações Finais

Habermas não consegue visualizar nenhuma “alternativa reconhecível ao Estado de Bem-Estar Social” (HABERMAS, 2015, p. 224). Isso, todavia, não nos surpreende, uma vez que acreditamos que a renovação das energias utópicas muito provavelmente não provirá do intelectualismo. Habermas, ao defender a Democracia, não consegue pensar num mundo sem o “melhor” que o Estado conseguiu ser. Para nós, que estamos na academia, mas ancorados na vivência e no cotidiano popular, é importante considerar que as alternativas ao Estado precisam ser anticolonialistas. Consequentemente, antirracistas e anticapitalistas. Conseguimos visualizar muitas utopias, e a maioria delas, embora se sustentem ideologicamente a partir do nosso estudo formal, surgem a partir da nossa afetação pelo mundo cotidiano. Para nós, a maior fonte de energia utópica é a troca. Por isso, visualizamos na autogestão, em suas múltiplas intensidades e potencialidades, a estratégia para chegarmos nessas alternativas. Não é possível que um sistema representativo realmente dê conta de gerir uma sociedade justamente enquanto aqueles que representam o povo são de classe, raça e ideologias diferentes e restritas.

Para Habermas (2015), é preciso trabalhar as energias utópicas que restam. Entre elas, destaca o autor a volta ao debate público das identidades coletivas e demandas autogeradas, a pluralização das frentes de luta, a resistência à naturalização de carências segundo as posições ocupadas no sistema produtivo e à legitimação da tecnocracia em nome da meta fundamental de crescimento econômico. Se, para este autor, essas potências poderiam gerar uma Democratização

Radical; para nós, qualquer utopia que passe pela política institucional deve ser questionada, uma vez que o Estado Democrático de Direito é, em certos territórios e para certos sujeitos, um mito. Por que sonhar com tão pouco? Temos certeza que a esfera pública e a cultura são instâncias nas quais precisamos trabalhar para conseguirmos pensar de modo verdadeiramente radical uma nova forma de sociedade, mesmo que não saibamos exatamente como agir. O conhecimento para a transformação, porém, virá durante o processo, necessariamente coletivo.

Referências

- DAS FAVELAS, Observatório. Carta da Maré - Manifesto da Periferia: as periferias e seu lugar na cidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL “O QUE É A PERIFERIA AFINAL E QUAL O SEU LUGAR NA CIDADE?”, 2017, Favela da Maré/Rio de Janeiro. Carta da Maré disponível em 15 idiomas. Disponível em: <http://revistaperiferias.org/carta-da-mare/>. Acesso em 21/02/2020.
- DE CLEYRE, Voltairine. Direct Action. *Mother Earth Publishing Association*. New York, 1912. Disponível em: http://debs.indstate.edu/d2955d5_1912.pdf. Acesso em 15/02/2020. Tradução disponível em: <https://www.anarquista.net/acao-direta-de-voltairine-de-cleyre-livro/>. Acesso em 25/02/2020.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- GOMES, Simone. A cultura como alternativa: Uma aproximação a partir de sociabilidades militantes na Zona Oeste do Rio de Janeiro. *Dilemas - Revista de Estudos de Conflitos e Controle Social*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 57-76, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/27015/18129?fbclid=IwAR25ZRTyLp5-Nz3i45ZOrFbQqHvGWJbBslkwxe7wZjBCFh19gjiV6yzdoOrs>. Acesso em: 15/02/2020.
- HABERMAS, Jürgen. *A nova obscuridade: pequenos escritos políticos*. V. São Paulo: Unesp, 2015.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

DESAPROPRIAÇÃO E DESAPARIÇÃO EM **MORMAÇO**

Stephania Amaral

É por causa do calor. Não há paz no calor.

CLARA AVERBUCK

Desapropriação e desaparecimento são aspectos seminais a *Mormaço* (2018), de Marina Meliande¹. O presente artigo propõe elaborar questões sobre o pertencimento, a moradia e a transformação gradativa da protagonista do filme em algo entre árvore e monstro, desaparecendo, portanto, como humana. A abordagem será feita a partir de percepções críticas sobre a película, além de dados obtidos em uma entrevista com a diretora, produtora e montadora e com as atrizes Marina Provenzano e Sandra Maria, realizada por Isabel Wittmann para o podcast Feito por Elas, programa que discute o trabalho de mulheres no audiovisual.

A trama de *Mormaço* se passa no Rio de Janeiro, em 2016, durante um dos verões mais quentes da história do país. A defensora pública Ana (Marina Provenzano) busca defender os moradores da Vila Autódromo, na tentativa de impedir que as famílias sejam removidas em virtude da construção de um Parque Olímpico. Enquanto isso, ela também enfrenta a iminência de perder seu apartamento devido à possível construção de um hotel no local, um prédio que data da década de 1920. Nesse processo, Ana adquire uma doença misteriosa, uma espécie de fusão com sua casa, que a torna monstruosa.

Em 2015, mais de 5 milhões de imóveis estavam ociosos, enquanto

¹ Marina Meliande nasceu em 1980 no Rio de Janeiro. Formada pela Universidade Federal Fluminense, trabalhou como montadora com as diretoras Clarissa Campolina, Petra Costa e Julia Murat em *Girimunho* (2011), *O Olmo e a Gaivota* (2014) e *Pendular* (2017), respectivamente. Em parceria com Felipe Bragança, dirigiu os curtas premiados *Por Dentro de uma Gota D'água* (2003) e *O Nome dele (O Clóvis)* (2004) e os longas *A Fuga da Mulher Gorila* (2009), *A Alegria* (2010) e *Desassossego (Filme das maravilhas)* (2011). *Mormaço*, primeiro longa-metragem solo da diretora, estreou no Festival de Roterdã, na Holanda, e no Brasil no Festival de Gramado e no Festival do Rio, onde recebeu menção honrosa do júri.

cerca de 5,8 milhões de famílias enfrentavam falta de moradia. Guilherme Boulos (2015) traça um paralelo entre esse cenário no Brasil do século XXI e a Europa do século XIX descrita por Friedrich Engels e onde o problema já era a distribuição, a especulação imobiliária e as remodelações urbanas, e não a falta de construções, abundantes o suficiente para resolver a questão da moradia nas metrópoles. Assim, Engels já endossava a causa dos movimentos populares em 1872, quando escreveu sua obra *Sobre a questão da moradia*, “em defesa da expropriação desses imóveis para destiná-los aos trabalhadores sem-teto” (BOULOS, 2015).

Imagens de áreas verdes abrem *Mormaço*. De olhos fechados e solitária, Ana estabelece contato com a natureza, que oferece uma frágil resistência em contraposição à cidade que está desmoronando. Assim ela nos é apresentada, em silêncio. A fumaça da demolição cobre a protagonista e a figura da moça quase some na tela, de tão apagada. Os papéis que Ana carregava voaram pelas ruas devido ao impacto da ventania e são transformados poética e imagetivamente em flores nas mãos dela: da burocracia à morte. As folhas de papel voando são uma metonímia da lei obsoleta diante da repressão policial e das mudanças sociais. Se pensarmos em Ana, defensora pública, como representante da justiça, ou melhor, a mediadora entre o povo e a lei - e também entre o povo e os órgãos públicos e as instituições privadas - desde a onírica introdução ela já é silenciada e destituída de seu trabalho, sendo uma justiça sem voz e sem poder de mudança.

Essa atmosfera melancólica e etérea se mantém ao longo do filme. Apesar do mistério que envolve a protagonista, *Mormaço* não é um filme silencioso, pelo contrário, faz um contraste entre a quietude interna de Ana e o mundo exterior caótico, repleto de barulhos de trânsito, vendedores ambulantes e inúmeras construções. A primeira voz ouvida no filme é a de um homem. O diálogo unilateral - quase um monólogo - dito pelo representante da construtora que quer transformar o prédio antigo em um hotel elitizado, é conservador e hipócrita: “A gente sabe como é raro nos dias de hoje encontrar quem ainda cultive os valores familiares, a gentileza...”. Ele afirma que com as mudanças “todos nós vamos sair ganhando”, apenas por ter prometido uma indenização em dinheiro. A cena é finalizada com a fala de uma senhora, Dona Rosa (Analu Prestes): “e se eu não quiser sair daqui?”, uma das moradoras que resiste à proposta

de “readequação”, expressão utilizada para definir a imposição que também se dá no prédio de classe média.

Em uma das visitas para acompanhar a situação da ocupação, diante da preocupação de Domingas (Sandra Maria) ao vê-la tão calada, Ana responde: “Acho que é o calor”. A defensora aconselha os moradores a não deixarem a prefeitura fazer a medição das casas: “Da porta pra dentro esse lugar ainda não é deles”. Em oposição ao banner da construtora: “A Olimpíada traz mais do que só a Olimpíada”, há uma faixa com os dizeres “A cidade não está à venda”. Merece atenção também a profusão de pichações legíveis nas habitações, sempre em caixa alta, como “Rio sem remoções”, “Comunidade tradicional sendo removida pelo cor”, “A polícia serve à justiça”, “Acostume-se, vamos ficar”, “Reurbaniza já” e até mesmo o título da sede “Associação de moradores da Vila Autódromo”, pintado nas paredes com tinta de spray, provas gráficas de reação da população, que vive entre escombros e ameaças do poder público e de instituições privadas, todos ligados ao evento das Olimpíadas do Rio de Janeiro.

Em *A tecnologia do gênero*, Teresa de Lauretis (1994) afirma que, para desenvolvermos uma nova concepção de gênero “em termos outros que aqueles ditados pelo contrato patriarcal, precisamos nos afastar do referencial androcêntrico, em que o gênero e a sexualidade são (re)produzidos pelo discurso da sexualidade masculina” (LAURETIS, 1994, p. 227) e identifica um problema compartilhado e vivenciado diariamente por pesquisadoras e professoras feministas: “a maioria das teorias de leitura, escrita, sexualidade e ideologia disponíveis, ou qualquer outra produção cultural, são construídas sobre narrativas masculinas de gênero (...) que se encontram presas ao contrato heterossexual” (LAURETIS, 1994, p. 236). Lauretis propõe questões muito atuais de resistência, uma luta contínua para que os limites e as fronteiras das diferenças sexuais sejam ressignificados. Ela já reconhecia a importância de afirmação e criação de espaços para o gênero feminino, e não apenas os oferecidos pelos detentores de privilégios do gênero masculino, hierarquia injusta que prevalece como motivo de luta ainda nos dias de hoje.

Para equilibrar tais privilégios e poderes do gênero masculino e possibilitar lugar de fala para minorias marginalizadas, aqui representadas por Domingas, a trama semi-ficcional de *Mormaço*, elaborada pela diretora, é centrada em mulheres, com diversidade de

etnias. Dessa forma, é possível reescrever narrativas culturais com espaço para uma construção diferente de gênero, “no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia” (LAURETIS, 1994, p. 236-237).

Nesse sentido, *Mormaço* trouxe para as telas do cinema nacional uma rara representatividade de uma mulher negra circulando em espaços que não são de subalternidade. Ainda que com pouco tempo em cena, Clara (Jéssica Barbosa), uma colega de profissão de Ana, parafraseia uma fala do secretário de segurança sobre o descaso com a questão racial e social: “O Rio de Janeiro vai ter que aprender a perder uma geração de jovens negros e pobres até o modelo de segurança poder funcionar”. Aqui, afirma-se mais uma denúncia contra o desgoverno público em relação à população carioca. Pode-se dizer que há uma discriminação perpetuada pelas políticas de urbanização que vigoram até o século XXI. Mais tarde, quando Ana fica doente, as duas amigas conversam sobre o medo da morte e outras preocupações, cena que justifica porque o filme passa no Teste de Bechdel², podendo ser considerado um cinema além de político, feminista.

Em uma cena que se passa numa mesa de bar, Lucas (Igor Angelkorte), um vereador, justifica porque usa seu “terninho escroto” para dialogar com políticos poderosos, como o governador: “ou vocês acham que grito e protesto vai resolver qualquer coisa? Não! Tem que buscar o diálogo, senão é aí mesmo que a cidade vai explodir fora de controle”. “Já tá explodindo, Lucas”, responde Clara, ao que completa e provoca Ana: “você colocando ou não seu terninho”. Tal postura, que parte do alto dos privilégios de homem branco e rico, desmerece manifestações de movimentos sociais. Em outro momento do filme, assim como o vereador, Ana também tenta estabelecer um diálogo com um homem poderoso em seu terno, um procurador, a quem ela

² Criado pela cartunista Alison Bechdel em 1985, em seus quadrinhos *Dykes to Watch Out*. Usado como indicativo de preconceito de gênero, o Teste de Bechdel se preocupa com três parâmetros em uma produção cinematográfica: (i) ter ao menos duas personagens femininas nomeadas; (ii) as duas personagens precisam conversar entre si; (iii) o assunto dessa conversa precisa ser qualquer tópico que não seja um homem” (MAGALDI, p. 252).

chama de “doutor”, e de forma assertiva rebate cada argumento de que questões ambientais e estéticas justificariam a desapropriação de moradores marginalizados. Ana questiona: “A cidade tá mudando a favor de quem?” e “Os senhores querem simplesmente apagar a vida e a história daquelas pessoas em nome de um evento que dura um mês? Porque é bom pros negócios?”, ao passo que recebe uma ameaça como resposta: “A senhora vai insistir em colocar todo mundo em risco?”. Percebe-se, neste momento, a ação do Estado em prol do poder econômico, considerando, inclusive, a violência como solução para a realização dos interesses políticos e financeiros dos envolvidos.

Nesse processo pessoal em colapso com o político, Ana se envolve emocional e fisicamente com Pedro (Pedro Gracindo), o arquiteto responsável por visitar os apartamentos para avaliar o edifício, apresentado como “nosso artista, ele que vai propor a cara desse novo hotel que vai surgir”. O profissional que trabalha para a construtora vive do rebaixamento do lugar dos ex-moradores desfavorecidos. Sua função passa pela descaracterização e pelo apagamento - após sua atuação nada mais resta do prédio original e sua relação com Ana marca a descaracterização da personagem, que perde sua humanidade e sua casa. Ele reconhece o valor histórico da habitação *vin-tage*, observando que o apartamento já não conserva quase nada da planta original. Neste momento, o prédio de Ana está quase vazio, pois os outros moradores já estão se mudando. Quando Ana pergunta a Pedro o que ele vai fazer depois que terminar a incumbência do Rio, ele responde: “na verdade eu queria ir para casa, mas o próximo prédio é um hotel abandonado lá no centro de São Paulo”. Ana dá ênfase ao “abandonado?” e ele se explica: “tinham umas famílias morando lá mas já saíram. Você quer saber se eu me sinto culpado, né? (...) É estranho. Quando eu chego, eles já não tão mais lá”.

Pedro é uma figura melancólica, um sujeito ambíguo a serviço do poder financeiro que apaga a história das gentes e afirma o poderio econômico como a política a ser implementada nas cidades brasileiras. Ana dorme com o inimigo, cuja função é despejá-la e a seus vizinhos. Essa intimidade estabelecida entre os dois, além de uma despedida inconsciente de seu corpo, é uma espécie de busca de Ana por tentar entender o outro lado, sem uma culpabilização direta do rapaz, que canta pra ela: “moça bonita, como brilha a sua espada”,

trecho de uma cantiga do candomblé sobre Iansã, na qual a imagem da espada reforça a ideia de Ana como representante da justiça.

O apetite de Ana por frutas podres, as flores e plantas morrendo ao redor dela, as folhas mortas na piscina, em que ela mergulha e boia como um peso morto, são como presságios de morte. O ambiente cada vez mais dominado por plantas acelera a deterioração orgânica espelhada entre casa e corpo³. O desejo sexual cresce na medida em que o corpo dela se transforma. Até então ela só tinha verbalizado o “desejo de sumir no mar” e há uma cena em que ela realiza isso na imagem, temporariamente, ao dar um mergulho na praia e desaparecer de nossa visão. A pele dela descama como a parede de antigas construções. Tudo desgasta e contamina o corpo de Ana, que sente choques diretos da realidade, desde a insignificância da menina que anda de patins diante da construção imponente dos Jogos Olímpicos – o futuro de uma criança arriscado em prol de interesses do capital – até absurdos mais gritantes, como quando o vereador descobre que a área demolida não fazia parte do projeto do Comitê Olímpico e que a invasão dos tratores foi um truque do juiz. “Só tem monstro nessa porra dessa cidade”, Ana desabafa, enquanto se transforma em mais um deles: “os monstros são nossos filhos (...) e nos perguntam por que os criamos” (COHEN, 2000, p. 54-55).

Tudo afeta Ana na camada da pele, mesmo que ela não vivencie a luta pela resistência diretamente, com todos os enfrentamentos da permanência pelos moradores da Vila: a falta de água e de luz, o telefone cortado, o terror psicológico que confirma a percepção genuína de um dos moradores: a forma invasiva de controle do Estado é sim um tipo de tortura. No entanto, ainda que os sintomas sentidos por Ana sejam um reflexo da incapacidade de fazer alguma coisa por pessoas que precisam de ajuda, sua problemática pessoal é coberta por privilégios de classe, e mesmo que seja desconfortável abandonar o apartamento - com piscina e porteiro - ela tem poder aquisitivo e a condição de escolher outro lugar para morar. Assim, os problemas enfrentados por Ana se diferem em grau de urgência dos problemas vivenciados pelos moradores da Vila. A defensora passa por

³ O que faz lembrar a exposição *O Corpo é a Casa*, do artista Erwin Wurm. <https://www.mapfre.com.br/seguro-br/servicos/area-do-cliente/acoes-e-eventos/o-corpo-e-a-casa-erwin-wurm/>

outro tipo de despejo, os outros moradores têm recursos limitados, o direito à cidade é dirigido para os mais abastados, enquanto é suprimido para as populações desprivilegiadas. Não se trata de um apego materialista, mas do fato de se buscar e honrar um teto todo seu, uma sensação de pertencimento, um respeito às vivências humanas ao habitar determinado lugar. Ana camuflada no ambiente faz parte da casa, o corpo dela é a casa. A reforma no prédio de Ana, assim como a reforma na Vila, parecem afetar diretamente o corpo dela, levando-o em direção à ruína.

A instintiva busca por sentido não deve impedir a apreciação estética de imagens cinematográficas fortes, independente de simbolismos. Para os filósofos Deleuze e Guattari, o devir-animal trata-se de “encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados” (GUATTARI; DELEUZE, 2002, p. 34). Assim, (...) “o devir-animal nada tem de metafórico. Nenhum simbolismo, nenhuma alegoria. Também não é o resultado de uma culpa ou de uma maldição” (GUATTARI; DELEUZE, 2002, p. 69). A transformação de Ana se assemelha a uma espécie de *devir-árvore* – no caso dela, uma mulher dríade, como também ocorre em Manoel de Barros. *O Livro das Ignorâncias* traz algumas passagens que provam isso, como o verso “no meu morrer tem uma dor de árvore” (DE BARROS, 2004, p. 99) e a personagem Ana dá a ver todo esse universo apresentado por Barros em sua poética. O poeta declara ter falhado em seu “projeto coisal”, o que também significa o fracasso de um “silêncio branco”, como visto na perspectiva de Lúcia Castello Branco, que analisa tratar-se de um sujeito-poeta, marcado por abismos, desalento e fraquezas, aberto ao amor e ao poema, que não seria uma pessoa vazia por dentro, mas reduzida a nada, ao silêncio (BRANCO, 2011, p.121-122).

Ana descobre uma enorme mancha na parede de sua sala que tem o mesmo aspecto das feridas em seu corpo, marcas vermelhas que pareciam micoses e depois se tornam mais escuras. “Eu não sei o que é, ninguém sabe. Eu tô comendo comida estragada, não tô conseguindo dormir, tô com mais vontade de trepar do que antes, tô com mais raiva, chorando muito, pensando rápido demais... coça muito, tô virando um monstro”, ela define. Jeffrey Jerome Cohen (2000) em suas *Sete Teses*, enuncia teorias que ajudam a entender o processo: na Tese 1, “o corpo monstruoso incorpora de modo bastante

literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia [...] dando-lhes uma vida e uma estranha independência” (COHEN, 2000, p. 26-27), e na Tese 6: “o monstro nos desperta para os prazeres do corpo [...], para a experiência da mortalidade e da corporeidade” (COHEN, 2000, p. 48-49). Em *Trabalhar Cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, ocorre semelhante processo de destruição em uma parede e ainda no curta *Um Ramo* (2007), da mesma dupla de diretores, a protagonista Clarisse nota que uma folha está crescendo em seu braço, primeiro passo para “virar árvore”, como no poema supracitado de Manoel de Barros, evento trágico-poético e mutação definitiva da mulher que ela costumava ser.

Para Noël Carroll, “não é verdade que todas as histórias fantástico-maravilhosas sejam histórias de horror, pois (...) o monstro sobrenatural ou de ficção científica, cuja existência é finalmente reconhecida, tem de ser temível e repugnante” (CARROLL, 1999, p. 213). De acordo com esse conceito, Ana não se tornaria monstruosa por não ser ameaçadora, ela não parece assustadora em momento algum. As feridas expostas no corpo dela nem sequer são repugnantes, pois se assemelham a cascas naturais e se associam ao belo, confirmado pelo olhar masculino⁴ diegético no filme, tanto do médico quanto do arquiteto que elogiam o aspecto da transformação. O médico diz a ela que seus exames de sangue estão perfeitos e o machucado “é até bonito”, já Pedro, fascinado, diz “parece que te brotaram galáxias”. No entanto, com o aval do mesmo autor, para quem o “conflito entre a humanidade e o inumano, ou entre o normal e o anormal, é fundamental para o horror” (CARROLL, 1999, p. 182), podemos perceber que Ana se torna um monstro porque ela não é mais um ser humano, ela está indo em direção ao sobrenatural, sua doença não tem explicação lógica, ela come coisas podres e está passando por uma mudança acelerada que a transforma em um ser desconhecido. Desse modo, como visto a partir de tal metamorfose no corpo de Ana, podemos afirmar que a justiça não consegue se manter humanizada

⁴ Para Laura Mulvey, a partir das representações no cinema clássico, a mulher existe na cultura como imagem, a ser olhada e significada pelo homem, “presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (MULVEY, 2008, p. 438).

e apresenta a sua face monstruosa ao ser incapaz de proteger o cidadão que não tem o poder financeiro a seu favor.

No contexto de insegurança habitacional, tanto para os moradores da Vila quanto para Ana e sua vizinha que se recusa a sair do prédio, as festas de fim de ano se aproximam. O secretário de segurança recebe Ana e Domingas e diz que as ameaças de desapropriação são devido a uma “questão ambiental”. De modo sutil, a cena faz pensar na impertinência da fala do secretário sobre a questão ambiental, uma vez que aquela personagem desconsidera todas as nuances políticas para centralizar o seu discurso apenas no progresso de certo imaginário de cidade e de negócio. Mais tarde, falta água e luz também no prédio de Ana: a pressão para o afastamento chega até a classe média alta.

Pet Sematary, tema sonoro do arquiteto, ouvida em dois momentos de *Mormaço*, remete ao filme de terror homônimo *Cemitério Maldito* (*Pet Sematary*, 1989, de Mary Lambert). A música dos Ramones ressalta como o prédio esvaziado de certa forma se assemelha a um cemitério de animais: Ana caminha por folhas secas e encontra um cachorro abandonado, preso, que depois aparece desfocado ao fundo, acariciado pelo porteiro e por Dona Rosa. A vizinha comenta a respeito de seu gato de estimação: “os gatos podem morrer quando afastados do lugar que eles amam”, e assim traça uma linha comparativa entre a situação dos animais e dos humanos que ali ainda resistem. Da janela do prédio, enquanto arruma suas malas para partir, Pedro faz uma pausa e presencia um senhor deitado numa cama colocada do lado de fora, na rua, rodeado por seus móveis, enquanto pessoas continuam passando, alheias à invisibilidade do idoso.

Nas sequências finais do longa, apesar de ter acolhido os desabrigados da ocupação em seu edifício - já quase completamente desocupado - Ana recusa tentativas de ajuda e pede para que a deixem sozinha. Depois de buscas infrutíferas por outros lugares para alugar, por cansaço e empatia, e atendendo à recomendação de resguardo feita pelo médico, Ana não vai embora. Doente, a defensora não pode fazer mais nada. Ela reconhece sua limitação ao dizer: “não vou salvar ninguém” e transfere a responsabilidade: “Salve seus amigos, Domingas, se a polícia entrar vai ser um massacre”. Ana incorporou a justiça, cada vez mais impotente, com sua nova pele de árvore. Aqui, há o reconhecimento de que o humano é parte integrante do que se chama de natureza: somos meio ambiente mais do que o

concreto das cidades. Na perspectiva de Ana, a cidade está desaparecendo, mas é ela quem de fato está. Seu corpo se torna um amontoado de cascas vazias que se expandem se mexendo dentro da parede. Ela vira escombros, mofo e folhas secas, como o que restou da casa dela. Ela acaba de cobrir o corpo com um lençol branco, outro símbolo que remete à morte, e finalmente, desaparece.

Enquanto cai uma forte chuva - outro poder de Iansã, orixá das tempestades, confirmando o presságio de Pedro ao cantar para Ana a cantiga do candomblé - a polícia invade o prédio e expulsa os moradores com violência brutal, agressão física e gases tóxicos. A casa como extensão do corpo foi invadida pelo poder. O arquiteto fica do lado dos moradores, mas é agredido e ao lado do porteiro não consegue evitar a entrada dos soldados armados. Nesta cena ocorre um emprego desproporcional da força policial, pois os ocupantes estão desarmados e Domingas é baleada com munição letal. A senhora vizinha de Ana repara que há uma pequena ferida em sua mão: será ela a próxima a se transformar? A canção popular infantil “Se essa rua fosse minha” aparece nos créditos numa versão fúnebre cantada por uma criança, reforçando a ideia de que o futuro dos jovens pode ser tenebroso num mundo em que o capital se sobrepõe à ética.

As cenas surreais e o final aberto de *Mormaço* indicam que a história não acaba, não tem respostas nem uma conclusão ficcional satisfatória, mas se repete indefinidamente, ao longo dos séculos. Com efeito, Carroll (1999) afirma que “o truque para produzir o fantástico consiste em manter a evidência tão irresoluta quanto possível (...) uma parte suficiente é deixada na ambiguidade para que não possamos, em sã consciência, aceitá-la com plena convicção” (CARROLL, 1999, p. 209). Para Carroll, “ser excitado e até mesmo apavorado (...) poder-se-ia dizer, alivia a insipidez de algo que se chama vida moderna” (CARROLL, 1999, p. 242). Nesse sentido, o desfecho fantástico do filme funciona como uma linha de fuga, como um escape poético das forças controladas pelo Estado.

Marina Meliande, em entrevista ao podcast Feito por Elas, conta seu desejo de “que o filme começasse com personagens em curso, que o filme já tivesse na sua intensidade de processo já acontecendo”. A atriz Marina Provenzano falou de forma concisa sobre o processo de construção da personagem, visto que não temos um *background* de seu passado. Ela relata que Ana é “essa defensora pública que quando

aparece no filme não tá no início da luta, ela já tá exaurida, por mais que ela esteja ali dedicada e tentando ela vai de alguma forma sendo vencida pelas estruturas”. A feitura das manchas - maquiagem com ingredientes naturais para gerar um efeito realista - foi um grande trabalho de concentração e de acúmulo de sensação: “tudo isso junto com a minha frustração, com o meu desejo de alguma forma elaborar o que vinha acontecendo na cidade e no país, tudo isso junto, é o que cria, com a direção da Marina, a Ana”. Desde o início, a cineasta pensou em usar o realismo fantástico para abordar essa temática, pois

pra falar sobre esse espaço que se transformava, eu tinha essa necessidade e essa vontade de fazer uma espécie de fábula que traçasse alguma poesia sobre essa ideia de utopia e de resistência (...) Eu precisava chegar num tom fantástico com traços de horror de alguma forma, que não fosse exatamente agradável, que não fosse exatamente bonito, que não fosse exatamente confortável, porque eu tô falando o tempo todo de uma sensação de desconforto, todos os personagens do filme tão desconfortáveis em algum momento, ninguém tá ali acomodado (...) talvez os poucos personagens ligados ao poder público estão num lugar de conforto porque têm poder de decisão. Mas a gente tá lidando o tempo todo com pessoas que tão tentando se recolocar no mundo, pensando a sua existência e a sua ocupação no espaço, no mundo e na cidade, constantemente se repensando para poder ocupar esse espaço de uma outra forma, na medida em que esse espaço vai se transformando (...). A cidade é feita de pessoas e não necessariamente de prédios e concreto e especulação imobiliária.

A entrevistadora Isabel Wittmann lembra que a moradia é um direito constitucional e chega a questionar por que a protagonista é Ana e não Domingas, o que de certa forma reforça privilégios ao dar espaço central na narrativa para uma mulher branca e de classe média alta. À diretora interessa captar como as pessoas reagem às transformações extremamente violentas que a cidade passa e como

se deu o paralelo entre as personagens Domingas e Ana: uma é defensora desse espaço do qual a outra faz parte, mas elas são atingidas em diferentes proporções pelas questões urbanísticas e sociais da cidade, como por exemplo, a partir da diferença de classe e do poder aquisitivo de Ana. Na primeira versão do roteiro de *Mormaço*, escrito em parceria com Felipe Bragança, o personagem líder da ocupação seria um homem mais velho, o que mudou quando Meliande conheceu as lideranças da Vila Autódromo, “todas mulheres maravilhosas”.

Os diálogos também passaram por adaptações, foram reescritos em uma linguagem mais coloquial, mais próxima à fala, para que Sandra e os demais moradores se sentissem à vontade e para que soassem naturais, evitando uma preocupação derridiana: “A essência da linguagem é amizade e hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p. 90) e ainda deleuze-guattariana: “Quanto é que vivem hoje numa língua que não é sua? Problema dos imigrantes e, sobretudo, dos filhos deles. Problema das minorias” (GUATTARI; DELEUZE, 2002, p.43). Algumas cenas de *Mormaço* foram filmadas no processo de despejo real de moradores da Vila Autódromo, entre eles a ativista Sandra Maria, que interpretou Domingas, e que contou um pouco a sua relação pessoal com o lugar mostrado pelo filme e a militância na luta pelo direito de moradia, conforme o trecho transcrito da entrevista:

essa população vai ocupar as áreas abandonadas da cidade, que são os morros, as áreas alagadas, os charcos, as áreas onde ninguém quer morar, porque são áreas que precisam ser desbravadas, auto construídas, e é efetivamente o que essa população faz (...) todo um processo de construção da cidade (...) criando as estruturas de habitação, e após essas áreas serem valorizadas, elas são incluídas nos projetos de urbanização da cidade, e essa população que construiu a cidade (...) ela é despejada em outro canto, também abandonado, para que esse local seja novamente construído. E assim vão passando os séculos, de geração em geração, essa população vem construindo a cidade, sem ter absolutamente direito a ela. (...) E a Vila Autódromo tem esse elemento que a Marina coloca, que de fato como se fosse uma cidade de interior onde

ali todo tipo de recurso foi feito pelos moradores: o sistema de esgoto, as ruas, todo tipo de estrutura que havia naquele espaço foi construída por essas pessoas, numa época em que, inclusive foram feitos ali reassentamentos de outras comunidades removidas (...) num momento em que a Barra da Tijuca é valorizada, a especulação imobiliária vai ameaçando e expulsando essas pessoas dali. E a Domingas faz parte dessa população que mora ali, que não aceita esse tipo de violência, de desrespeito, e de violação do direito dessa população. Então ela briga pelo direito à cidade (...) à existência, contra a violação dos direitos humanos.

Meliande contou ainda que nesse percurso cinematográfico proposto pelo longa, em que uma narrativa ficcional e acontecimentos reais se misturam, a equipe se deparou com algumas questões previstas pelo roteiro, como um trator que ameaçava derrubar uma casa e a problemática de inseri-lo na diegese. Porém tal impasse foi resolvido pela realidade que se impôs aos moradores, já que a Guarda Municipal veio de fato ao local. Ainda que tenha sido traumático lidar com a expulsão, ao mesmo tempo a comunidade e a produção se depararam com a possibilidade de deixar registros filmados do ocorrido, criando imagens documentais de acontecimentos reais, sendo o uso de câmeras uma estratégia de enfrentamento e inibição de parte das agressões do processo. “Muitos moradores comentaram sobre reviver a dor e a importância de isso existir como um registro pra mais gente saber que isso aconteceu”. Quando os tratores chegam para derrubar as construções, uma jovem moradora tem sua manifestação verbal inflamada e cheia de verdade filmada já em andamento, em um dos momentos documentais do filme:

[...] nós que estamos aqui há mais tempo não temos o direito de permanecer nessa terra, isso é um absurdo! Isso tem que ser cobrado do poder público, dos senhores desembargadores, que deviam estar aqui agora pra assistir o que tá acontecendo, pra eles verem o peso de uma assinatura deles. O progresso só chega

pro rico, cadê o direito à cidade? Nosso direito é isso aí: destruição, esse é o direito do pobre!

A expressão “direito à cidade” aparece na fala dessa moradora anônima, se repete na entrevista com Sandra Maria e remete à obra do sociólogo Henri Lefebvre, que alerta sobre os perigos de uma estratégia global unitária de urbanismo, em que serão construídos centros de consumo privilegiados e centros decisoriais de onde parte o poder da informação e repressão, como coações violentas e persuasão ideológica e publicitária, condições de dominação e exploração das pessoas como consumidores, de produtos e de espaço. Ao redor desses centros é que se localizam as periferias e a *urbanização desurbanizada* (LEFEBVRE, p. 32-33). Assim, pela lógica capitalista, o espaço passa a ser um bem de consumo e não um direito básico de cada cidadão e os membros das ocupações que constroem em espaços marginalizados são vistos pelo senso comum como invasores de propriedade privada. Nesse sentido, podemos lembrar das questões territoriais na obra de Deleuze e Guattari: “O território é feito de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos dos meios, mas que adquirem a partir desse momento um valor de “propriedade” (GUATTARI; DELEUZE, 1995, p. 192-193). Podemos ainda relacioná-las ao pensamento de Derrida sobre estar em casa: “Todas essas possibilidades tecnocientíficas ameaçam a interioridade do em-casa (...) são sentidas como ameaças que pesam sobre o território próprio do próprio e sobre o direito de propriedade privada” (DERRIDA, 2003, p. 47), direito tão impotente e abstrato quanto Ana em sua posição de representante da lei.

Mormaço, a partir dos elementos aqui levantados, coloca em evidência o choque entre as forças públicas e a sociopolítica, promovendo espaço e visibilidade àqueles de quem o direito à cidade é sequestrado. A força do capital se sobrepõe ao poder público municipal, que não se importa com a situação precária dos desabrigados, desterritorializados. A defensoria pública perde sua função: uma das questões do longa é a deterioração dessa instituição estatal. Ainda que o filme foque na personagem e no processo de mudança do corpo dela, mais do que na questão política e social, Ana representa bem os contrastes entre as classes sociais, por estar numa habitação também caindo aos pedaços e sendo destruída aos poucos, assim como seu corpo jovem, que, ao final, não está mais presente, desaparece e se camufla no ambiente.

Referências

- AVERBUCK, Clara. *Toureando o diabo*. Clara Averbuck, 2015.
- BRANCO, Lúcia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Editora UFMG, 2011.
- BOULOS, Guilherme. Sobre a questão da moradia, de Friedrich Engels. Publicado em 05/05/2015. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/05/05/boulos-sobre-a-questao-da-moradia-de-friedrich-engels/>. Acesso em 28 dez 2020.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DE BARROS, Manoel. *O livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Escuta, 2003.
- FEITO POR ELAS: Drops FpE #19 *Mormaço*. Participantes: Isabel Wittmann e Stephania Amaral. Entrevistadora: Isabel Wittmann. Entrevistadas: Marina Meliande, Marina Provenzano e Sandra Maria. [S. l.]: Feito por Elas, 23 maio. 2019. Podcast. Disponível em: <https://feitoporelas.com.br/drops-fpe-19-mormaco/>. Acesso em 28 dez 2020.
- GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro, v. 34, 1995.
- GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. *Kafka para uma literatura menor*. Tradução e prefácio: Rafael Godinho. Lisboa: Minuit, 2002.
- LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- MAGALDI, Carolina Alves; MACHADO, Carla Silva. “Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas”. Canoas: TEXTURA - Revista de Educação e Letras, v. 18, n. 36, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/1588/1463>. Acesso em: 30 set. 2020.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal. 2008.

Filmes

Mormaço (2018). Direção: Marina Meliande.

Trabalhar Cansa (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra.

Um Ramo (2007). Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra.

Cemitério Maldito (*Pet Semetary*, 1989). Direção: Mary Lambert.

Girimunho (2011). Direção: Clarissa Campolina.

O Olmo e a Gaiota (2014). Direção: Petra Costa.

Pendular (2017). Direção: Julia Murat.

Por Dentro de uma Gota D'água (2003) Felipe Bragança e Marina Meliande.

O Nome dele (*O Clóvis*) (2004) Felipe Bragança e Marina Meliande.

A Fuga da Mulher Gorila (2009) Felipe Bragança e Marina Meliande.

A Alegria (2010) Felipe Bragança e Marina Meliande.

Desassossego (*Filme das maravilhas*) (2011) Felipe Bragança e Marina Meliande.

“NOSSO FILME TEM QUE SER PARA CONSTRUIR A LUTA DO POVO”: UMA CONVERSA COM DÁCIA IBIAPINA E EDSON SILVA

*Aiano Bemfica
Cláudia Mesquita
Vinícius Andrade de Oliveira*

Introdução

Cadê Edson?, novo filme de Dácia Ibiapina, se alia aos movimentos sociais de luta por moradia para recontar episódios da história recente de Brasília (DF) de um outro ponto de vista, confrontando o que a grande mídia brasileira consagrou como “verdades”. Referimo-nos especialmente ao episódio do Hotel Torre Palace, desocupado violentamente pela polícia em 2016 em uma operação de guerra que, na defesa de um patrimônio privado, custou uma fortuna aos cofres públicos. As imagens do despejo dos ocupantes do Torre Palace, em parte gravadas pela própria polícia, introduzem e atravessam o filme, trabalhadas na montagem como paradigma da criminalização dos movimentos populares e do conluio com o poder econômico que têm movido historicamente o Estado no Brasil. Elas desvelam, em alguma medida, o modo crescente como grupos e territórios são dispostos ao sofrimento, à violência e ao entreguismo, em proveito do aprofundamento da territorialização e do avanço do capital.

O imóvel, situado no centro da capital brasileira, estava abandonado desde 2013. Em 2015, foi ocupado por cerca de 100 integrantes do MRP (Movimento Resistência Popular), dissidência do MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto) liderada por Edson Francisco da Silva. Desde a primeira sequência, quando monta em paralelo imagens do despejo dos ocupantes do Palace (2016) e planos de manifestantes que comemoravam, em abril de 2018, a rejeição pelo Supremo Tribunal Federal (STF) do pedido de habeas corpus do ex-presidente Lula (abrindo caminho para a sua prisão), o filme de Dácia posiciona a luta popular em um contexto de

recrudescimento das forças de direita que culminou com a eleição de Jair Bolsonaro (2018).

Filmar junto às lutas sociais desenvolvidas na capital federal entre 2012 e 2019 implica atravessar e ser atravessado pela conjuntura política de um modo mais amplo. A esse desafio, o documentário responde com uma montagem complexa que articula o desenvolvimento de, pelo menos, três diferentes dimensões da história e suas reverberações: a vida de Edson, o percurso da luta por moradia no DF naquele período e a agudização da crise democrática nacional. Se, como escreveu Didi-Huberman (2017, p. 15), “tempos sombrios são tempos de chumbo”, na medida em que “não só impedem nossa capacidade de ver mais além e, com isso, de desejar, mas são pesados, pesam em nossos ombros, em nossas cabeças, sufocam nossa capacidade de querer e de pensar”, a aliança entre Dácia Ibiapina e o MRP parece potencializar a força disruptiva dos levantes e a potência da elaboração das respostas populares. Como sugeriu Edson Silva na conversa que tivemos, “talvez, através do filme, haja outros levantes de outros povos que venham querer lutar”.

Esta é uma das forças de *Cadê Edson?*: situar a urgência da luta popular (em um país com déficit habitacional de 7,7 milhões de moradias¹) no quadro da política atual – não de forma explicativa ou causal, mas por meio da elaboração segura de temporalidades na montagem. Imagens de acontecimentos como o já mencionado despejo do Hotel Torre Palace, as manifestações verde-amarelas pró-*impeachment* (da Presidenta Dilma Rousseff, em 2016) ou aquelas favoráveis à eleição de Jair Bolsonaro são justapostas em algumas sequências, mas um acontecimento não se reduz ao outro, tampouco é tomado como causa ou explicação do outro: o filme trabalha de maneira coordenada a sugestão de um feixe de relações, convidando o trabalho do espectador.

Em termos de abordagem, não se trata apenas de realizar uma contra-história que confronte as versões hegemônicas, questionando, por exemplo, o modo como a grande mídia vem enquadrando o

¹ O dado é de 2017, e tem como base a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), do IBGE. Ver <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2018/05/03/deficit-de-moradias-no-pais-ja-chega-a-77-milhoes.ghtml>. Acesso em: 5 set. 2020

movimento de luta por moradia no DF e suas lideranças. A trajetória de Edson permite ao filme de Dácia, ainda, abordar conflitos internos aos movimentos sociais, expondo as nuances do campo das esquerdas no Brasil: a sua ruptura com o MTST e a criação do MRP criticam o suposto adesismo do movimento à política institucional (ainda nos governos do PT). Conflitos de que Dácia não se esquiva – talvez por seu “fascínio pela dialética”, como ela reconhece, em entrevista a João Paulo Campos²: “Eu penso que as contradições humanizam as pessoas e os personagens dos filmes. Ninguém é uma coisa só o tempo todo”.

Entrelaçando a trajetória de Edson aos retratos singulares de muitos outros personagens que dão vida às ocupações, o filme, por outro lado, nos apresenta uma liderança que se constrói na proximidade das suas expectativas, narrativas e vivências. Essa abordagem polifônica, que concede aparições a muitos rostos e escuta a múltiplas vozes, atua no sentido de desmontar sutilmente a criminalização dos militantes que operam as imagens da mídia retomadas na montagem.

Também merece destaque a apropriação das imagens da polícia no filme (caso das aéreas gravadas por drones, trabalhadas na sequência inicial e retomadas no longo trecho que retrata o despejo do Torre Palace). Desviadas do seu propósito original, elas expõem “a *mise-en-scène* grotesca dos agentes do poder”, na expressão de Fábio Filho, dando a ver (inclusive pelo que não mostram) a perversidade de uma operação de guerra em que os “inimigos” são cidadãos brasileiros vulneráveis que lutam por direitos constitucionais. Ainda segundo Fábio Filho, trata-se também de uma “guerra de e por imagens” - outra lição fundamental de *Cadê Edson?*³ Articulando as imagens provenientes da lente policial ao berimbau da trilha percussiva de Naná Vasconcelos, o filme insere esse episódio de luta e resistência à opressão em uma história e em um imaginário mais abrangentes, que abarcam as lutas populares por liberdade, justiça social e emancipação no Brasil desde a colonização.

Por meio das entrevistas presentes no filme e dos relatos de Edson (em conversas como a que aqui trazemos), a obra e sua circulação

² “Eu não sei. Tenho medo” - entrevista Dácia Ibiapina. Zagaia, 04/09/2020. Disponível em: <https://zagaiaemrevista.com.br/eu-nao-sei-tenho-medo-zagaia-em-revista-entrevista-dacia-ibiapina/> Acesso em: 5 set. 2020

³ “Enquadrando o enquadrador”. Alagoar, 06/02/2020. Disponível em: <http://alagoar.com.br/enquadrar-o-en-quadrador/>. Acesso em: 10 jul. 2020

dão a ver ainda o modo como a violência ilegal do Estado contra os movimentos sociais organizados perpetua uma prática repressiva anticomunista. Seja pelos relatos da tortura e da violência sofridas na prisão, e justificadas por seus operadores como formas de punição aos militantes (“comunistas vagabundos”), seja pelas agressões a eles infligidas ao longo da operação de reintegração de posse, nota-se que o mostrar/não mostrar das forças policiais pretende construir publicamente uma imagem à mesma medida que oculta as suas práticas mais escusas. Revela-se, assim, uma tensão potencial entre as imagens feitas pelos militares com celulares e câmeras acopladas ao corpo ao longo da ação policial (a que temos acesso limitado) e as peças de propaganda da operação produzidas pela polícia e amplamente veiculadas.

Realizada com o uso de drones e outros aparatos profissionais de captação, é evidente o esforço da corporação para realizar uma produção audiovisual que ecoe um discurso triunfalista de vitória militar. Opondo-se ao filme em sua complexidade, parece haver uma continuidade histórica da violência contra grupos organizados e suas ideias progressistas, violência que, sustentada pela retórica do estabelecimento da ordem, segue acontecendo nos porões. Porões das prisões, da história, dos edifícios, mas também das próprias imagens – daquilo que não se vê, a imagem que não circula, as “cinzas” do arquivo, a imagem que queima no contato com o real de que nos fala Didi-Huberman (2012). Ao mesmo tempo em que se promove uma imagem externa de “conquista”, “ordem” e operação organizada, foge-se do enquadramento para torturar durante o despejo, e essa violência prossegue na cadeia sob a forma de perseguição – não se trata de atos abruptos de violência desmedida, mas de práticas que constituem o modo de operar dessas instituições.

Nossa relação com o trabalho de Dácia começou com *Ressurgentes – um filme de ação direta* (2014). Empenhado em apresentar a trajetória de luta de alguns jovens militantes, envolvidos com movimentos autonomistas de Brasília na entrada dos anos 2010, sobretudo no Movimento Passe Livre (MPL), o documentário não só enredava tais trajetórias a outras lutas e movimentos importantes para a cidade naquele momento, como o “Fora Arruda” e o “Santuário não se move”, mas também buscava posicioná-las no contexto de emergência das chamadas Jornadas de Junho de 2013. Entre a abordagem frontal dos

conflitos e a montagem atenta às complexidades históricas que os conectam, o filme indicava caminhos que parecem retornar, com características singulares, em *Cadê Edson?*

Tivemos um primeiro contato com *Cadê Edson?* na Mostra de Tiradentes (2020). Desde lá, o filme não cessou de reverberar. Para prolongar e elaborar o seu impacto, propusemos a Dácia Ibiapina e Edson Francisco da Silva a gravação de uma conversa virtual, realizada em 3 de agosto de 2020, e editada na entrevista que se segue.

CLÁUDIA MESQUITA: *Queria começar agradecendo a Dácia e Edson pela disponibilidade e disposição para essa conversa, nesse momento difícil em que estamos. Nós três somos entusiastas do filme. Conhecemos Edson pelo documentário, e depois pudemos vê-lo no debate em Tiradentes, mediado por Aiano. A gente queria desdobrar um pouco mais a conversa... a ideia é termos uma conversa mesmo, bem aberta, sobre o processo do documentário em sua imbricação com as lutas por moradia no DF.*

DÁCIA IBIAPINA: Eu posso contar um pouquinho da história de como eu cheguei a esses movimentos dos sem teto. Foi em 2012, eu estava fazendo *Ressurgentes*, trabalhava com o pessoal do MPL aqui do DF, e fazia pesquisas com eles – fazia entrevistas, fazíamos reuniões. E o MPL apoia muito os outros movimentos sociais aqui. Um dia eles me avisaram que haveria uma ocupação, que não podiam revelar onde era, uma ocupação do MTST, Edson nessa época era do MTST. A ocupação foi marcada para a noite do dia 20 de abril de 2012, pois dia 21 é o aniversário de Brasília, não é? A gente documentou aquela noite em que ocorreu a ocupação, e no dia seguinte eu estava lá novamente com a equipe. E aí conhecemos Edson, trocamos umas ideias. A ocupação Novo Pinheirinho, em Ceilândia, durou 45 dias, e eu fiquei documentando, registrando, filmando, acompanhando até o dia da desocupação. Fiquei bem animada com o material, mas, como eu estava ocupada com o *Ressurgentes*, deixei esse material descansando.

Até que eu comecei a ver nos jornais e na TV que o Edson tinha sido preso, em dezembro de 2015, na Operação Varandas. Ele e a Ilka.

E foi um choque para mim ver como a mídia construiu uma imagem desse pessoal, o Edson, a Ilka e outros companheiros deles que eram acusados de extorquir.⁴ E eu falava: “não, esse pessoal eu conheço”. Daí naquela época eu me dei conta de como é fácil você destruir a reputação de alguém ou de um movimento social se você domina os veículos de comunicação. Nessa época em que eles foram presos pela primeira vez, eu falei: “vou retomar, vou acompanhar isso aqui, vou saber o que está acontecendo”. Aí eu já tinha a ideia de fazer um filme que não seria mais sobre aquela ocupação (de Novo Pinheirinho), seria sobre o processo todo de luta dos sem-teto aqui no DF. O filme nasce daí.

CLÁUDIA – Edson, você poderia contar como foi, do seu ponto de vista, essa aproximação com a equipe de Dácia, com o pessoal do cinema, a começar por Novo Pinheirinho?

EDSON SILVA – Então, a gente do movimento sabe que a mídia não é nossa aliada, não é nossa amiga, que o que a mídia tradicional normalmente quer é afundar qualquer tipo de levante do povo. E o pessoal do MPL estava sempre com a gente no debate – porque no movimento em que eu atuava (MTST), e agora no movimento em que atuo, o MRP, gostamos disso, que as pessoas que estão nos apoiando sejam de outros movimentos, de outras entidades. Eu considero a Dácia como uma militante, não é uma simples cineasta, enfim, que faz filmes. Então, o MPL tinha falado para nós sobre a Dácia, que ia vir uma equipe, que a Dácia filmava, gostava da história do movimento, que era cineasta, que era professora da UnB e tal. “Ó, vocês estão falando, vocês podem trazer”. Quando ela chegou, nós colocamos a Dácia também para falar na assembleia. Porque tinha um problema

⁴ Edson Francisco da Silva, sua companheira Ilka Carvalho e outros integrantes do MRP foram acusados de extorquir cerca de 900 famílias do movimento social que recebiam auxílio moradia. Em audiência na Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados, Solange Oliveira, uma das coordenadoras do movimento, denunciou a Operação Varandas, cujo nome faz referência ao edifício onde Edson morava em Taguatinga: “Acreditamos que foi por motivos políticos porque, nos últimos oito meses, ocupamos cinco lugares em Brasília. Nós mexemos com quem não devia, pobres não podem morar no centro da cidade. Forjaram as provas”.

muito sério: toda vez que as pessoas viam a Dácia com a câmera, as próprias famílias do movimento chegavam e falavam: “Ô Edson, pô, a mídia está aqui dentro, essa mídia não presta, não sei o quê e tal”. Então eu tinha que mostrar para o povo que a Dácia era nossa amiga, que a Dácia estava ali fazendo um trabalho que para nós era muito bom, era uma divulgação, era uma prova – nós sabemos que acontecem muitas coisas que, se você não tiver uma mídia, você está lascado, principalmente militante de movimento. Eu fui preso, e se não tivesse uma câmera da minha cunhada na porta de casa, eu tinha sido preso por tráfico de drogas. A polícia ia colocar droga e não colocou porque viu a câmera e eu não fui preso com nada. Então, com o tempo, as pessoas foram gostando da Dácia.

Só que eu quero chegar num ponto que a Dácia falou, “quando eu vi os militantes sendo presos, e a mídia colocando um monte de coisas, coisas absurdas, eu não acreditei. Não, eu conheço esse povo”: isso se dá também da confiança que a gente tem em nossos aliados, de trazer para dentro do nosso acampamento, trazer para dentro do movimento, trazer para dentro dos debates da própria coordenação para as pessoas verem como é o movimento. E quando eu estava preso, aí minha irmã conseguiu entrar e ela falou: “Tem uma mulher lá fora, e me gravou, quer falar com você. Eu não falei nada pra ela, que eu não sei quem é, e está todo mundo falando que você é o demônio de Brasília”. Minha irmã passava e só xingavam ela, tipo a polícia. Ela estava entrando no presídio e os agentes penitenciários iam dizendo: “Ah, você é irmã daquele vagabundo lá, daquele comunista safado, e tudo mais, e tal?”. Eu disse “calma, senta e relaxa”. E comecei a falar com ela: “A Dácia é assim, e tal, e tal”. Quando ela saiu, eu disse: “Se a Dácia quiser falar com você, fala com ela, que ela é nossa parceira”.

AIANO BEMFICA – Edson, você falou algo que me chamou muito a atenção. Você falou: “Eu vejo a Dácia como uma militante, não como uma simples cineasta”. Aí eu fiquei pensando que, no cinema, às vezes, o cinema militante é tratado como menor. Não sei se Dácia sente isso também... E eu achei bonita a sua fala, porque você coloca de outra forma: “Não, ela não é só uma cineasta, ela é uma militante”, colocando peso nisso. Então queria que você falasse dessa aliança, desse

papel do cinema dentro da luta de vocês – e o que faz da Dácia uma militante e não só uma cineasta.

EDSON – Eu sou um cara que gosta muito de filme, para ser sincero, eu gosto. Principalmente filme documentário, de história real e tudo mais, a gente se identifica. E, como eu falei, essa questão da Dácia ser cineasta e ser cineasta militante para mim é fascinante. Porque com a Dácia a gente não conversa só sobre filmes, nós conversamos sobre outras coisas. Por exemplo, quando eu encontro com a Dácia nós conversamos muito sobre a atual política do país. Nosso filme tem que ser para construir a luta do povo e tudo mais. E a Dácia sabe fazer perfeitamente esse filme, trazer essas questões. E não é fácil para ela fazer esse filme e nem para a equipe dela, porque, como nós somos odiados pela sociedade burguesa... São horas filmando, é um negócio bem cansativo, e ela está sempre naquela disposição de fazer o filme. Ou seja: não é uma cineasta comum.

CLÁUDIA – Talvez Dácia pudesse falar também sobre como vê essa aliança. Os desafios que a aliança com os movimentos sociais coloca para a documentarista.

DÁCIA – Eu acho que isso tem a ver, o Edson tem razão no seguinte sentido: que a luta dos movimentos sociais me diz muito respeito também, porque eu nasci na beira de uma lagoa, perto de um sítio. Eu conheço a zona rural, o conflito que meus pais tiveram porque minha mãe queria que a gente estudasse. Meu pai queria que a gente ficasse na roça, porque se a gente não ficasse na roça, não tinha dinheiro. E minha mãe: “não, mas as minhas filhas vão estudar! Eu não pude estudar e elas vão estudar”. E minha mãe venceu. Então não são temas que me sejam estranhos: também me toca muito a desigualdade social que existe no Brasil, o racismo, todo tipo de preconceito, a questão da mulher na sociedade brasileira. Quando eu vejo as pessoas lutando para conseguir, sei lá, um pedaço de terra, uma casa, para conseguir um emprego, eu penso: “poderia ser eu”, a minha trajetória poderia ter me levado a isso aí também. Não levou, mas poderia ter levado. Então eu me identifico profundamente, e aí eu tenho vontade de compartilhar isso e de deixar esses filmes.

Esses filmes, talvez hoje algumas pessoas não percebam que eles

têm importância, mas fica um testemunho de uma época, de uma luta. Hoje eu vejo essa pandemia, eu acho que muita coisa vai mudar. A gente está numa situação política bastante complexa no país – eu não sei o que vai acontecer daqui para frente –, mas, desde que eu comecei, as possibilidades de construção dos movimentos são completamente outras. Esses dias o João Campos me falou: “ó, reví o *Resurgentes* (2014) no Festival Rastro, me deu uma nostalgia. Onde a gente estava, e onde a gente está agora”. E, à medida que o tempo passa, eu acho que esses filmes, não só os meus, todos os filmes que tratam dessas questões, eles dão um testemunho de uma época, de como eram as lutas. As lutas em 2012 e as lutas hoje, e quais são as possibilidades para que a gente possa continuar, para que os movimentos sociais possam continuar as suas lutas. Isso realmente é uma coisa que me toca.

Quanto a mim e a minha equipe, e as equipes de outros documentaristas que também trabalham com movimentos sociais, a gente fica marcado por isso. Policiais começam a ver a gente de outra forma. A questão dos editais, a disputa que a gente tem que encarar. Por exemplo, *Ressurgentes* não foi selecionado pelo Festival de Brasília, não foi selecionado sequer para a Mostra Brasília, que é a mostra dos filmes de Brasília. Então a gente paga um preço por isso. Mas é um preço que tem que ser pago, então faço questão de não abrir mão do tipo de cinema que eu acho que é o cinema que me toca fazer. Eu gosto de fazer esse tipo de cinema e não vou abrir mão disso para poder ter filme no Festival de Brasília.

VINÍCIUS ANDRADE – *Eu queria aproveitar que Dácia falou um pouco da história de vida dela, que eu nunca tinha escutado, e essa parte bonita sobre as pessoas que ela filma, que não são exatamente do seu universo social, mas poderiam ter sido. A gente conversou muito de como é legal no filme em que o retrato do Edson está articulado, ele se mistura com várias histórias de pessoas que estão nas ocupações, inclusive para propor a descriminalização que o filme consegue fazer dos movimentos.*

DÁCIA – Eu não queria fazer um filme só Edson, “ó, meu Deus, a grande liderança do movimento dos sem-teto”... e eu acho que ele é, sim, uma grande liderança. Mas o movimento é muito maior do que

o Edson, ou pelo menos era. E também tem uma outra coisa. Tem uma questão de gênero também. Embora o personagem seja do gênero masculino, o filme é cheio de mulheres, mulheres grávidas, pessoas apaixonadas... Eu tenho vontade também de desconstruir essa imagem de que o militante é só um militante. Não, ele é pai, se apaixonou, ele tem uma vida como todo mundo tem, e eu acho que isso humaniza o militante. E o filme traz as assembleias, a gente acaba se aproximando das pessoas, conhecendo um pouco da trajetória delas. E também tem uma questão, uma pergunta, além de “Cadê Edson?”: por que essas pessoas confiam tanto no Edson e fazem questão de estar perto do Edson? Que eu acho que tem a ver com a forma que ele tem de lidar com as questões. Eu acho que é alguém que as pessoas têm vontade de estar junto e, à medida que você vai mostrando o cotidiano das ocupações, isso vem à tona, de certa forma.

EDSON – Tem essa questão da militância... Os movimentos mais antigos pecam muito, porque, para alguns movimentos antigos, ser militante e ter família é muito ruim. Porque os caras querem os militantes ali militando o tempo todo. E o militante precisa ter família. O militante é uma pessoa, é um ser humano, precisa de família, precisa de filhos, precisa das coisas da vida normal. E a Dácia colocou muito bem, que o movimento é maior do que o Edson. E no filme ela colocou também as famílias no movimento, colocou o dia a dia do movimento, colocou tudo isso até chegar na questão do Torre Palace, naquilo que foi, na verdade, um massacre. Foi um negócio muito difícil, muito duro. O filme é muito difícil de se ver, né? É muito emocionante. Eu me emociono sempre que vejo o filme. A imagem que me deixa mais chocado é a imagem do próprio prédio. A imagem da hora da prisão, eram 16 pessoas dentro do prédio, incluindo crianças. Eles sofreram agressões, agressão psicológica, agressão física. Tem criança daquela época que não consegue falar o nome da polícia. Escuta, tem medo. Vê na rua, corre. Porque elas não apanharam, mas levaram empurrão, foram arrancadas dos braços das mães com muita violência. A polícia tirava a criança do colo da mãe e batia na cara da mãe em frente da criança. Essa imagem ficou na cabeça da criança: ela viu os pais, mãe apanhando, todo mundo apanhando. A Dácia viu como eram as crianças do nosso acampamento, elas se identificam muito com os militantes. Elas vivem conversando com os militantes, brincando com

os militantes, comendo com os militantes, temos uma cozinha comunitária. Então as crianças veem não só o pai ou a mãe apanhando, sendo agredidos, como os militantes, ou qualquer outra pessoa do acampamento, que aquilo vira tipo uma família.

CLÁUDIA – Dácia, numa entrevista com Vinícius sobre Ressurgentes, você comentava que a sua experiência te levava a apostar que todas as estratégias de abordagem são bem-vindas em um filme. Como o processo começou com o registro da ocupação Novo Pinheiro, gostaria de saber em que momento você percebeu que o filme seria um retrato de Edson, que estaria amparado, narrativamente ao menos, na trajetória dele? Tendo o retrato em vista, quando passou a produzir e recolher outros materiais, produzidos por outras pessoas? Depois podemos falar sobre o uso das imagens da polícia em específico, que merecem sem dúvida um comentário à parte.

DÁCIA – Quando terminou a ocupação de 2012 em Ceilândia, eu estava bem apaixonada pela temática, pelo o que tinha sido aquela experiência de um mês e meio acompanhando o movimento. Pensei em fazer um curta, na época, com esse material. Se eu tivesse feito, não seria sobre o Edson, com certeza. Mas, depois, o que me fez voltar para esses movimentos foi a prisão dele e dos companheiros em 2015. Houve um racha no MTST, e em função do racha ocorreu a acusação de extorsão, a criminalização que resultou na prisão de Edson e Ilka. E todo o processo de construção do Edson como o homem mais perigoso do DF, enfim, eu achava muito injusto, muito absurdo. A ideia do título, “Cadê Edson?”, vem dessa época da prisão. Edson saiu, mas continuava perseguido pela polícia, passava muito tempo escondido... “Cadê Edson?” – a partir daí, me pareceu inevitável que fosse Edson o protagonista do filme.

E quando eu resolvi retomar a proposta de um filme sobre movimentos em defesa da moradia, comecei a ampliar a pesquisa e procurar reunir materiais, e fui conseguindo alguns materiais. E também *Ressurgentes* me ensinou isso, que os militantes também estão filmando, principalmente dentro das ocupações, dentro das manifestações. Se eu peço e um militante me dá alguns materiais que ele mesmo filmou durante uma manifestação, esse material vai ganhar uma sobrevivência através do filme, porque dificilmente esses

militantes vão manter esse material. Filmou com celular, chegar em casa, descarregar, botar no *pen drive*, arquivar etc.... muita coisa se perde. A gente, ao mesmo tempo que é a geração que mais filma, é a geração que menos arquiva. Então, acho que o meu trabalho é uma das contribuições para construir um pouco essa memória, e essa memória utiliza também o olhar do militante dentro do movimento, dentro da ocupação. Eu acho isso fundamental, hoje eu me preocupo muito com essa questão dos arquivos, e de como eles podem desaparecer, e sobrar só os filmes.

E aí, o material mais potente que tem no *Cadê Edson?* é aquele da desocupação do Torre Palace. Aquele material foi feito pela polícia, eles mesmos foram editar seus vídeos para dizer: “Olha, a gente conseguiu, nós somos poderosos”. Foram comemorar através de vídeos no Youtube. Esses dias eu voltei a olhar isso, e tinha no Facebook de um policial: “se você gosta de aventura, se inscreva para entrar para o Exército, entrar para polícia! Venha trabalhar no *СИОП*⁵, venha ser um de nós”. Eu fiquei chocadíssima com isso. Meu Deus do céu! Eles usam aquelas imagens até para isso, para atrair jovens que, eventualmente, podem se entusiasmar em fazer o que eles fizeram. Então seria interessante que o filme também pudesse circular para que as pessoas pudessem notar o que foi realmente que aconteceu ali: uma covardia, e não um heroísmo.

É uma busca, uma corrida atrás das imagens de arquivo, principalmente imagens de arquivo que não são, digamos, aquilo que foi veiculado no telejornal, mas o material bruto, porque aquele material que é veiculado tem um compromisso com a empresa de comunicação, e tem um compromisso institucional político muito forte. Por exemplo, quando a gente foi filmar na posse do Bolsonaro, 1º de janeiro de 2019, ali era difícil, estava muito policiado. E aí a gente já sabia disso. Entrei em contato com o pessoal do Correio Braziliense e falei: “gente, eu preciso da ajuda de vocês, será que vocês não me incluem na equipe de vocês? Depois eu posso editar um minuto para vocês colocarem no Correio Braziliense on-line... para que eu possa ter um crachá e ter

⁵ Presente em alguns estados brasileiros, o *СИОП* (Centro Integrado de Operações de Segurança) reúne instituições envolvidas no atendimento de emergência na área de segurança pública (Polícia Militar, Corpo de Bombeiros, Polícia Civil) em um mesmo local, através do telefone 190.

acesso”. Isso rolou lá dentro: foi para o chefe, para outro chefe, outro chefe, e a resposta foi não: “você não vai com a gente”. Aí eles foram, e nós fomos por nós mesmos. E o que aconteceu? O cerimonial aprisionou os jornalistas todos num cercadinho que fizeram especialmente para eles, de frente para o palanque onde o Bolsonaro tomou posse, o Hino Nacional, aquela coisa toda – eles ficaram lá presos e nós, que fomos por nós mesmos, ficamos soltos. Então essa corrida atrás dos materiais é uma parte do nosso trabalho também.

AIANO – Você falou um negócio que me chamou muita atenção, essa coisa da polícia gravando, que é algo muito presente em seu filme, de diferentes maneiras. A gente comentava que, logo no início, em 2012, na ocupação Novo Pinheirinho, tinha um policial com a handcam, e é engraçado porque, em 2016, já tem até drone filmando helicóptero na desocupação. Em uma conversa, certa vez, com Léo Péricles, que é uma importante liderança do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), movimento no qual atuo aqui em Minas Gerais, ele falava de uma guerra das imagens. De como, por exemplo, a gente tinha que olhar para as imagens todas que a gente tinha filmado durante um processo de despejo e procurar lá como a gente ia denunciar a violência policial, e a partir disso a gente montava a nossa defesa, imaginando que a polícia, do outro lado, estava fazendo a mesma coisa também – ela iria para a audiência olhando para as imagens dela e procurando como incriminar a gente. Então eu queria entender um pouco de vocês, como, nessa luta que é tão desigual, o trabalho com as imagens pode ser importante.

DÁCIA – É que a gente está num momento péssimo para brigar por qualquer coisa, por qualquer política pública, mas eu acho que os materiais da polícia deveriam formar um centro de documentação da polícia, onde a gente pudesse ter acesso a eles. E acho também que as audiências dos tribunais tinham que ser registradas com mais qualidade para que a gente pudesse ter acesso a elas. Por exemplo, dependendo do formato em que se dá a captação, esses arquivos teriam que ser tratados, teriam que ser organizados. Na época eu conversei com os advogados que estavam atendendo o Edson, diferentes advogados em diferentes momentos, de 2012 pra cá, porque eu acho que esse filme, *Cadê Edson?*, deveria ser exibido nas audiências dos

processos. Eu espero que eles não cheguem a ir a júri popular por tentativa de assassinato dos policiais que estavam nos helicópteros (na desocupação do Torre Palace), esse é o processo mais terrível que eles respondem, mas, se esse processo andar, eles podem ir ao Tribunal do Júri, e aí eu cheguei até a preparar um pequeno vídeo para os advogados.

Eu acho que esses filmes são importantes para formação da cidadania mesmo, em escola, em universidade. E eles são importantes em cineclubes, importantes de serem arquivados como a memória dos movimentos, a memória das lutas. Acho que a gente não tem muita visibilidade não, principalmente depois do *impeachment* da Dilma, o governo Temer, agora estamos no governo Bolsonaro. Mas acho que uma hora as coisas podem mudar também, né? E os filmes também são importantes para os pesquisadores, para as pessoas que pesquisam a memória, o patrimônio, as questões políticas. Acho que eles têm uma importância muito grande, que não é uma importância midiática, de momento. E esses filmes às vezes são adquiridos por cinematecas fora do Brasil, para terem no acervo. Porque, já que a Cinemateca daqui está ameaçada, é importante que esses filmes estejam em outras cinematecas fora do Brasil. Enfim, é uma longa batalha pela memória audiovisual, ameaçada nesse período em que a gente está vivendo. A gente tem que ficar esperto, senão a gente não vai ter essa memória.

EDSON – Eu acho que o cinema interfere sim, porque é uma história contada, é uma realidade... coloco história, mas, na verdade, é uma realidade, que um grupo viveu, que pessoas viveram, e isso para a nossa história é muito bom. É tipo um acervo, fica guardado ali. Daqui a muito tempo, se o mundo tiver tanto tempo assim – que o mundo está tão doido que talvez acabe bem antes –, talvez as pessoas recorram a esses materiais, esses filmes de luta, de movimento, de levante popular. Apesar de hoje ter muitas imagens por aí, ninguém faz mais nada sem ser gravado, recorra a isso para saber o que aconteceu tal ou tal dia. É como quando as pessoas estudam. As pessoas estudam para passar em concurso, e elas, às vezes, recorrem a livros antigos, histórias antigas para ter uma opinião diferente. Então eu acho que pode, sim, interferir na história da sociedade. Eu acho bem importantes, para falar a verdade, esses filmes.

E talvez, através do filme, haja outros levantes de outros povos que venham querer lutar e estejam um pouco com medo. Porque o filme é isso: o filme assusta um pouco, mas também mostra que é possível fazer. O filme mostra que nós, só com os nossos corpos, ficamos cinco dias travando uma das principais rodovias, não sei o que é aquilo, Eixo Monumental, não sei o que é aquilo.

DÁCIA – Avenida, não é?

EDSON – Uma das principais avenidas de Brasília, ficamos cinco dias travando aquilo ali, para impedir a passagem da tocha olímpica.⁶ O pessoal vê o que acontece durante o dia, mas durante a noite era uma batalha com a polícia. Eles tentavam subir e nós não deixávamos. E, durante a remoção, acho que foram 40 minutos, que eles tentaram nos remover dali, com toda a estrutura de guerra que eles tinham, quase mil policiais. Ou seja, isso faz as pessoas terem coragem, e entender que é possível fazer, é possível fazer.

VINÍCIUS – *Edson, a gente estava falando das imagens da polícia, foram imagens que a Dácia conseguiu para o filme. Eu queria saber como você se relaciona com elas, porque, ao mesmo tempo que são imagens feitas pela polícia ou para a polícia, não é exatamente da mesma forma que elas aparecem no filme, não é? Não é igual a imagem da polícia “pura”, sozinha, no Youtube... Imagino que seja um pouco diferente.*

EDSON – A imagem da polícia é importante, a imagem crua, não a imagem editada, porque a imagem que a polícia faz, que ela divulga no vídeo, Facebook, Youtube, são imagens mais editadas, os caras colocam exatamente o que eles querem. E quando a Dácia consegue uma imagem crua, sem corte, sem nada, ela consegue trabalhar a imagem, ela consegue derrubar a versão da polícia. Recentemente, eu estava conversando com um coronel da polícia, da antiga, já brigamos demais com esse cara. Eu não sei de que forma ele conseguiu ver o filme da Dácia, esse cara viu o filme da Dácia! Eu estava

⁶ Em 2016, integrantes do MRP impediram que a tocha olímpica passasse no Eixo Monumental antes de chegar ao Estádio Mané Garrincha, impondo um desvio de trajeto. A ação é documentada em *Cadê Edson?*

passando e ele disse: “Chega aí, chega aí”. Era uma atividade que fizemos. “O que foi, coronel? Você ainda está na polícia, falou que ia aposentar, fazendo que porra nessa polícia?” Ele: “Infelizmente, eu gosto da polícia, e tal, e estou tranquilo”. Foi assim exatamente o que ele falou: “Eu vi o vídeo, eu vi o filme de vocês”. “Como?”. “Não sei como, mas eu vi o filme de vocês, foi muito bem feito, com as imagens que a polícia tem, só eu vi aquelas imagens, e está no filme”. Ou seja, não foi nem divulgado. Então é importante, o filme é uma contra-prova das imagens da polícia.

A Dácia, numa fala dela, colocou que é interessante usar, fazer um acervo com todas as imagens que a polícia capta, em qualquer tipo de operação. Aí na minha cabeça já vem aquilo, né?! Se hoje nós conseguíssemos acessar todas as imagens de seis meses atrás, ou de um ano atrás, que a polícia fez nas operações, aquelas imagens que tem os capacetes, tem os coletes, imagens dos celulares dos próprios policiais, imagem de uma viatura, que agora tem uma câmera e tal, aí nós iríamos acabar com a Polícia Militar. Porque imagina o quanto de atrocidades que tem nas imagens da polícia. Tinha policiais no Torre Palace que reprimiam o próprio companheiro: “Para de filmar com o celular, porra. Esse celular pode mandar o vídeo errado, essas imagens vão aparecer e nós estamos fodidos, vamos ser mandados embora”. Aí eu falava: “Então o que vocês fazem, vocês estão sabendo que é errado?”.

Imagina, mesmo se as autoridades daqui não dessem atenção, outros países poderiam dar atenção às imagens, porque o que os policiais fazem na periferia... Como a Dácia diz, aqui em Brasília eles tentam esconder tudo. Então eu acho bem válido usar essas imagens para contar a história de verdade, a verdade da história. Isso é bem interessante no filme, porque mostra o que aconteceu, algumas coisas que passamos lá dentro. No filme há também muitas imagens da Raissa, que é do MPL, e que estava no hotel em frente ao Torre Palace. Inclusive acho que a imagem que me fez ser solto, Dácia, é da Raissa. Eu estava preso porque fui acusado de estar no topo do prédio jogando pedras e bombas nos helicópteros.⁷ Mas eu fui o primeiro

⁷ Para incriminar Edson, a polícia o acusava de tentativa de homicídio contra os policiais que estavam nos helicópteros. Alegavam que Edson e os militantes que estavam no terraço pretendiam lançar pedras para derrubar os helicópteros e, em consequência, matar os policiais.

a ser preso, na laje do prédio. Todos os policiais afirmaram aquilo. E uma das imagens da Raissa mostra que eu fui preso no 14º andar, ou seja: a imagem prova que a polícia estava mentindo, que eu não fui preso lá em cima, eu fui preso lá embaixo. E, através dessa imagem, o juiz resolveu me soltar. No início da audiência, eu falei para o juiz, falei para o promotor: “Nós vamos provar que a polícia está mentindo, é tudo mentira o que eles estão falando”. E conseguimos provar isso. E aí o juiz: “Realmente, você está correto”.

As imagens da polícia também foram importantes porque mostra... a comemoração da polícia é um negócio... pelo amor de Deus! A secretária de Segurança falando que, dessa vez, o que prevaleceu foi a inteligência da polícia, foi a estratégia da polícia. Pô, a polícia estava removendo de um prédio alguns poucos sem-teto, a maioria... eu acho que única formada lá era a Ilka, o resto ninguém era formado. Então, que estratégia os sem-teto tinham ali, comparado à estratégia da polícia? Comparado com a estrutura da polícia? Eu vou te falar uma coisa, se eu tivesse no prédio a estrutura que a polícia tinha lá embaixo, eles não subiam nem ferrando. E eles falaram: “a estratégia nossa prevaleceu”. E os caras comemorando com a bandeira do Brasil. Aquele coronel Antunes, capitão Antunes, “ah, nós vamos tirar, isso e aquilo outro”. Ou seja, as imagens foram boas por isso. Aquela imagem é patética, a imagem deles comemorando.

DÁCIA – Eu queria falar uma outra coisa em relação à captação de imagem no dia da desocupação pela polícia. Tem um aspecto que eu queria destacar, que é a subjetividade de quem opera a câmera. Então, quem estava fazendo a câmera, quem estava operando o drone, tem uma subjetividade que passa para a tela. Isso eu acho interessante. Assim como eu gosto muito das imagens que são feitas pelo militante no calor da hora, quem é da polícia e está filmando também tem subjetividade, embora pareça que não tem. Aquelas imagens do drone são incríveis.

E queria registrar a questão da Raissa, que eu tinha esquecido de falar. É uma militante do MPL, bem jovem, ali em 2016, 2015, ela estava no MPL há pouco tempo. Então, durante a operação, ela e um colega alugaram uma suíte num hotel que fica em frente ao Torre Palace, e se comunicavam de alguma forma com o pessoal do MPL. Ela gravou com a própria câmera, uma *handcam*, só que eles também

já tinham sido descobertos. E à medida em que iam filmando, iam jogando no Youtube e apagando o material da câmera, dos cartões etc, porque eles estavam com medo de serem presos também. Nessas imagens da Raissa, essa coisa que eu falava sobre a subjetividade fica muito presente, ela estava muito nervosa. As imagens são bem tremidas, ela estava se sentindo ameaçada. Aí, antes de terminar tudo, eles tiveram que descer, pegaram as coisas deles, fugiram do hotel, para poder escapar da polícia. Tem algumas imagens que estão no filme, da desocupação, que são da Raissa.

CLÁUDIA – Gostaria de tematizar a montagem do filme, que é complexa em vários níveis. Por um lado, pelo modo como situa o que está acontecendo – os processos de ocupação, o despejo, a desocupação violenta – em um quadro mais abrangente. Isso não é feito de maneira didática, explicativa ou causal, mas sim colocando imagens em relação, em contato, na montagem, coordenadamente – ao mesmo tempo situando e sugerindo conexões, e cabe ao espectador estabelecê-las mais precisamente. Então, por exemplo, no prólogo, você já trabalha, paralelamente às imagens do despejo dos ocupantes do Torre Palace, em 2016, as imagens de uma manifestação verde-amarela favorável à prisão de Lula, em abril de 2018, sugerindo conexões. Quanto tempo vocês trabalharam na montagem, e como essa questão do quadro político mais abrangente foi pensada?

DÁCIA – O processo de montagem é longo e, nesse processo, a minha intenção não é contar a história de uma forma linear, causa e efeito, não. É uma forma de passar um sentimento. Algumas pessoas me acusam naquela parte. Eu uso imagens que eu tiro do contexto das manifestações a favor do governo Bolsonaro, ou anteriores, que eu vinha captando na Esplanada dos Ministérios, como quando houve a votação do habeas corpus do Lula, em 2018. Foram duas votações. A gente foi, e os bolsonaros vieram para a Esplanada. Na véspera do dia da votação eles estavam ali comemorando, parando carro, e a gente foi fazendo aquelas imagens. Depois nós montamos essas imagens no começo do filme, quando Edson e os companheiros dele estão descendo algemados do Hotel Torre Palace, e aí coloco imagens das pessoas comemorando na Esplanada. Claro, eles estavam comemorando uma outra coisa, mas, na realidade, o Estado estava

comemorando através deles a prisão dos militantes. Todos machucados, feridos, saindo do prédio algemados, e o pessoal comemorando. É uma liberdade que eu tomei de montar dessa maneira. Algumas pessoas acham que isso não é correto. Mas a polícia também não é correta (risos). Eu acho que esse era o sentimento.

Aí tem uma outra coisa que eu queria dizer... na montagem, quando a gente começou a trabalhar as imagens dos drones da polícia, do prédio, aquela coisa toda, o sentimento que me vem é de quilombo. Eram pessoas negras que estavam ali. Então tem uma questão racial muito forte nesse filme, como tem muito no *Entorno da Beleza* (2012) também, no concurso de misses: as meninas negras tão lindas não ganham, só ganham as brancas. Por isso que a gente teve a ideia de trazer o berimbau na trilha, porque ali, naquele momento, tinha uma questão racial para nós, era importante trazer a resistência através do berimbau. Aqueles homens negros lá em cima daquele prédio, jogando bombas, os helicópteros – parece, assim, fatores torturando escravizados.

CLÁUDIA – *O filme termina “abrindo-se”, não é? Como surgiu esse final?*

DÁCIA – A gente fez aquele final várias vezes. Agora a fala do Edson não tinha jeito de sair. Tinha que ser aquela fala. Se seria ele falando no contexto em que fez a fala, se seria ele sentado ali na grama, no dia da posse de Bolsonaro, e finalmente se levantando... a gente também chegou a pensar que o final seria ele sentado na grama, aquele povo trançando, a fala dele em *off*, e quando ele se levanta e caminha em direção à câmera e sai do quadro, o filme terminaria ali. Mas a gente achou que era pessimista... quando ele se levanta, é para seguir na luta. Aí a gente trouxe aquele material de uma tentativa de ocupação da Codhab, a Companhia de Habitação. Eu fiquei muito satisfeita depois que chegamos nessa solução. Não sei o que vocês acharam. Eu queria que tivesse uma ocupação no final, uma luta. Sim, Bolsonaro tomou posse, mas a gente continua na luta.

EDSON – Sobre o final, eu gostei muito. Uma coisa que talvez tenha uma continuidade. E o final foi importante também porque foi a primeira luta depois da prisão. E nós fizemos contra os advogados. Os advogados: “Não vai fazer, não vai fazer”. E eu falei: “Vai fazer, e se for preso, nós vamos fazer essa luta, a Codhab está muito folgada”. Nós

fizemos, não é, e Dácia estava lá, com a equipe, na hora da ocupação. Eu ia ocupar, mas quando chegou perto, uma das que me orientou bem foi a Dácia: “É melhor tu não entrar, é melhor tu ficar de longe, é melhor ficar aqui”. E essa decisão é foda. O militante vive ali no meio fio. Mas essa decisão me livrou da prisão, eu ia ser preso de novo, pra falar a verdade. Porque, um minutinho antes de ocupar, eu decidi não entrar. Entrou o Luiz Henrique, entrou outra pessoa, qualquer um podia entrar – até o Luiz Henrique que foi preso comigo, estava sendo acusado das mesmas coisas que eu – foi, entrou, ocupou, e não foi preso. Um companheiro nosso foi preso, porque quebraram uma vidraça, e ele foi para a delegacia, mas foi solto. E, mesmo assim, eu fui caçado, lembra, Dácia? Fui caçado naquele dia. A polícia chegava com o celular, com uma foto minha, perguntando para o pessoal do estacionamento se eu estava por ali.

DÁCIA – É. Cadê Edson? Cadê esse cara aqui?

EDSON – E a Dácia... foi um negócio muito louco. A Dácia achou um lugar para nós nos escondermos.

DÁCIA – Primeiro eu fico com o Edson no meu carro, a gente dá a volta. Mas, quando apertou a coisa, e começou a ter um monte de viatura, a Universidade de Brasília tem, lá no Setor Comercial Sul, a Casa de Cultura da América Latina. Aí, eu e o Edson fomos ver uma exposição de fotografias na Casa de Cultura, enquanto a situação ali no Setor Comercial Sul se acalmava.

EDSON – Você vê, é uma militante. Tipo uma militante cineasta. Se fosse uma cineasta qualquer, “problema dele, eu quero é filmar ele sendo preso”.

Referências

- CAMPOS, João Paulo. “Eu não sei. Tenho medo”: Zagaia em Revista entrevista Dácia Ibiapina. 2020. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/eu-nao-sei-tenho-medo-zagaia-em-revista-entrevista-dacia-ibiapina/>. Acesso em: 5 set. 2020.
- CONCEIÇÃO, Ana; BOAS, Bruno Villas. *Déficit de moradias no país já chega a 7,7 milhões*. 2018. Disponível em: <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2018/05/03/deficit-de-moradias-no-pais-ja-chega-a-77-milhoes.ghtml>. Acesso em: 15 set. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. Edições Sesc: São Paulo, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Pós: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 206-219, 2012.
- RODRIGUES FILHO, Fábio. *Enquadrando o enquadrador*. 2020. Disponível em: <https://alagoar.com.br/enquadrar-o-enquadrador/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Filmes

- CADÊ Edson? Direção de Dácia Ibiapina. Distrito Federal: Trotoar Serviços Audiovisuais, 2019. DCP (72 min).
- ENTORNO da Beleza. Direção de Dácia Ibiapina. Distrito Federal: Studio Treze e Dácia Ibiapina, 2012. DCP (71 min).
- RESSURGENTES - Um filme de ação direta. Direção de Dácia Ibiapina. Distrito Federal: Trotoar Serviços Audiovisuais e Dácia Ibiapina, 2014. DCP (74 min).

NAS ÁGUAS: A RESISTÊNCIA DO SENSÍVEL¹

Frederico Canuto²

Simone Cortezão³

Marco Marinho Melo⁴

Introdução

Nas últimas décadas, a humanidade transformou o curso de rios de muitas bacias hidrográficas, construindo aproximadamente 40 mil barragens. Tais construções de concreto e aço tem alterado física e geologicamente o planeta. Tanto o filme *Narmada* (Índia/França, 2012), de Manon Ott e Grégory Cohen, quanto o *Em busca de vida* (Sânxia Haoren/Still life, China, 2006), de Jia Zhangke, nos aproximam dessas realidades tão demasiadamente exploradas em mídias televisivas e redes sociais. No caso dos filmes sobre os quais nos deteremos, há em especial uma atenção à própria natureza fílmica e imagética, permitindo ao espectador uma outra porta de acesso a essas realidades, um outro modo de presenciar as violências socioespaciais e, exatamente por isso, construir outro olhar para elas. Esses filmes dão

- ¹ Uma versão preliminar deste artigo foi produzido e apresentado no evento III Colóquio Internacional – Imaginário: Construir e Habitar a Terra – ICHT 2019, sendo publicado nos anais do evento (disponível: <https://sites.usp.br/icht2019/francais-artigos/>, acessado em 03 de agosto de 2021)
- ² Arquiteto e urbanista, pesquisador, Doutor em Poéticas da Modernidade, atualmente é professor Adjunto na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem como campo de pesquisa narrativas cujo objeto é o espaço a partir de diversos campos epistemológicos. E-mail: fredcanuto@gmail.com.
- ³ Artista visual, pesquisadora e professora. Graduada em arquitetura e urbanismo pelo Centro Universitário do Leste de Minas Gerais (2005). Mestre e Doutora em Artes Visuais. Desenvolve trabalhos próprios no campo do urbanismo e suas interfaces com as artes e o cinema; publica e exhibe ensaios em diferentes mídias e em espaços públicos, trabalhando principalmente com a criação de narrativas e suas articulações entre memória e amnésia das cidades; história e ficção; paisagem, ecologia, biologia e geologia. E-mail: scortezao@gmail.com.
- ⁴ Graduando em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharelado em Estudos Literários do Português, com formação complementar em Cinema de Animação e Artes Digitais e Comunicação Social pelo departamento de Cinema. E-mail: marcomarinhomelo@gmail.com.

tempo a imagem, formulam um jogo entre o visível e invisível, o gesto e o espaço onde habitam; realizam, portanto, uma resistência na construção de algo que não opera pela liquidez do tempo antropoceno ou mesmo pelos eixos discursivos hegemônicos e contra-hegemônicos, buscando, de um lugar deslocado, tornar visível aquilo que se quis invisível. É nosso objetivo, desse modo, discutir a política dessas imagens procurando perceber em que medida esses filmes, cada qual a sua maneira, lançam outro gesto às violências, revelam outras resistências e nos aproximam das vozes e espaços afetados.

Contra a imagem da política: a política das imagens

O rio Narmada é um dos sete rios sagrados que cruzam a Índia. De acordo com os realizadores de *Narmada*, Manon Ott e Grégory Cohen (2015), muitas lendas contam que o rio Narmada é um rio-deusa, que encanta aqueles que se aproximam. Seduzido pelo mito do progresso, na independência do país, o então presidente da Índia, Nehru, proclamou: “As barragens serão os templos da Índia moderna”. Nesse lugar de narrativas díspares, muitos conflitos e manifestações se sucederam ao longo da segunda metade do século xx para tentar impedir a construção de um dos maiores complexos de barragens do mundo, o Sardar Sarovar, que removeu milhares de pessoas e inundou áreas imensuráveis. No auge das lutas, no início dos anos 90, *A Narmada Diary* (Índia, 1995), de Anand Patwardhan e Simantini Dhuru, acompanhou de perto os movimentos de resistência e as negociações da população atingida pelas barragens com as autoridades do estado, além das represálias contra o grupo. Como o título diz, este documentário pretendeu ser uma espécie de diário dessas lutas, uma tentativa de estabelecer, no olho do furacão, uma ordem cronológica dos fatos, uma janela de acesso àquela realidade ou mesmo um documento sobre as manifestações. Apesar de obviamente presentes e por vezes autonomamente subversivas pela sua própria natureza, as imagens fílmicas aparecem, num quadro geral, submissas aos discursos ideológicos. Como se as imagens deste filme se dessem transparentes, o espectador poussa o olhar através delas, tornando-as, a grosso modo, apenas um meio para retratar e discutir um momento sociopolítico e histórico.

Por sua vez, os realizadores de *Narmada* se interessam pela natureza das imagens. Em entrevista (2019) sobre o filme, ambos comentam que *Narmada* procura unir o político ao sensível. Afastando-se de qualquer didatismo, o filme coloca que a forma pode conter também o sentido. “Ao descrever uma espécie de deserto aquático, o filme toma nota da violência desse processo, mas não para nessa constatação: busca, sim, tornar o olhar sensível” (tradução livre, 2019). O filme *Narmada*, portanto, mais distanciado no tempo em relação ao anterior, *A Narmada Diary*, estabelece uma alteridade com o que filma e constrói outros imaginários, outros meios de se aproximar daquilo que é filmado. Assim, se distancia de uma história linear para se aproximar de outra produção, na qual a história deixa de ser verdade, mas ponto inicial para a produção de uma sensibilidade histórica. Os cineastas substituem uma narrativa linear, em que os fatos são encadeados, como no filme de 1995, para produzir outra, em que sons, imagens, fotografia e diálogos são mixados, a fim de provocar e produzir outras sensibilidades.

De modo semelhante, é realizado o filme *Em busca da vida*. Filmando *in loco* o processo de construção da represa das Três Gargantas e desaparecimento da cidade de Fengjie, uma cidade de aproximadamente 2.000 anos, o filme chinês não se torna, apesar do contexto político, uma “arma de combate” direta a essa violência, mas antes uma fabulação a partir da destruição do progresso e suas ruínas; um movimento de busca em meio aos destroços já presentes e construção de um olhar contrário à liquidez do projeto moderno da China a partir de narrativas outras. Como escreve Cecília Mello, pesquisadora deste cineasta chinês, “o cinema de Jia Zhangke é político não por denunciar uma realidade ou carregar uma mensagem, mas sim por construir uma realidade através de outra ‘partilha do sensível’” (2014, p. 56).

Referência nas discussões desta perspectiva e nos estudos das imagens, o filósofo Jacques Rancière escreve: “As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2010, p. 100). A estética, dessa maneira, encontra uma dimensão política não por fazer denúncias, mas por poder reconfigurar a ordenação dos elementos, possibilitando novas formas de ver e sentir. A dimensão política das

imagens “não deve ser situada fora delas, nas lutas de grupos minoritários, nas repercussões e entrelaçamentos de esferas públicas ou na construção de enquadramentos interpretativos críticos (ainda que essas dimensões sejam importantes)” (RAMOS, 2011, p. 3), análoga a uma ligação direta entre as imagens e uma conscientização política do espectador e suas ações. Deve sim, nos aspectos imagéticos e fílmicos em si, no modo como colocam o espectador num jogo suspenso, numa posição livre entre estranhamento e significação, entre narração e expressão, manifestação e ocultamento, nunca se fazendo passar por uma simples realidade, sendo antes um conjunto de relações entre o dizível e o visível.

Provocando esses rearranjos e deslocamentos, esses filmes rompem com uma evidência de uma ordem natural do olhar. A política das imagens torna-se, assim, uma forma de questionar o consensual, o inquestionável: **ela irrompe diante de olhos acostumados à normalidade (e à normalização) e promove rupturas e transformações nos modos usuais de aparência e circulação de palavras, corpos e imagens.** Sob esse viés, imagens políticas são, portanto, imagens dissensuais, imagens que desconectam significações e visibilidades, que permitem o estranhamento e a polêmica. Trata-se de complexo exercício identificar a potência política e criativa que as imagens apresentam de se configurarem como dispositivos ou como operações que fazem surgir e sobreviver os “momentos inestimáveis” que resistem a capturas, silêncios e aos excessos dos discursos construídos midiaticamente pelas instituições sociais e pelo Estado.

Isso nos convida a investigar como as imagens produzem rearranjos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo. A potência política de uma imagem é aquela que produz, a partir de seus próprios meios expressivos, uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes (MARQUES, 2014, p. 10).

Assim sendo, se as imagens midiáticas, por exemplo, produzem um domínio ideológico, a tarefa política atual, como argumenta Ramos (2015) ao ler Rancière, seria a de trabalhar a imagem com o objetivo de provocar outras possibilidades capazes de produzir um

dissenso em relação aos holofotes das imagens espetaculares. Presupondo-se que *Narmada* e *Em busca da vida* operam a partir de uma política das imagens, serão investigados como essas imagens particulares, diferentemente das imagens hegemônicas, cristalizam em nosso olhar novas representações, espaços e tempos para as violências, em especial as dadas em contextos de construções de barragens, instaurando, como pensa Rancière, subversões e reinvenções dos modelos de captura aos quais estão submetidos rotineiramente.

Dos ruídos

Dar a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e permitir escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído (RANCIÈRE, 1995, p. 53).

Para Rancière, a partilha política do sensível é produzir presença. Sob o barulho das demolições e a imensidão silenciosa das barragens, tanto *Narmada* quanto *Em busca da vida* conseguem abrir passagem. Vislumbram o que se quis invisível, ouvem o que havia sido silenciado, estão perto e dialogando de dentro. O desejo de *Narmada*, nas palavras dos realizadores (2019), foi compreender o que representava esse rio pelo qual as pessoas estavam lutando. Por sua vez, para Zhangke, compreender e produzir uma vida onde ela estava para acabar ao ser inundada. Após décadas de conflitos, construída a barragem, restava a *Narmada* a possibilidade de ainda revelar e, em sua medida, restituir a potência de vida do rio, assim como daqueles que lá lutaram. Em um movimento prospectivo, *Em busca da Vida* quer compreender e produzir, no e contra o fluxo do progresso, memórias que estão sendo demolidas. Produzir presença, portanto, por meio das imagens e contra o pensamento objetivante da modernização, junto com aquilo que há de sagrado no rio e comunal.

As águas como experiência háptica

Assistir a *Narmada* é ser pouco a pouco imerso em suas águas, sentindo em nosso corpo um encantamento com o rio. A abordagem das barragens, neste filme, avança para além da evidência da violência da modernização, trata-se de, *no* e *com* o filme, recuperar um olhar soterrado, banalizado e deslegitimado pelas narrativas de poderes que se colocam como totalizantes.



FIGURAS 1,2,3 E 4: Frames retirados do filme *Narmada* (2012).

Procurando dar corpo ao rio, em *Narmada* a câmera se encontra muitas vezes dentro dele, flutuando por cima, como se o reverenciasse. O fluxo da água é o que a move, estando, portanto, em comunhão com o rio Narmada, sendo levada por ele. O tempo das imagens, podemos sentir, é o tempo do curso d'água, assim como dos seus gestos absorto, moroso, duradouro, contínuo, geológico. A enorme bacia de água inunda o espaço fílmico, que, aliado ao tempo longo, cristaliza no olhar do espectador um estado de deslumbre, próximo a um transe, de quem se encontra diante do que é sagrado. E, mesmo quando o filme não está no rio, ainda assim muitas imagens aparecem afetadas

por ele: a névoa, que cobre alguns planos, aparece como uma espécie de fantasma da água. As imagens estão, assim, constantemente imersas num ambiente úmido, dentro de um espaço outro: nas águas.

Não são gratuitas a utilização de uma câmera Super-8 e a captação do som independente da imagem, sendo tais manipulações e escolhas feitas para reforçar o olhar deslocado em relação a uma pretensa naturalidade das imagens. O aspecto granulado e frágil das imagens em Super-8 produzem uma visão desfocada, nebulosa. Estando o filme próximo aos ruídos do rio, entende que os contornos do sagrado nunca são nítidos e precisos, antes uma presença sutil. O som, igualmente, por estar dissociado da imagem, nos provoca sensação parecida, gerando um torpor semelhante de estar debaixo d'água, de apreensão específica. Trabalham ambos, assim, numa esfera do sensível, na possibilidade de um outro olhar, na resistência do sagrado este que se vincula ao entendimento do rio como alteridade e não como peça de produção.

Por sua vez, em *Em busca da Vida*, as águas são como uma promessa a ser cumprida. Imagens como casas sendo marcadas, pedreiros destruindo construções, expulsões e migrações remetem a um elemento que em breve aparecerá como aquilo que tudo apagará: afinal, aquela localidade será inundada. Esse porvir é uma pressão sobre um lugar que em breve deixará de existir. A água, ora aparece como elemento que tudo cobre, vide as ruas sendo apontadas como já submersas logo no início do filme, ora como ameaça vindoura, nas marcações dos futuros níveis de água nas ruas ainda repletas de gente. Sendo assim, as imagens do filme, que revelam de perto a existência de uma cidade, são imagens de um presente que logo deixará de sê-lo. As águas, aqui, são fantasmas do futuro, uma sombra movida pela ação do homem. A paisagem que delimita o espaço fílmico de majestosas montanhas que um dia foram inspirações para pinturas clássicas chinesas transformam tal realidade num particular universo, numa espécie de redoma não mais suficiente para conter as regras regidas a partir de mandos e desmandos pautados num desejo de modernizar o país. O cinema de Jia Zhangke, investigador etnográfico das transformações de uma China que assistiu, nos anos 1980, às irrupções democráticas nos conflitos da praça da Paz Celestial, vê tudo como água: uma água prestes a inundar de Modernidade tudo à frente.



FIGURAS 5 E 6: Frames retirados do filme *Em busca da vida* (2006).

As águas, espectros

Traçando imagens que apontam para o vínculo íntimo das pessoas com o rio, o filme *Narmada* busca fazer emergir dos sujeitos uma dimensão do sagrado. Há, para esses sujeitos, um retrato específico que, através dessas imagens evanescentes, surge unido ao rio, como uma aparição. Os rostos e corpos (figura 7, 8 e 9), tomados aqui como presenças etéreas, apontam também para um duplo processo de desaparecimento, que se dá tanto pelo desastre quanto pelos fantasmas que permanecem.

Maurice Blanchot (1990), em *Escritura do Desastre*, faz provocações acerca da ideia de desastre. Para ele, o desastre é o fim de tudo, pois nada mais há por vir, nenhuma imaginação é capaz de produzir algo posteriormente. Um evento como esse não aponta para um futuro, mas para a desestabilização total de qualquer absoluto, para o completo desaparecimento de tudo o que existe. Acompanhando o raciocínio do filósofo francês, pode-se dizer que, em *Narmada*, os corpos não apenas marcam cronologicamente fatos ou produzem uma verdade testemunhal, mas servem como anti-balizas de qualquer sentido que não seja desordem pura. Como espectros, produzem reminiscências e são rastro de um processo radical de desterritorialização incontrolável e contingencial. Vem para lembrar, não para reconstruir uma narrativa oficial ou não; vem para produzir lembrança, afeto baseado numa memória coletiva.

Da mesma forma, um menino atravessa as sequências de *Em Busca da Vida* como um fantasma que anuncia o fim. Por vezes alegre, canta como quem anuncia tanto o por vir da inundação total da área como o desastre dos que já estão submersos. Acompanhando o filme, com uma voz vibrante e desafinada, ele atravessa um quadro

para, adiante, reaparecer, agora iniciando outra música. Como um personagem extraterritorial, como alguém que é trazido de fora da narrativa, ele marca um tempo cíclico no qual não há início ou fim, mas repetições. Se para Blanchot o desastre é aquilo que não aponta, pois é fim em si mesmo, sendo assim, nem passado nem presente, o personagem proposto por Jia Zhangke é o espectro desse passado-futuro em suspenso, num tempo outro. Entre a submersão total que se anuncia e os gestos compartilhados pelos trabalhadores, o menino seria um espectro no espaço-tempo.



FIGURAS 7, 8 E 9: Frames retirados do filme *Narmada* (2021).

Ao mesmo tempo, ainda em *Narmada*, os gestos da mulher ao passar as mãos nos cabelos (figura 8) ou a existência de corpos ralos através do véu branco marcam e dão visibilidade a vidas afetadas por estes grandes empreendimentos. Quase desumanizados ao se tornarem números, estatísticas ou resultados de um impacto, adquirem força pelo olhar, pelo corpo e pela simples existência. Nesse sentido, esses sujeitos surgem não apenas como vítimas da violência, mas como aqueles que permanecem próximos ao rio, mesmo quando em forma espectral. Aparecem, não à toa, constantemente remando em pequenos barcos ou se banhando em suas margens. Ao reforçar essas cenas, não só revelam a dimensão absurda das águas provocada pela violência humana, como também reafirmam uma relação não rompida com o rio, o que contraria a construção das barragens. Nessas imagens, as barragens e também as construções das cidades, símbolos do mundo do progresso, estão sempre ao fundo, estranhas à linguagem do rio e à relação das pessoas com ele. Se, de um lado, Nehru proclamou, na independência da Índia, que as barragens seriam os templos da Índia moderna; em *Narmada*, por outro, há uma proclamação contrária de um local, de dentro do rio, que encerra o filme: “O Narmada sobreviverá e as barragens não serão mais do que relíquias

do século xx”. Sendo assim, há no olhar do filme, uma crença em um tempo maior, um tempo geológico, ou mesmo sagrado.

Assim como em *Narmada*, e no *Em busca da vida* há, também, um tempo alargado, mais lento. Se no primeiro o desastre já se deu, no segundo acompanha-se seu desenrolar na lentidão da vida diária daqueles que ainda estão lá. O cinema de Jia percorre o tempo presente constatando o desaparecimento e as rápidas transformações que, em seus filmes, duram, martelam, produzem ruídos. Nesse sentido, as imagens, contra a dissolução banal e radical dos espaços causada pela lógica da modernização desenfreada, dão à matéria peso, corpo e presença. As imagens demonstram, assim, sujeitos com gestos que duram, sujeitos que atravessam as imagens, de uma ponta a outra, em cenas panoramicamente longas e lentas. Enquadra, desse modo, o progresso na pele e em tempo real. O filme sobre a barragem indiana é diferente da película de Jia Zhangke não por revelar um aspecto espectral dos sujeitos e dos espaços, mas por estar mais próximo (e em busca) da perpetuidade de vidas que se movem nos destroços de um desastre que lentamente vai sendo produzido. A resistência desse cinema está na constatação de presenças, em se colocar ao lado dos sujeitos locais, dando-lhes tempo e memória diante da iminência do arrombamento que os ameaça.

Interessa a ambos realizadores, mais do que travar conflitos, produzir um modo de olhar: tornar visíveis as pessoas que ali existem, acompanhá-las, constatar suas existências, estar junto, contrariar as imagens de tragédia e estabelecer uma resistência pela pura presença. Evitando a narrativa do espetáculo, comum a um contexto como este, *Em Busca da Vida* se divide em subtítulos que evocam o menor, marcados por “cigarros”, “chá” e “tofu”. Elementos que, embora não sejam explicitamente centrais no filme, aparecem constantemente entre os moradores de Fengjie. Dessa forma, trata-se de direcionar o olhar para uma crença na manutenção da vida, para a força do conjunto entre os sujeitos, para aquilo que é orgânico diante dos concretos que preenchem muitas das imagens. Exatamente por isso, a *mise-en-scène* das imagens deste filme produz uma harmonia entre os corpos. Se, de um lado, vemos as estranhas rupturas que a demolição de uma cidade causa; do outro, nos deparamos com cenas, como as das figuras 10, 11, 12 e 13, nas quais se estabelece a enorme potência daquilo que é uno, que se impõe em gestos

harmônicos que contrariam os espaços em ruínas. Essas forças contrárias pequenos gestos contra as grandes destruições, corpos unificados contra os concretos despedaçados vinculam-se a uma política de imagens que move o filme. Do mesmo modo, a força das personagens do *Em busca da vida* está, justamente, em atravessar errante uma cidade que beira a destruição; atravessá-la, apesar de tudo, em busca da reconstrução das relações: o homem que procura a filha que não vê há anos, a mulher que deseja resolver a distância do marido.



FIGURAS 10, 11, 12 E 13: Frames retirados do filme *Em busca da vida* (2006).

Submersos nas águas

Jia Zhangke fora contratado, em 2006, para fazer um documentário sobre o pintor chinês Liu Xiaodong no local onde estava sendo construída a maior barragem de águas do mundo até então, as Três Gargantas. Ao chegar, deparou-se com uma situação surreal: um número enorme de pessoas em fuga da cidade. O que formava a paisagem em demolição eram os montes de detritos e alguns prédios ainda por serem demolidos. Comprometido com o estado das coisas de uma China em modernização, de dentro desse documentário surgiu outro filme: o *Em Busca da Vida*. Ao invés de contar uma história tomada

como real, Zhangke realiza um movimento radical em seu cinema ao elocubrar uma ficção sem, no entanto, deixar de acompanhar o real em tudo o que ele extrapola. A produção do filme se dá no tempo, no instante dos acontecimentos, em um movimento de abertura da imagem para que ela absorva parte do mundo – o acontecimento. Jia faz um encontro incerto, próprio do jogo entre estar no momento e a ficção como possibilidade de invenção de outra visibilidade, como mote para tocar o real. É nessa regência contextual que o cineasta de Fenyang constrói o seu próprio documento.

No filme, há uma insistência que produz fabulação. O som, com rajadas largas ao fundo, reverbera até encontrar a barreira de montanhas, percorrendo a textura e a matéria, até se perder na ação ou no movimento recém acontecido, mostrando uma cidade em desmoronamento programado. Sob o calor escaldante, o martelo contínuo mostra que o desmoronamento ainda não chegou ao fim. Tal sonoridade é a insistência de que algo está para acontecer, e é essa promessa que move a narrativa.

Num movimento parecido, Manon Ott e Grégory Cohen produziram *Narmada* ao perceberem o real como a matéria bruta a partir da qual imagens são produzidas. Este filme escapa do registro documental de *A Narmada Diary*, de Anand Patwardhan e Simantini Dhuru, assim como também de uma extrapolação radical das consequências da instalação da barragem na Índia, que poderia desembocar numa ficção científica de pouco interesse para os dois cineastas franceses, pesquisadores cuja origem vem do campo dos estudos sociais. Tomam, portanto, as imagens, os rostos, a natureza pelo filtro e distanciamento dado pela câmera no caso, a Super-8 e a mixagem do som, produzindo uma arqueologia não dos fatos, mas de uma sensibilidade memorial. Num trabalho de analogia entre o estar e produzir o efeito de submersão nas águas e entrelaçamentos do que está sendo vivido e do que está sendo fabulado no correr do cotidiano, *Narmada e Em busca da Vida* buscam uma memória que está inscrita não como registro, e sim como produto da própria produção da imagem.

Retira-se do factual a potência de um espanto, produzindo uma verdade própria, que se aproxima ora da estética oitocentista do sublime de uma verdade extática, usando aqui o termo criado pelo cineasta Werner Herzog, na palestra *Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática*. Nesse texto, ao descrever o processo de produção de

Lições da Escuridão (1992), e o que uma experiência como a queima de poços de Petróleo no Oriente Médio é capaz de produzir, Herzog discute a estética do sublime que tais fenômenos são capazes de enquadrar. Contra o politicamente correto da plateia, que assistiu o filme ansiosa por belas e salvadoras imagens do mundo, o cineasta alemão advoga a favor do extraordinário mistério que essas imagens provocam. Herzog afirma (2013, p. ?), a partir dos exageros, impostações e representações “maiores que a vida” da ópera, que “todo o nosso senso de realidade foi posto em causa”. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que aponta o caráter incompreensível da perda da linearidade narrativa ocidental, que elimina os afetos em função da razão, o autor identifica nesse drama o ponto de partida para uma aventura: a produção de uma verdade elaborada essencialmente pela imagem, pelos sentidos e pela recepção interpretativa.

Assim, a submersão propiciada na fotografia de *Narmada* e o corte da realidade do cotidiano pela ficção no filme de Zhangke apontam para a construção de uma atmosfera em que uma verdade outra, exterior ultrapassa a verdade factual e prescrita. A imagem-tempo nos dá a possibilidade de compor outras camadas, outras verdades, formadas pelo acaso, pelo incerto, pelo não visto, em suma: pelo mistério. Hans Ulrich Gumbrecht (2013), interessado em recepções menos intelectuais e mais afetivas ao intempestivo que certas obras são capazes de trazer, em seu livro *Atmosfera, Ambiência e Stimmung*, discute justamente essa experiência histórica que se faz no encontro do ‘(...) passado-presente a definição de seu caráter estrangeiro’ (GUMBRECHT, 2013, p.26). Para ele, é possível uma criação estimulante e atmosférica em certas obras, pois estas são capazes de encontrar ‘(...) de forma intensas e íntimas, formas de alteridade’ (idem, p.23).

A pintura, a fotografia, a paisagem, as águas

Numa etnografia das sensibilidades interessada na construção do olhar dos cineastas em questão e na transformação e politização do que veem em imagens, pode-se ampliar tais digressões feitas até aqui aproximando-os de seus contextos sensíveis de produção.

Os realizadores Manon Ott e Grégory Cohen têm uma formação específica relacionada ao campo da produção das imagens. Sendo a

primeira uma socióloga de formação, com especialização em movimentos sociais, e o segundo, um cientista político, ambos trabalham as dinâmicas envolvendo a emancipação política em contextos estrangeiros: a Índia e a questão das águas; a Birmânia, no que tange a resistência contra a ditadura e censura estatal, principalmente no que diz respeito a como os artistas Birmaneses produzem resistência através da arte. Aliado a isso, o interesse pela fotografia foi o que os levou ao cinema, sendo *Narmada* a primeira película produzida pelos dois. Nesse filme, a fotografia notabiliza-se pela construção de uma paisagem submersa, na qual é possível ver, pelo efeito da lente da câmera Super-8 utilizada, a umidade. Tal umidificação é um índice que tanto comprova um estar no local como produz uma ambientação háptica para quem assiste o filme, dando uma nova ambientação.

Michael Wesely, em uma série fotográfica na qual, por um longo período, deixa aberto o obturador da câmera fotográfica, expõe a passagem do tempo na época da reconstrução da Potsdamer Platz, na Berlim pós-queda do muro. Ao invés de gotas de água, o que se vê são vigas, pilares, concreto, colunas, trabalhadores, todos escondidos pelo tempo, mas entrevistados nessa técnica fotográfica. Ao deixar a câmera aberta por meses a fio em frente ao local da construção, ao captar o tempo da construção dos edifícios, ao dar visibilidade aos esqueletos construtivos, ao apreender a energia que animou e produziu o lugar, Wesely tornou clara a fantasmagoria do capital. Suor, energia, peso e toneladas de ferro, tudo escondido atrás das formas produzidas por processos alheios às mãos daqueles que constroem, totalmente exteriores às artesanias envolvidas.



FIGURAS 14 E 15: *Série Potsdamer Platz, Berlin.*

FONTE: *Michael Wesely, 2019*

Nessa técnica, desenvolvida pelo próprio fotógrafo, as imagens são captadas por câmeras, construídas por ele, que permitem expor um mesmo negativo ao longo de muitos anos, condensando diversos momentos em uma única fotografia (WESELY, 2019). Isso implica, de certo modo, abrir a caixa preta da própria fotografia. Vilem Flusser (1985), em *Filosofia da Caixa Preta*, explora não apenas a fotografia, mas também o ato de fotografar, bem como o aparelho, para discutir uma filosofia ou racionalidade intrínseca à máquina “de tirar retratos”. Em seu texto, o autor pensa na recepção das fotos e no contexto de tal recepção, porém está interessado no que é intempestivo. Com Wesely, a partir de Flusser, interessa pensar o modo como o fotógrafo desmontou os mecanismos de funcionamento da máquina para extrair da mesma uma potência estética que antes não fora entrevista. Com Ott e Cohen, interessa retirar do aparelho, sem desmontá-lo e/ou entender seu funcionamento, o máximo de uma expressão estética. Ainda sim, algo lhes é comum. As gotículas de *Narmada* e os traços construtivos de Wesely são os espectros não-humanos que a fotografia é capaz de produzir, pois não se trata de revelar, e sim de produzir uma visibilidade para aquilo que, a olho nu, não se enxerga.

Analogamente, é esta mesma sensibilidade que Caspar David Friederich, pintor romântico do século XVIII, quer evocar. A desmesurabilidade do espaço, que agiganta-se e põe em êxtase a sensibilidade humana, por conter uma escala do que não é humano, fazendo ou produzindo imagens de algo além de si mesmo, o excedendo, é o objetivo de Caspar. Ao pintar figuras humanas, edifícios ou árvores solitárias, desoladas em ambientes inóspitos, sempre diminutas em relação ao contexto espacial, o autor alemão tenta construir uma sensibilidade frente ao excesso. Tanto em *Narmada* quanto em *Em busca da vida*, o excesso ou a desmesura das bacias de água e das enormes montanhas, respectivamente, têm um objetivo semelhante: não produzir uma imagem bela, agradável ou reconhecível aos olhos, mas uma imagem carregada de impacto. Tal impacto é dado pelo gigantismo de uma obra como uma barragem de águas, por uma cadeia de montanhas ou pela construção de uma amontoado de edifícios no meio de uma cidade global como Berlim.



FIGURA 16: *Landschaft mit Gebirgssee am Morgen.*

FONTE: *Caspar David Friederich, 1823-1835.*

Para Jia Zhangke, há ainda outra escala, próxima ao olhar do pintor chinês Liu Xiaodong. Como já dito anteriormente, o cineasta chinês foi à região das Três Gargantas não para filmar o processo de construção da barragem, mas para fazer um documentário sobre o pintor chinês Liu Xiaodong. Essa aproximação não se deu ao acaso, porque, assim como o segundo é pintor, o primeiro leciona/lecionou aulas sobre este ofício na Universidade de Pequim (FRODON, 2014). Ao filmar o processo de pintura de Xiaodong, o caráter imagético do cinema de Jia Zhangke parece acentuar-se. Mais do que um retrato da obra do pintor, é estabelecido um diálogo que tensiona e aproxima cinema e pintura. Ao procurar os rostos dos sujeitos, as montanhas e as pessoas deixam de ser efeitos para ganharem materialidade e marcas nos corpos.



FIGURAS 17 E 18: Frames retirados do filme *Dong* (2006).

No hiperrealismo da pintura de Liu Xiaodong, o cineasta busca ajuda para procurar um modo de enquadrar a realidade fora do real, mas referenciada neste mesmo. As pinturas das montanhas do artista são expressivas não porque querem atestar uma pequenez humana ou extasiar os sentidos pela incompreensibilidade, mas porque dão corpo e visibilidade a cada metro da montanha, fazendo, assim como as águas de *Em busca da Vida*, tudo virar água ou montanha. O tamanho dos quadros de Xiaodong vem justamente atestar tal imersividade, que também é pretendida por Zhangke: uma aproximação pictórica radical em que a escala humana na pintura quase se equivale à realidade. Não gratuitamente, os enquadramentos do cineasta, quando próximos, normalmente recortam determinadas partes dos homens ou dos espaços. Essa paisagem só pode ser compreendida pelo cinema, pois a câmera se move, acompanha os personagens em planos-sequência e panorâmicas para abarcar tudo o que é a imagem. O movimento da câmera dá o ritmo e a pausa para enquadrar a imagem-pintura. As montanhas das Três Gargantas marcam um referencial territorial e pictórico, sobretudo quando os personagens discutem sobre as paisagens de cada região nas notas de renmibini. Na sequência, as montanhas estão enquadradas em um plano fixo, ali forma-se mais uma pausa da pintura. Ao fundo, com uma fotografia embaçada da paisagem, é formulada uma memória material do lugar.

Assim, a paisagem como construção produzida pela distanciamento (*Narmada*) e pela proximidade (*Em busca da vida*) são dois exercícios que tomam a pintura e fotografia, primórdios do cinema, como modos de operar entradas e saídas no real. Implicados numa etnografia que coloca em questão a partir de onde se olha e com os olhos de quem produz o sensível, ambos filmes estão comprometidos com a construção de uma política submersa das águas.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila editores, 1990.
- Entretien avec Manon Ott & Grégory Cohen, chercheurs-cinéastes*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cUq3rNKOBv4>. Acesso em: 03 de agosto de 2021.
- FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- FRODON, Jean Michel. O Mundo de Jia Zhangke. São Paulo: Cosac Naify, 2014. GUMBRECH, Hans Ulrich. *Atmosfera, Ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da Literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC/RIO, 2013.
- HERZOG, Werner. Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática. In: *Revista Carbono. Início do Mundo*. N. 01, 2013. Disponível em: http://revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/. Acesso em: 03 de agosto de 2021.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. In: *Revista Discursos fotográficos*. Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014.
- MELLO, Cecília. 2014. Realismo e Intermedialidade no Cinema de Jia Zhangke. In: *Jia Zhangke, a Cidade em Quadro*. São Paulo: Caixa Cultural. p.52-58. 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Méésentente – politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.
- RAMOS, P. Rancière: a política das imagens. Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 19, n. 32, p. 95-107, 14 jul. 2015.
- WESELY, Michel. *Camera Aberta*. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2019.

Filmes

A Narmada Diary. Direção: Anand Patwardhan and Simantini Dhuru. Índia, 1995.

Dong. Direção: Jia Zhang-ke. China, 2006.

Em busca da Vida. Direção: Jia Zhang-Ke. China, 2006.

Jia Zhangke. Um Homem de Fenyang. Direção: Walter Salles. China, 2014.

Narmada. Direção: Manon Ott e Grégory Cohen. Índia, 2012.

**SOBRE
OS
AUTORES**

Aiano Bemfica

É realizador audiovisual e militante do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB). Seus trabalhos transitam entre o documentário, as artes visuais e o mídia-ativismo. Graduado em Antropologia Social (DAA/UFMG) e mestre em Comunicação Social (PPGCOM/UFMG), no centro de sua pesquisa estão as intersecções e potências entre as lutas sociais do presente e a produção/circulação de imagens realizadas no bojo destes processos. Destacam-se em sua produção os filmes “Na Missão, com Kadu” (2016), “Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados” (2018), “Videomemória” (2020), “Entre Nós, Talvez Estejam Multidões” (2020) e a vídeo-instalação “Caminhará nas avenidas, entrará nas casas, abolirá os senhores” (2021), obras exibidas e premiadas em dezenas de mostras, bienais e festivais no Brasil e no mundo. Atualmente contribui na coordenação, produção e curadoria da “Mostra Lona – Cinemas e Territórios” e é membro do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência.

Cardes Monção Amâncio

É doutor em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG com a tese “Biopolítica, cinema e a construção do devir-afropindorâmico”. Coordenador do Cinecipó – Festival do Filme Insurgente, que em 2021 completa 10 edições, realizado em Belo Horizonte e na Serra do Cipó. Colaborador do projeto Cinema dos Quilombos, que ministra oficinas audiovisuais nos territórios e promove a Mostra Cinema dos Quilombos (www.cinemadosquilombos.com.br), em parceria com a Associação Quilombola Marques. Integrante do Espaço Comum Luiz Estrela, ocupação cultural de um casarão público que estava abandonado, organizado por autogestão em núcleos, entre eles o Núcleo Audiovisual que organiza sessões de filmes e cuida do acervo imagético da ocupação.

Cláudia Mesquita

É professora do curso de graduação e do programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde integra os grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Poéticas Femininas, Políticas Feministas. Pesquisadora do cinema brasileiro, com mestrado e doutorado na ECA-USP. Realizou pós-doutorado na Universidade Federal do Ceará (2018-2019), onde desenvolveu o projeto “O presente como história – estéticas da elaboração

no cinema brasileiro contemporâneo”. Publicou, com Consuelo Lins, o livro *Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (Editora Jorge Zahar, 2008), e organizou, com Maria Campaña Ramia, *El otro cine de Eduardo Coutinho* (Cinememoria e Edoc, 2012), publicado no Equador.

Felipe Carnevalli De Brot

Arquiteto e urbanista formado pela UFMG, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição e mestre em Ciências Sociais pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (França). É editor da revista *Piseagrama* e co-fundador do coletivo Micrópolis. Pesquisa práticas colaborativas nas fronteiras compartilhadas entre espaço, antropologia e cinema.

Frederico Canuto

Frederico Canuto é arquiteto e urbanista, Doutor em Poéticas da Modernidade, sendo atualmente professor Adjunto na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais no Departamento de Urbanismo. Tem como campo de pesquisa narrativas espaciais a partir de múltiplas epistemologias, investigando as relações entre imagem e práticas sócio-espaciais imaginativas. É líder do grupo de pesquisa Narrativas Topológicas; coordena o projeto Narrativas Indígenas dentro do programa extensionista Morar Indígena (2014-2021); e desenvolve como coordenador os projetos de pesquisa “Narrativas Democráticas: Imagens a partir do Sul Global” financiado pelo CNPQ e “Pedagogias Políticas da Cidade: Arte, Urbanismo e Democracia” pela FAPEMIG. Investiga a produção do espaço a partir de seus modos de Organização / Ação, suas formas de Democracia Radical, e suas Ecologias Políticas; a relação entre imagem e política, os territórios e seus saberes / fazeres / imaginários; a relação entre Espaço, Cultura, História e Territórios no tocante às Comunidades Sulistas; narrativas espaciais por um viés anti-imperial.

Gisele Motta

Gisele Motta é pesquisadora, fotógrafa e comunicadora. É moradora de Senador Vasconcelos, zona oeste carioca. Graduada em comunicação social – jornalismo pela UFRJ e mestra em comunicação pela UERJ. É formada no curso profissionalizante de fotografia pelo Senai. Atua

desde 2015 como produtora cultural, executiva e audiovisual. É produtora e diretora do curta-metragem *Triste Baía* (2015). É produtora dos curtas-metragens *A Cor Laranja* (2016), *Textura Drag* (2016). Fez parte da equipe de fotografia do curta *Cavalgando Memórias* (2018) e da equipe de produção do curta *A Cidade do Abraço de Pedra* (2017). É produtora executiva do curta *A jornada do Valente* que ganhou o prêmio Funarj 2021. Atuou como pesquisadora e produtora do longa-metragem *Desterro*, de Karina de Abreu. Atua como arte educadora desde 2016, com foco em Pedagogia do Cinema. Atuou como mediadora de cinema no projeto *Imagens em Movimento* em 2016, no Ponto de Cultura Caixa de Surpresa em 2017, no CIEP Che Guevara em 2018 e no Educandário Humberto de Campos em 2018 e 2019. Entre 2020 e 2021 realizou três edições da Formação Livre em Cinema e Educação do Zona de Cinema, com a cineasta Catu Rizo, sendo a terceira edição como curso de extensão da Escola Latino Americana de Altos Estudos em Cultura (Elacult). Em 2021 lançou seu primeiro filme de ficção, o curta-metragem *@sangueentreaspermas*, construído por uma equipe somente de mulheres.

Iara Pezzuti

É Arquiteta e Urbanista formada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com período sanduíche na Universidade Húngara de Belas Artes (MKE-HU). Durante a graduação, foi bolsista em projetos de pesquisa e extensão que trabalhavam no âmbito da assessoria técnica a grupos em contextos socialmente vulneráveis. Nestes projetos, trabalhou com o desenvolvimento de interfaces e metodologias que buscavam fortalecer a autonomia dos grupos assessorados na produção do espaço e o engajamento em seu contexto sócio-espacial. Em seu trabalho final de graduação, desenvolveu uma pesquisa com a comunidade do Assentamento Ho Chi Minh, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST, buscando ferramentas para a discussão e o engajamento territorial, sendo o cinema uma delas. Atualmente é membra da Associação Arquitetas Sem Fronteiras (ASF-Brasil), e mestranda no Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG (NPGAU-UFMG). Tem interesse por diálogos entre arquitetura, artes e educação.

Isa Leal

É assistente social em formação pela UFRRJ. É cria de Bangu e, como muitos, é a primeira da família a se formar em uma universidade pública. Atua no território como produtora cultural, pelo projeto coletivo Zona Oeste Ativa, que desde 2015 ocupa a Praça Guilherme da Silveira com rodas de conversa, microfone aberto, intervenções artísticas de diferentes frentes (grafite, música, exposições, danças) sempre buscando valorizar os artistas da z.o. Pesquisa Cultura e Movimentos Sociais pela UFRRJ; foi aluna da Casa Fluminense no curso de políticas públicas e no momento trabalha como assessora no 1º mandato do vereador William Siri, um mandato do Rio de Janeiro com foco na Zona Oeste. É colaboradora do @zonadecinema. art e fez assistência de produção no II Festival Zona de Cinema e no curta-sangue entre as pernas. É estudante de canto da Escola baiana de canto popular (à distância) no curso Voz, Corpo e Música.

Isabela Morena Alves Machado

É graduanda do Curso de Pedagogia da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ e bolsista do Projeto de Extensão Nav Cine.

Isael Maxakali

Cineasta, liderança, professor do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG e artista vencedor do Prêmio PIPA Online 2020. Realizou, entre outros, os filmes *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020), *Quando os yãmiy vêm dançar conosco* (2011), e *Yãmiyhex: as mulheres-espírito* (2019), premiado na 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

Juliana Myylaert

É Pós-Doutoranda no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI/UFF). É doutora e mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense e graduada em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Foi professora substituta de História Contemporânea na Universidade Federal de Juiz de Fora e de Estudos Sociais na Escola Americana do Rio de Janeiro. Desde o doutorado, desenvolve pesquisas sobre festivais audiovisuais brasileiros e história pública, com ênfase para os eventos dedicados ao documentário, ao filme de arquivo e ao cinema

etnográfico. Entre suas publicações se destacam o artigo “A Contribuição do Festival É Tudo Verdade ao Cânone do Documentário Brasileiro” (2021) publicado na revista portuguesa *Aniki* e o livro *Jogo de cena: história, memória e testemunho no documentário de Eduardo Coutinho* (2020), publicado pela editora Alameda. Integra o Grupo de Pesquisa de Festivais Audiovisuais: histórias, práticas e políticas e a Red de Investigación sobre documentales (Redoc).

Marco Marinho Melo

Marco Marinho Melo é graduado em Estudos Literários (Letras), com formação complementar em Cinema, pela UFMG. Em seu percurso, pesquisou cinema asiático, bem como fotolivros, em especial, os da fotógrafa japonesa Rinko Kawauchi.

Michel Montandon de Oliveira

É doutorando em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET-MG, servidor da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ e coordenador do Projeto de Extensão Nav Cine.

Simone Cortezão

Simone Cortezão é artista visual, pesquisadora e professora do Instituto Federal de Minas Gerais. Doutora em Artes Visuais pela UERJ (2017), desenvolve trabalhos próprios no campo do urbanismo e suas interfaces com as artes e o cinema, trabalhando principalmente com a criação de narrativas e suas articulações entre memória e amnésia das cidades; história e ficção; paisagem, ecologia, biologia e geologia. Exibiu filmes e documentários em festivais e mostras nacionais e internacionais como: *Visions du Réel* (Suíça), Festival del Nuevo Cine Latinoamericano – Havana/Cuba (2009/2013), Festival Internacional de Cine de Via del Mar – Chile (2013), Mostra de Cinema de Tiradentes (2009/2013), Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, Mostra Filme Livre, Festival de Cinema de Gramado (2007), entre outros.

Stephania Amaral

É mestra e doutoranda em Estudos de Linguagens pelo CEFET MG. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) e do Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema. Ex-integrante do portal Cinema em Cena, desde 2016 integra a equipe do Feito por Elas, projeto que discute trabalhos de mulheres no audiovisual.

Sueli Maxakali

Fotógrafa, cineasta e professora do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. Atua como artista, liderança e ativista da questão indígena, utilizando em seu trabalho várias linguagens como o canto, o desenho, a fotografia, o cinema e os adornos de miçanga. Realizou, entre outros, os filmes *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!* (2020), *Quando os yāmiy vêm dançar conosco* (2011), e *Yāmiyhex: as mulheres-espírito* (2019), premiado na 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

Tetê Mattos

Niteroiense, é doutora em Comunicação pela UERJ com a tese defendida em 2018 sobre o Festival do Rio. É professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, onde ministra disciplinas para a graduação em produção cultural desde 1998. Entre 2002 e 2013 dirigiu o Araribóia Cine – Festival de Niterói. Foi curadora e consultora do Amazonas Film Festival entre 2005 e 2013. Foi coordenadora técnica de pesquisas de mapeamento de festivais audiovisuais brasileiros (2006 a 2009) e festivais do Rio de Janeiro (2013). Atualmente Integra o grupo de pesquisa Festivais de cinema e audiovisual – histórias, políticas e práticas. Documentarista, dirigiu os curtas-metragens premiados; “Era Araribóia um Astronauta?”; (RJ, 27min, 16mm, 1998), “A Maldita” (RJ, 20min, 35mm, 2007), “Fantasias de Papel” (RJ, 15min, DCP, 2015), e o longa-metragem “A Maldita” (RJ, 80min, DCP, 2019), exibido no Canal Brasil. O curta “O mambo da Cantareira”, de sua direção, encontra-se em fase de produção. Exerce atividades de curadoria, consultoria e júri em mostras e festivais audiovisuais. Publica artigos em revistas e livros especializados em cinema com foco em festivais de cinema e cinema documentário.

Vinícius Andrade de Oliveira

É doutor em Comunicação Social pela UFMG, Mestre na mesma área pela UFPE, leciona no curso de cinema e audiovisual da UNIAESO (Olinda-PE). Curador da Mostra Joel Zito Araújo – uma década em vídeo (1987-1997), da Mostra Ocupar, Filmar, Resistir e, por cinco edições, do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Têm contribuído com diversas publicações na área de cinema, como revistas acadêmicas, catálogos de festival e cadernos críticos. É integrante da Rede Coque Vive (Recife-PE).

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO
TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS – CEFET-MG**

DIRETOR-GERAL

Prof. Flávio Antônio dos Santos

VICE-DIRETORA

Profa. Maria Celeste Monteiro de Souza Costa

CHEFE DE GABINETE

Profa. Carla Simone Chamon

DIRETOR DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

Prof. Sérgio Roberto Gomide Filho

DIRETORA DE GRADUAÇÃO

Profa. Danielle Marra de Freitas Silva Azevedo

DIRETOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Conrado de Souza Rodrigues

DIRETOR DE PLANEJAMENTO E GESTÃO

Prof. Moacir Felizardo de França Filho

DIRETOR DE EXTENSÃO E DESENVOLVIMENTO COMUNITÁRIO

Prof. Flávio Luis Cardeal Pádua

DIRETOR DE GOVERNANÇA E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Prof. Henrique Elias Borges

DIRETOR DE TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

Prof. Gray Faria Moita

BACHARELADO EM LETRAS – TECNOLOGIAS DE EDIÇÃO

COORDENADORA

Profa. Joelma Rezende Xavier

COORDENADOR ADJUNTO

Prof. José de Souza Muniz Jr.



COORDENADOR

Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.

VICE-COORDENADOR

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Elisa Ribeiro

Profa. Dra. Elaine Amélia Martins

Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira

Profa. Dra. Maria do Rosário Alves Pereira

Prof. Dr. Rogério Silva Barbosa

Prof. Dr. Wagner Moreira

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Cláudia Gruszynski (UFRGS, Brasil)

Profa. Dra. Andréa Borges Leão (UFC, Brasil)

Prof. Dr. Cleber Araújo Cabral (Uninter, Brasil)

Profa. Dra. Daniela Szpilbarg (CIS-IDES-CONICET, Argentina)

Profa. Dra. Isabel Travancas (UFRJ, Brasil)

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar, Brasil)

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG, Brasil)

Profa. Dra. Marília de Araújo Barcellos (UFMS, Brasil)

Prof. Dr. Mário Alex Rosa (CEFET-MG, Brasil)

LED é a editora-laboratório do Bacharelado em Letras – Tecnologias de Edição do CEFET-MG. Tem por objetivo proporcionar ao corpo discente um espaço permanente de reflexão e experiência para a prática profissional em edição de diversos materiais. Tem como princípios fundadores: a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão; a integração entre formação teórica e formação prática; e a valorização do aprendizado horizontal e autônomo.

CRÉDITOS

EDIÇÃO & ORGANIZAÇÃO

Cardes Amâncio
Paulo Heméritas
Wagner Moreira

PROJETO EDITORIAL

Wagner Moreira
Marsília Oliveira

CAPA

Mário Vinícius
Larissa Rezende (estagiária)

PROJETO GRÁFICO

Mário Vinícius

DIAGRAMAÇÃO

Mário Vinícius
Larissa Rezende

REVISÃO DO PROJETO GRÁFICO

& DA DIAGRAMAÇÃO
Wagner Moreira

REVISÃO DE TEXTO

Carla Naiara Gobb Teixeira
Wemerson Felipe Gomes

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Av. Amazonas, 5.253, Nova Suíça
Campus I, sala 344
Belo Horizonte, MG, Brasil
CEP 30.421-169
Telefone: +55 (31) 3319-7140

C574 Cinema: afetos e territórios. Organizadores: Cardes Amâncio,
Paulo Heméritas, Wagner Moreira. – Belo Horizonte: LED, 2021.

ISBN 978-65-87948-14-0

1. Cinema. II. Título.

CDD: 791.43

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária
Bibliotecário: Wagner Moreira de Souza – CRB/6 – 2623

*Este livro foi realizado com recursos da
Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.
Projeto nº 0907/2018.*

PRODUÇÃO



APOIO



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



INCENTIVO



CULTURA



PREFEITURA
BELO HORIZONTE

Projeto nº 0907/2018

TIPOS Coranto 2 (textos)
Saffran (títulos)

ORGANIZADORES Cardes Amâncio
Paulo Heméritas
Wagner Moreira

AUTORES Felipe Carnevalli De Brot
Isael Maxakali
Sueli Maxakali
Iara Pezzuti dos Santos
Isabela Morena Alves Machado
Michel Montandon de Oliveira
Cardes Monção Amâncio
Juliana Muylaert
Tetê Mattos
Gisele Motta
Isabella Leal
Stephania Amaral
Aiano Bemfica
Cláudia Mesquita
Vinícius Andrade de Oliveira
Frederico Canuto
Simone Cortezão
Marco Marinho Melo

EDIÇÃO



Cardes Monção Amâncio

Doutor em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG com a tese *Biopolítica, cinema e a construção do devir-afropindorâmico*. Coordenador do Cinecipó – Festival do Filme Insurgente, que em 2021 completa 10 edições, realizado em Belo Horizonte e na Serra do Cipó. Colaborador do projeto Cinema dos Quilombos, que ministra oficinas audiovisuais nos territórios e promove a Mostra Cinema dos Quilombos (www.cinemadosquilombos.com.br), em parceria com a Associação Quilombola Marques. Integrante do Espaço Comum Luiz Estrela, ocupação cultural de um casarão público que estava abandonado, organizado por autogestão em núcleos, entre eles o Núcleo Audiovisual que organiza sessões de filmes e cuida do acervo imagético da ocupação.

Paulo Heméritas

Professor docente de Filosofia dos cursos de graduação em Direito, Psicologia e Pedagogia da UNESA – Universidade Estácio de Sá dos campi de Cabo Frio e Campos dos Goytacazes – RJ. Doutor em Sociologia e Mestre em Cognição em Linguagem pela UENF – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. Participa do Cinecipó – Festival do Filme Insurgente desde 2011 como curador e jurado. Possui artigos publicados em periódicos sobre o cinema ambiental e o transporte ciclovitário. É especialista em Educação Ambiental pelo IFF – Instituto Federal Fluminense.

Wagner Moreira

É Doutor e Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e realizou Pós-Doutorado na Faculdade de Letras da UFMG. É professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), onde atua como membro permanente do PPG em Estudos de Linguagens (Posling) e professor na graduação em Letras – Tecnologias de Edição e no Ensino Técnico-Integrado. É coordenador do grupo de pesquisa Tecnopoéticas, que desenvolve estudos nas áreas de literatura, artes, edição impressa e digital. Têm vários livros de poesia publicados, dentre eles, *solos* (2015), *rumor de pétala* (2017) e *terralegria* (2020).

ORGANIZADORES

Cardes Amâncio
Paulo Heméritas
Wagner Moreira

AUTORES

Felipe Carnevalli De Brot
Isael Maxakali
Sueli Maxakali
Iara Pezzuti dos Santos
Isabela Morena Alves Machado
Michel Montandon de Oliveira
Cardes Monção Amâncio
Juliana Muylaert
Tetê Mattos
Gisele Motta
Isabella Leal
Stephania Amaral
Aiano Bemfica
Cláudia Mesquita
Vinícius Andrade de Oliveira
Frederico Canuto
Simone Cortezão
Marco Marinho Melo

EDIÇÃO

