



Beleza do horizonte: uma viagem ao Brasil em novembro de 2005

JEAN-LOUIS COMOLLI

Cineasta e teórico do cinema



Nos primeiros dias não consegui, por assim dizer, sair do meu quarto, restringindo-me a fotografar pela varanda envidraçada as duas favelas que ficam de frente para os vinte e dois andares do Quality Hotel, um dos mais novos de Belo Horizonte. Minhas saídas eram até o restaurante no térreo, italianizante e adequadamente chamado “il Sarraceno”. Menu: ravióli, às vezes peito de frango grelhado, arroz de açafrão. Uma taça de vinho cabernet brasileiro, robusto. Como era fácil tornar-se, em poucos dias, uma espécie de personagem nesse hotel: cumprimentavam-me quando eu chegava ao hall, não me viam sair, os porteiros sorriam para mim, as moças da recepção mostravam-se suavemente pacientes quando eu voltava para trocar uma chave desmagnetizada. Eu estava com medo? Talvez. Sentia-me bastante estrangeiro naquele novo mundo. No entanto, já havia ido duas vezes a Belo Horizonte, tinha amigos lá, havia sido convidado por eles para dar um seminário¹, eu tinha todas as razões do mundo para estar à vontade naquela cidade imensa, e ainda melhor na companhia daqueles amigos, Rosângela, Ruben, Augustin. Segundo um ritual íntimo, eu só havia conseguido sair de Paris esgotado por mil tarefas de última hora. Nessa chegada em câmera lenta e como que decomposta imagem a imagem, eu vivia uma trégua salvadora de alguns dias, uma vigília de armas na aurora de uma mudança de vida. O que não havia conseguido fazer em Paris, ler, dormir, fotografar, beber um pouco, eu estava fazendo no Brasil.

Belo Horizonte é uma cidade voluntarista. Foi concebida *ex nihilo* como absolutamente *moderna*. No fim do século XIX, as grandes fortunas de Ouro Preto, capital histórica de Minas Gerais (as minas de ouro e de diamante), por estarem imprensados naquela cidade colonial cheia de escarpas, precipícios, barrancos, gargantas e cornijas, decidiram conceber, de forma grandiosa, uma nova capital. Um plano ortogonal como o de Manhattan foi literalmente decalcado em um território mais vasto e mais aberto, é verdade, do que o da cidade deixada para trás, mas igualmente acidentado. Como a potência de um plano só muito raramente aceita as curvas e os contornos (e muito menos escadas!), em Belo Horizonte há ruas escarpadas impossíveis de subir a pé, a não ser com o auxílio das mãos (posição em que me vi sem ter bebido nenhum copo além da conta). O quadriculado não cede à natureza, nem esta cede a ele. Beleza de um plano,

1. Duas vezes por semana, durante cinco semanas, no âmbito do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT, dirigido por Alfredo Gontijo), a convite de Ruben Caixeta, etnólogo, professor da UFMG, e de César Guimarães, que ensina na mesma universidade no Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

visto do alto. De baixo, o território se rebela contra o mapa. A divisa comtiana continua a flutuar na bandeira, Ordem e Progresso, mas o racionalismo implicado nesse programa beira a negação da realidade e supõe uma fé capaz não de remover as montanhas, mas de passar por cima delas. Bastava acreditar.

Eu havia conhecido Ruben Caixeta de Queiroz quatro anos antes, quando o *forumdoc*² organizou uma retrospectiva de meus documentários em Belo Horizonte. Ruben havia, para a ocasião, traduzido no catálogo do festival alguns de meus textos e principalmente legendado em português, uma proeza, um que outro filme da série *Marseille contre Marseille*. Ruben trabalha na Amazônia com os índios Waiwai. O governo brasileiro o incumbiu de demarcar, junto com os anciãos, os limites das terras outrora ocupadas pelas tribos, terras que, hoje, devem lhes ser restituídas. Essa vontade de fazer o mapa do passado (colonial), essa demarcação no espaço e no tempo daquilo que foi espoliado e perdido, essa construção em que o tempo reencontrado serve para reencontrar o espaço, tudo isso me parece bastante cinematográfico, e ponho-me a imaginar o que John Ford poderia ter feito com isso. A lei e a fé, dupla fatal que não poderia ter sido mais bem condensada do que o foi em *Young Mr Lincoln* (1939). No primeiro ano, havíamos ido, em uma noite sem lua, assistir a uma sessão de candomblé³ (tratava-se de um ritual caboclo). Ruben estava ao volante de um carrinho vermelho bastante avariado, mas as ruas logo transformadas em torrente pelas chuvas do novembro tropical estavam ainda mais avariadas, e havíamos saído sem mapa ou coordenadas precisas, de forma que diante de uma fileira de casas baixas todas iguais, tivemos que pedir informações a cada dois ou três quilômetros, e rodar por aquelas ruas largas e vazias como estradas parando a cada posto de gasolina, os únicos pontos de venda de bebida ainda abertos. Mais longe, era mais longe. No fim, em algum lugar dentro de uma favela invisível, desligávamos o motor a cada cinco metros para aguçar os ouvidos: haveria a batida dos atabaques, pois a cerimônia já devia ter começado. Nós nos guiávamos na noite escura pelos ouvidos. Os atabaques se aproximavam. Lembro que uma de nós, Ginette Lavigne⁴, de vestido branco e guarda-chuva rosa como nas comédias musicais, tirou suas sapatilhas para atravessar a vau um lamaçal que ainda nos separava do terreiro aonde íamos. Todos os

2. Festival do Filme Documentário e Etnográfico fórum de antropologia, cinema e vídeo.

3. Ver o livro de Roger Bastide, *Le candomblé de Bahia, Terre Humaine, 1957*.

4. Seu filme, *La nuit du coup d'État* (2001), estava sendo exibido no *forumdoc*, que a havia convidado.

nossos amigos brasileiros exclamaram; era um sinal favorável, uma graça das divindades celebradas um pouco adiante na noite: o vestido continuava imaculado na lama que jorrava a cada passo de um de nós. Da cerimônia, guardo uma impressão de irrealidade. Também vestidos de branco, os adeptos giravam ao ritmo obstinado dos atabaques cruzados, mas seus passos, seus gestos eram suaves, envolventes, era uma coreografia mais deslizada do que dançada. De tempos em tempos, um deles ia como que ao acaso em direção a um espectador, pegava-o pela mão, convidava-o a se levantar e o abraçava: havia reconhecido nele, disseram-me, o sinal ou o traço de caráter do deus que o habitava. Estranhamente, fui convidado, e, por minha vez, devolvi o beijo recebido. No fim, dividindo com Ruben uma dúvida que não me largava (o lugar do espectador!), ouvi-o me responder: “Eu creio na crença do outro”. Fórmula ritual, eu suponho, em etnologia. Logo me apropriei dela, para aplicá-la ao cinema. É daquela noite que data nossa amizade.

Rosângela, que ensina música e musicologia na UFMG, aconselha-me a ler o livro de Eduardo Viveiros de Castro⁵, *A inconstância da alma selvagem*. Ela me acompanha até uma livraria, que não o tem mais, e a uma outra, onde conseguem encontrar um exemplar para nós. Como eu ainda continuo passando longas noites em meu quarto, começo essa leitura em português, com a ajuda de um dicionário de bolso. São as palavras do dia a dia que mais me faltam. Descubro alguns fragmentos da imensa literatura brasileira sobre os índios da Amazônia. Viveiros de Castro cita longamente os escritos dos missionários, jesuítas principalmente, que nos séculos XVI e XVII se esforçam em catequizar este ou aquele grupo daqueles índios então ainda numerosos. Cunhada pelo padre Antonio Vieira, em 1657, a oposição entre a *estátua de mármore* e a *estátua de murta*, uma resistente ao cinzel do escultor, a outra dócil à tesoura do jardineiro, mas a primeira imutável e a segunda sempre cambiante e instável, nos dá a medida da inquietude, e mesmo da angústia, dos brancos diante daqueles índios inapreensíveis, que se apropriam avidamente dos significantes da fé cristã e parecem por ela moldados, sem renunciar à sua própria visão de mundo nem aos “maus hábitos” que não cessam de significá-los. Em lugar de fazer guerras de religião, escreve Viveiros de Castro, os índios praticam uma religião da guerra.⁶

5. Editora Cosac Naify, São Paulo, 2002.

6. A esse respeito, cf., em particular, dois capítulos de *A inconstância da alma selvagem*: “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” e “Imanência do inimigo” (N.E.).

7. Cf. *Trafic* nº 24 e *Voir et pouvoir* (Verdier, 2004), p. 282 e 400.

8. No *forumdoc* havia uma Oficina de Realizadores Indígenas, dirigida por Divino Tserewahu, do povo Xavante, animador do projeto Vídeo nas Aldeias, e autor-diretor de *Wapte Mnhono, a iniciação do jovem xavante* (1999), que reunia um coletivo de jovens diretores “indígenas” (esse termo, que aqui é empregado, imagino eu, em um sentido literal, para mim continua marcado pela arrogância colonial). Mas em toda a América Latina, e não apenas no Brasil, um cinema “indígena” hoje é uma realidade. Festivais exibem esses filmes; recentemente houve em Toulouse os 18^{os} *Encontros dos Cinemas da América Latina*, que exibiram filmes índios (ousou dizer). Como não ver nesse movimento de fundo uma espécie de “nova era” do cinema: um cinema que seus próprios “selvagens” tomaram para si? Os famosos antropófagos evocados por André Bazin, longe de comer o operador, passariam agora a pegar a câmera... E talvez tenha chegado o tempo de ver esses índios, virando suas câmeras em outro sentido, começando a filmar também os brancos, ainda detentores de uma parte majoritária do que resta de poder esgarçado no cinema. Ruben, por sua vez, que filma os Waiwai, não deixou de lhes mostrar como usar as câmeras e deixou-as com eles. Logo poderemos ver o que eles fizeram com elas.

Eles prometem parar de lutar, parar de matar, parar de comer seus inimigos, mas não cumprem suas promessas. A fé, a convicção, a obediência, a submissão ao princípio do chefe ou do rei são exatamente, segundo os jesuítas, aquilo que falta aos índios para que creiam de forma durável em Deus e respeitem a disciplina dos mandamentos. Como crer sem obedecer?, perguntam-se. A lei vem em socorro da fé. O que podem a ordem e o progresso contra a inconstância da alma selvagem? Os índios Araweté, que Viveiros de Castro, etnólogo, conhece bem, vêem a sua identidade, o seu destino no além-morte, o seu próprio estatuto de seres humanos, dependerem da existência do inimigo. Imperiosa necessidade da guerra, que define o inimigo para que o inimigo defina o grupo. Matar o inimigo o leva a ser transformado por ele, habitado por ele: aquele que mata não come a carne de sua vítima, ele se torna aquele que vai levar a sua palavra, com a distinção entre Eu e o Outro girando em torno do par *vivo/morto*. Do quarto do Quality, vejo ressurgir a ambivalência fundamental da figura do *inimigo filmado*.⁷

Não estamos, é verdade, nos matando ou nos devorando, o inimigo e seu cineasta, mas o gesto documentário favorece uma espécie de movimento fusional, na própria cena da filmagem, entre aquele que filma e aquele que é filmado, ainda que sejam inimigos. Isso é atestado, aqui e ali, na série *Marseille contre Marseille*, e melhor ainda (é o que se propõe) no filme de Avi Mograbi: *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Arik Sharon* (1997). Filmar, é o que Mograbi nos permite ver, é se expor à potência do outro que, no filme, regula soberanamente os pares maiores *presença/ausência, doação/retirada, cumplicidade/distância*, que articulam sentido, *mise en scène* e, melhor ainda, determinam a própria possibilidade de se fazer filme. O outro filmado organiza o filme. Curiosa coincidência, no fim de seu filme Mograbi – cuja alma e corpo se alquebraram no hostil campo de refugiados – canta em uma espécie de karaokê delirante um refrão de extrema direita à glória de Bibi (Nethanyaou). Entre os Araweté, o inimigo morto volta da morada dos deuses com novos cantos e novas palavras que aprende com aquele que o matou...

Não sei o que vai mudar, agora que brancos levaram para os índios da Amazônia câmeras mini-DV e que esses índios estão filmando a si mesmos.⁸ Passa a acontecer uma representação do

mundo indígena por dentro, se é que a câmera pode se tornar parte desse dentro; ocorrerá sem dúvida também uma concretização daquilo que foi o sonho carnavalesco de Jean Rouch: o etnólogo estudado por seus próprios sujeitos. Apenas observo que, apesar de terem passado a manejar câmeras e microcomputadores, os índios ainda não entraram de fato nos departamentos de etnologia das universidades brasileiras a não ser como objetos de estudo. A etnologia dos índios da Amazônia mobiliza no Brasil centenas de pesquisadores; me parece, contudo, que no círculo desses antropólogos ainda faltam profissionais formados para virem a desenvolver estudos etnológicos cujos objetos sejam os europeus, ou mesmo os brasileiros.

Os alunos de música de Rosângela cantam com os índios Maxakali⁹, anotam com eles músicas e letras – trata-se, mais uma vez, de cantos trazidos pelos espíritos e cujo sentido os homens não compreendem, e podem apenas repetir de forma mais ou menos hábil: poesia e música transcendem aqueles, humanos, que são seus instrumentos. Volto ao livro de Viveiros de Castro: para os Tupinambá, os missionários são rapidamente comparados aos caraíbas (feiticeiros), e a eles foram atribuídos, como àqueles, as proteções mágicas que convêm aos *profetas errantes* ou *senhores da fala*. Cantos e palavras constituem a trama de uma ligação com os deuses, e, levados por esse comércio com o além, têm força profética. Errância, palavra, canto, profecia, poderes mágicos estão ligados. Rosângela convidou alguns Maxakali, músicos, poetas, pintores, para vir a Belo Horizonte tocar sua música e mostrar seus desenhos.¹⁰ Os índios desembarcam na UFMG. Telefonam para a tribo, freqüentam as lanchonetes do imenso *campus*, dão cursos de música e canto para os estudantes (a maioria brancos). Vendo as tomadas (filmes e fotos) dessa visita de papéis invertidos, tenho a impressão de que o Brasil é feito de uma infinidade de fronteiras interiores, visíveis ou não, que se apagam e se refazem à medida que são transpostas. A realidade múltipla do país parece escapar a qualquer tomada firme, e é nisso que talvez esteja aquilo que anima e legitima o procedimento documentário, e fascina, enlouquece, os documentaristas brasileiros: o fato de que o que está em jogo nesse incontrolável e mesmo impensável território, nesse povo múltiplo, nessas divisões não abolidas, um radical não-domínio, uma complexidade jamais verdadeiramente encetada, uma

9. Que vivem em um vasto território no nordeste de Minas Gerais, sul da Bahia.

10. Vi, na casa de Rosângela, alguns desses desenhos, de Zé Antonino Maxakali (a maior parte) e de Gilmar Maxakali: muito bonitos, ligando em cores vivas e formas leves as plantas, os homens e os animais. Eles devem ilustrar um futuro livro sobre os cantos sagrados. Rosângela me diz que talvez não se trate de ilustração, mas antes de uma forma de escritura. Os Maxakali se apropriam da escrita alfabética codificada por um lingüista (evangelista) norte-americano para escrever uma língua nunca escrita por eles. Mas acham muito importante que sempre haja com eles um desenhista. Alguns meses depois de minha partida, escreve-me Augustin, os Maxakali eram convidados pela UFMG de forma mais oficial, para uma temporada de 15 dias, como “artistas visitantes”, nas escolas de Música e de Artes Cênicas: “Um grande passo à frente, escreve Augustin, no que diz respeito ao reconhecimento, pelo meio acadêmico, de outros saberes e outras formas de pensar, rumo a novas fraternidades intelectuais”.

11. Foi, evidentemente, o cinema de Glauber Rocha (até onde pude perceber) que mais inflamou essa dimensão extrema, excessiva, excedente e obsessiva de uma sociedade e de uma história explosivas.

12. “O *exemplum* é uma historieta dada como verídica e destinada a ser inserida em um sermão para convencer um auditório com uma lição salutar que tem valor de exemplo. As primeiras compilações de *exempla* surgem por volta de 1250. Servem ao mesmo tempo de catálogo para os pregadores e de leitura piedosa para o público letrado.” (Nota da BNF). Sublinho o uso desses fragmentos de narrativas sob a forma de *catálogos*.

13. Sabemos que o cinema documentário é inicialmente cinema, no que ele se opõe vivamente ao mundo da informação, das mídias, reportagens, revistas etc.

14. Sobre o trabalho e a obra de Coutinho, remeto ao livro de Consuelo Lins: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, JZE, 2004. As três equipes que filmam durante um mês exprimem um certo sobreaquecimento do dispositivo. A fala está em toda parte, em todos os andares, o Edifício Master é uma casa de falas superpostas já desde a filmagem.

fabulosa cascata de epifanias imprevisíveis e renovadas que nada podem suscitar além de um desejo imenso, insaciável, frustrado, místico. Terra em transe.¹¹ As mãos se abrem para apreendê-la, a realidade foge. Mas ela está aqui, sempre, manifesta, assim que lhe damos as costas. Seria preciso inverter a fórmula de Philip K. Dyck – o que é a realidade? Aquilo que não desaparece quando eu deixo de acreditar – em uma outra: quanto mais eu acredito, mais a realidade é inapreensível, e quanto mais ela é inapreensível, mais eu acredito nela.

Como vi apenas alguns poucos documentários brasileiros recentes no *forumdoc* ou logo depois, gostaria de evitar qualquer generalização. Todavia, é grande a tentação de associar alguns desses filmes, improváveis amostras, a uma categoria literária hoje desaparecida: os *exempla*.¹² O que é filmado não são personagens ilustres ou santos propriamente ditos: ninguém mais, ninguém menos do que o homem comum brasileiro. Filmado, ele simplesmente se tornou mais exemplar do que era. Aqui, como sempre mas talvez mais do que alhures, a cinematografia documentária singulariza.¹³ É que os cineastas brasileiros encontram ou vão procurar ao longo dos caminhos, das ruas ou dos corredores de edifícios, toda uma coleção de seres que têm apenas uma coisa em comum: eles são únicos, são originais. Quaisquer que sejam as categorias e classes que o formam, o povo filmado aparece aqui composto de um número incalculável de indivíduos inclassificáveis. Cada homem é filmado como um tesouro vivo de particularidades que vem enriquecer a consciência de uma *comunidade que inclui os espectadores* – pois os espectadores brasileiros riem nos documentários brasileiros, riem daqueles traços de caráter por vezes tratados como caricatura. Como bem diz o subtítulo de uma das obras emblemáticas dessa paixão pela distinção, *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho – “um filme sobre pessoas como você e eu” –, se essas pessoas estão à parte, o estão como cada um de nós, como todos nós. Coutinho e suas três equipes¹⁴ se instalam em um edifício residencial de Copacabana, durante um mês, para filmar seus novos vizinhos e inquilinos desse conjunto de 12 andares, com 23 apartamentos cada. Coutinho filma suas equipes de filmagem trabalhando, e a si mesmo. Os corredores, as telas de vigilância, os elevadores servem de *coador* para a passagem em revista dos locatários, todas e

todos tomados em sua singularidade (serão filmados 37, o que dá uma idéia da galeria de tipos). A porta de um apartamento se abre, surge um rosto em primeiro plano. Essa mulher, esse homem, imediatamente entra (ou já entrou) em sua fala, que se abre como a caixa de Pandora. Nenhuma, nenhum deles é, no entanto, chamado a se tornar personagem no sentido que o teatro, o romance, o cinema e mesmo o cinema documentário (*Nanook*)¹⁵ deram a esse lugar particular da passagem da pessoa filmada (ator ou não) para o outro lado, aquele das dimensões imaginárias e das construções narrativas que tecem as falas e os corpos em um destino cinematográfico de retomadas e de ecos. Aqui, as pessoas filmadas continuam, decididamente, a ser *casos particulares*. É como se os pedaços do real filmados fossem tão fascinantes como tais que ele tivesse sido previamente exaurido de qualquer desenvolvimento ficcional. Extraordinários demais para entrar em uma narração, surpreendentes demais para serem desdobrados em uma narrativa, a esses seres de cinema só resta aparecerem e desaparecerem.

Seguindo o mesmo modelo da visita ou da revista, são filmados os moradores de um bairro popular do Rio de Janeiro, no filme de Cristiana Grumbach, *Morro da Conceição* (2005). Vistas fixas das ruas do bairro fazem a ligação entre as entrevistas filmadas com algumas das interessantes figuras que ali vivem. Exotismo do cotidiano. O que se ouve é interessante, insólito, instrutivo. O espectador está em um lugar exclamativo. Efeitos de realidade, efeitos de sucessão de tipos que impedem, aqui também, qualquer tomada de ficção. Creio que o cinema documentário se oferece naturalmente à tomada ficcional a partir do momento em que não lhe tiramos o fôlego, em que o deixamos respirar (ver adiante); e todo corpo filmado se nimba com uma aura de ficção se não for restringido por um quadro espaçotemporal demasiado sistemático e rígido, se não for preso em uma vitrine. Será preciso, para se colocar diante da fulgurante variedade dos habitantes do Brasil, abrir um catálogo e reduzir o gesto artístico à sua consulta? A mesma questão se coloca para *O fim do sem fim*, de Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi (2004), que desenrola seu percurso de uma ponta à outra do país através de dez estados. Como caçadores de *snarks*, os cineastas procuram a *avis rara*. Homens e mulheres que praticam ofícios curiosos, atividades

15. Remeto ao meu artigo "Âmes héroïques cherchent corps érotiques", *Voir et pouvoir*, p. 356-366.

estranhas e obsoletas, aparecem para dar testemunho de um Brasil da margem, onde persistem as pequenas paixões, as manias inocentes, os biscateiros, tudo o que resiste *sem fim* àquilo que o filme não nomeia, essa mundialização neoliberal que atingiu o Brasil bem antes de atingir a Europa de Thatcher e Blair. Esse filme é, portanto, útil. Como não lamentar o fato de que ele se limita à fórmula do *magazine* e não se arrisca mais a levar mais longe o encontro com esses *seres à parte*, visto que estes nos são mostrados como ao mesmo tempo excepcionais e ameaçados de extinção?

Vou me deter em uma outra dimensão desses filmes, sem dúvida a mais forte: a filmagem da fala popular. Nos momentos mais intensos das entrevistas enfiadas como pérolas, surge aqui e ali uma maneira de falar, um tom, proféticos. Isso é explícito no caso do iluminado que abre *O fim do sem fim*: ele apresenta a si mesmo como um profeta – “Eu sou, diz ele, o pós-popular mestre dos mestres!”. Mas muitos daquelas e daqueles que se cruzam no mesmo filme ou nos filmes de Coutinho e de C. Grumbach partilham com ele, de forma menos delirante, essa inflexão profética. As palavras são proferidas como se fosse a última vez, fala definitiva, quase messiânica, dita, ou antes lançada, por alguém que se sente acuado. Eu filmei a fala de todo tipo de gente, ricos e pobres, fortes e fracos, durante mais de vinte anos, tornando-me, em suma, um *ouvido atento*: tenho a impressão de ter observado, como efeito da própria operação cinematográfica, efeito analítico, que a fala se mostra no mais das vezes como frágil, embasbacada. Vejamos o caso de Samy Goromido, no entanto filmado, ele também, contra a parede em *Les esprits de Koniambo* (2004): sua fala é crivada de dúvidas, habitada por silêncios, bem ao contrário do impulso de invocação que parece convir a essa outra parte do mesmo trópico de Capricórnio. Os moradores de Copacabana, do morro da Conceição, de todo o Brasil, têm sobre o devir presente do mundo e de seu lugar uma fala não exatamente perfurada por suspeitas, não exatamente fendida por indecisão. Trata-se de comércio com os deuses e a morte? Não é impossível, se realmente se trata disso, que a palavra profética e o jogo do cinema tenham pontos de contato. Reter sentido quando este se evapora em todos os lados, quando este desaparece. Como é enquanto *presente* que o profeta se inscreve no filme, a palavra filmada torna-se tanto aquilo que

conjura quanto aquilo que anuncia.

Vamos a Betim, cidade industrial vizinha a Belo Horizonte. Noite, carros lançados em uma cortina compacta de chuva, flashes dos faróis de caminhão, como o indefectível clichê ofuscante dos filmes de terror. Chegamos ao terreiro do “pai” Raunei Cacique. Dois pátios sucessivos, um coberto, acolhem aquelas e aqueles que vão participar, espectadores ou iniciados, do candomblé desta noite. Pouquíssimas velas quebram a escuridão, aqui e ali: as chuvas incessantes fizeram a rede elétrica explodir. O terreno do primeiro pátio está inundado. Andamos dentro d’água. Quando a luz volta, em torno de meia-noite, estamos do outro lado, em uma grande sala onde a cerimônia acontece. No fundo, a porta que dá para o cômodo proibido, protegida por uma cortina. Em volta, cadeiras que os ajudantes dispõem a cada chegada de espectadores. Mas ficaremos de pé por quase toda a noite. No centro, um poste cercado de prateleiras, estatuetas, lâmpadas. Os dois amigos de Rosângela que nos levaram até lá, Angelo Nonato e Natale Cardoso, são musicólogos e trabalham com os ritmos dos atabaques no candomblé. Eles nos dizem que esse terreiro é conhecido pela excelência de seus tocadores de atabaque. No atabaque maior, Rogério Patrício desempenha o papel de maestro. É ele que dá o sinal das entradas, das rupturas, das modulações. Os três tambores se superpõem segundo as linhas cruzadas de uma polirritmia extremamente complexa e móvel; ao mesmo tempo, os três músicos batem com toda a força sobre a pele dos atabaques. Combinação de violência e sutileza. A potência sonora dos atabaques em nada impede o desenvolvimento de uma delicada renda de contrapontos. Como não pensar na união contraditória de desencadeamento e encadeamento dos sons no *free jazz*? Deflagração e organização. Ordem em plena desordem. A irracionalidade que se une ao cálculo no gesto artístico. A música do candomblé atualiza, aqui e agora, em *tempo real*, uma luta sem fim entre ausência e presença, transcendência e imanência, determinação divina proeminente e sua encarnação, provisória, precária, frágil, incontrolável, no corpo habitado do iniciado. São mulheres que giram em torno da pilastra central. Suntuosamente vestidas como na Bahia, enormes, imensas, *mamas* imemoriais, elas deslizam como que ralentando em uma repetição obsessiva dos mesmos gestos, passos, movimentos giratórios, círculos e

figuras. A cerimônia é em homenagem a Oxum, divindade das águas doces, que está sendo festejada (a chuva compareceu ao encontro marcado). Nessa noite, baixaram Ogum, o guerreiro, Oxóssi, que escolheu o corpo do “pai”, Iansã, empunhando a espada, também guerreira, e Oxalá, o pai de todos, a paz. A paz, a guerra: velha questão. Combinação dos contrários que se celebram em conjunto. Na passagem dos deuses que se abrigam nos corpos dançantes, levantamos as mãos, com as palmas à frente, em sinal de abertura. O amigo musicólogo nos diz, sussurrando, que são os atabaques que lançam os tempos e os atos da cerimônia. O “pai” que comanda no terreiro e forma os discípulos não está ali à toa. A música determina a *mise en scène*. Uma batida diferente, um toque a mais, um ritmo quebrado de outro modo, e as dançarinas mudam de sentido, ou seus gestos se aceleram, se interrompem. Que deuses virão esta noite ocupar os corpos a eles consagrados? São os atabaques que o dizem em sua língua, e as fórmulas cantadas em iorubá pelo alabê nada mais fazem do que repetir o que os tambores disseram, pois a música é ditada pelos próprios deuses em sua linguagem musical, e o que se ouve ressoar no couro dos tambores são as suas vozes. Quando as divindades baixam em suas adoradoras, começa o transe. É um transe calmo, livre de qualquer histeria: o contrário do clichê. Ficamos surpresos com essa suavidade. As possuídas deslizam, cada vez mais lentamente, de olhos fechados. Ficaram leves como um sopro. Duas ajudantes as acompanham, prontas para apoiá-las em caso de desfalecimento. Não intervirão: apenas os atabaques irrompem; a dança, por sua vez, chama a atenção pela graça. Muitas vezes, ao longo daquelas horas, eu me perguntei como o cinema poderia registrar algo daquela doçura, de um lado, daquela violência, de outro, sem trair nem uma nem outra. O enquadramento, por si só, histeriza a cena: enquadrar, vitrinizar, intensificar. Seria preciso enquadrar tudo em plano aberto e fixo, eu dizia a mim mesmo. Ou, então, filmar apenas os rostos extáticos daquelas mulheres suavemente possuídas, aqueles olhos fechados, aquela concentração.

16. Mostrei *Disneyland mon mieux pays natal* (2002), de Arnaud des Pallières, aos filósofos; *Close up* (1990), de Abbas Kiarostami, aos literatos; *L’Affaire Sofri* (2001) aos juristas; *La Vraie vie dans les bureaux* (1993) aos pesquisadores das ciências da educação e do mundo do trabalho (estes últimos filmes meus). Eles estavam descobrindo esses filmes, minhas proposições podiam lhes parecer novas, mas os debates se concentravam no essencial: análise do sistema de escritura do filme, retorno dessa análise às questões sobre o lugar do cinema no mundo atual.

Transdisciplinaridade: César Guimarães havia organizado, paralelamente ao seminário, uma série de encontros em torno de alguns filmes, com alunos e professores das outras faculdades da UFMG. Houve debates muito envolventes nesses encontros¹⁶, lembro bem da discussão que se seguiu à projeção de *L’Affaire Sofri*

na Faculdade de Direito. A pequena sala de projeção estava cheia. Estávamos começando com mais de uma hora de atraso. César traduzia para mim as intervenções dos espectadores. Eles estavam ali, diziam, não apenas como estudantes e professores, mas como militantes. Como para Carlo Ginzburg, para eles as questões do direito não eram abstratas, e se encarnavam. Trabalhavam com moradores das favelas de Belo Horizonte, formando-os no tocante à consciência e à reivindicação de seus direitos. Direito a moradia, a água, a escola, a vias públicas etc. Faziam isso no âmbito da universidade, nos Pólos Reprodutores de Cidadania. Era uma disciplina, um ensino, uma prática didática. Estávamos longe da rue d'Assas ou de Dauphine.¹⁷ No dia seguinte à minha chegada, Augustin e Rosângela haviam me levado à casa de um de seus amigos, arquiteto, que mora no sublime arranha-céu todo ondulado, em curvas suaves, construído em pleno centro de Belo Horizonte pelo jovem Oscar Niemeyer. Foi só no fim de minha temporada que entendi que aquele arquiteto, Paulo Dimas Menezes, também estava engajado em um programa de ação com moradores de favelas, voltado para a adução e a gestão da água. Trata-se, disse ele, basicamente de uma experiência de co-gestão, levada a cabo em acordo com os cidadãos que moram no próprio lugar dessas ações, segundo princípios de autonomia e métodos de democracia direta. Seria antes um “socialismo libertário” ou uma “anarquia pragmática”, esclarece ele, que se propõe a suplementar a ação pública onde esta é cruelmente insuficiente, por exemplo na questão das águas, objeto de um “consenso entre os cidadãos de diferentes classes sociais, credos e níveis de educação, que geralmente se encontram, na política, em campos antagonistas ou concorrentes”. Dito de outra maneira, onde o Estado e as diferentes formas de poder local e regional dividem e opõem, a ação política cidadã reúne e agrega. Vejo nessa prática extremamente pensada a conjugação do racional e do razoável que talvez faltasse aos fundadores da cidade. Será que o cinema brasileiro se aproximou dessas experiências sociais e políticas? Espero que sim. Não seria mais preciso juntar um feixe de encontros, mas sim acompanhar o desenrolar de uma ação em uma determinada duração – narrar. É bem verdade que na estrada da narrativa documentária um obstáculo maior se ergue. Se as pessoas filmadas nos três filmes citados não se tornam personagens de filme, não é apenas porque

17. O autor refere-se à Université Paris-II, ou Université Panthéon-Assas (frequentemente chamada “Assas”), e à Université Paris-Dauphine, dois dos mais tradicionais cursos superiores de direito na França (N.T.).

são impedidas pela fórmula da sucessão de tipos de que falei acima: em cada um dos encontros que esses filmes ordenam, o corpo falante filmado é cortado, recortado, retalhado, aparado. Esses cortes no corpo e na fala filmados são visíveis enquanto tais. Mudanças bruscas, solavancos, faltas ínfimas na imagem do corpo falante, ele renunciou à continuidade que torna o corte invisível e a montagem insensível. Há duas maneiras de montar a fala filmada, que na verdade são duas maneiras de pensar o gesto cinematográfico. Pode-se montar a fala *in* com uma decupagem que autoriza continuidades espaçotemporais lógicas. O que se atinge é o efeito de continuidade. E, com isso, o *como se* (ficção) de uma liberdade e de uma autonomia do corpo falante filmado. Pode-se também, como ocorre nesses três filmes, cortar no interior do plano, da tomada, e dessa maneira marcar, visivelmente, que se trata de cortes. É bem verdade que sempre se pode não ver esse golpes abertos e incisivos, ou não pensar neles. Pode-se ainda, como no meu caso, sofrê-los. Por quê? Assinaturas do controle que o diretor retoma contra a livre associação da fala lançada, contra a liberdade de um tremor próprio do corpo falante filmado, esses cortes no plano me dizem que cortar é um poder que se afirma como vontade de escolher – para mim, para oferecê-los a mim – *os melhores pedaços*. Confissão de uma vontade de potência, sem dúvida; confissão de uma solicitude insuportável em relação a mim, sim. Mas, e além disso? Uma lógica se revela: a do melhor, do extra, *não queremos perder nada*. Manter as melhores réplicas, fazer de uma seqüência uma antologia dessas pérolas. Tanto pior para o corpo, para a situação, para a própria cena. Tanto pior para os restos onde se refugiam o real, o impensado, o resíduo. Pois cortar a fala *in* é, evidentemente, cortar na representação do corpo, virtualizá-lo ainda mais, tratá-lo como uma figura à disposição. É atribuir à fala uma espécie de potência *extracorporal*, é encarná-la para logo desencarná-la – passar do elo ao Verbo e do Verbo à religião. É também recusar à fala filmada aquela materialidade significativa que a faz ser, no cinema, não apenas sons, mas imagens: a fonação é uma mobilização visível do corpo. Cortada no plano, a fala é mostrada como algo que transcende o corpo que a porta; esse corpo, a cada instante suscetível de ser desfeito e literalmente de-composto por um salto de si mesmo para si mesmo, é despojado de qualquer duração, sopra, respiração.

Essa forma de montagem acentua, intensifica, reenquadra, *disciplina*. Ela realiza o *sacrifício* do corpo no filme, que é também sacrifício do tempo do corpo e da fala, esse tempo que se abre para a *outra cena*. A fala escolhida, calibrada, controlada no pós-corte da montagem é marcada, como tal, por uma vontade de potência e de ordem, exprime, desesperadamente, o pouco de errância que resta agarrada aos passos do *profeta*. Recorte, citação, exemplificação do Verbo. Ordem e progresso?

Augustin de Tugny, arquiteto de interiores e professor de história da arte, me convida para conduzir uma oficina com o grupo de trabalho que se reúne regularmente na UFMG. Trata-se de um ateliê de escrita, cito, “em torno da necessidade de superar a ordem disciplinar do pensamento moderno para repensar uma ciência que não se elabore sobre o princípio de exclusão dos saberes outros”. Vou dar um depoimento sobre um desses “saberes outros”, o de uma prática de cinema documentário, em torno do lugar do espectador. O arquiteto Paulo Dimas também participa desse grupo, regido por Cássio Higa, geógrafo. Com eles, cerca de dez mulheres, geógrafas, médica, psicóloga, engenheira, publicitária, socióloga... Um livro está em pauta: “Subversão da ordem disciplinar”. Nem tudo está perdido. Eu me pergunto se as duas estátuas, mármore e murta, poderiam ser apenas uma. Picasso dizia, sorrindo, que convinha, sim, imitar a natureza como Aristóteles exigia – mas fazendo como a árvore: deixar crescerem seus galhos e se cobrir de folhas.

No primeiro domingo de minha temporada, eu havia acompanhado Rosângela, Augustin e seu filho Constantin a uma festa de Congado, em um dos bairros da periferia de Belo Horizonte, Olhos d’Água, encarapitado em um ponto alto, e que não é uma favela (tem ruas e lojas), mas cuja população não é muito diferente das que vivem nessas áreas. Ali, as peles negras dominam amplamente. Festejava-se Nossa Senhora do Rosário com uma reunião de vários grupos de percussão, dançarinos e dançarinas, vindos de outros bairros ou cidades do entorno, todos uniformizados, com seus estandartes e suas insígnias, e cada um com seus ritmos e toques particulares. A festa começava com uma oração à Virgem em uma minúscula capela onde o Rei e a Rainha do cortejo esperavam, prestando-se de bom grado às fotografias¹⁸, ele um ancião descarnado, ela uma jovem vestida de branco e com diadema na cabeça, ambos negros e radiantes

18. Uma amiga de Rosângela, Juliana Alvarenga, artista plástica, filmou toda a festa.

de alegria. Em seguida seriam coroados no cômodo principal de um casebre onde não cabiam mais do que cinco pessoas e conduzidos, em procissão atrás da estátua da Virgem, escoltados por “oficiais” com espadas de madeira, por cima da estrada, ao longo da ferrovia, entre as casas baixas feitas de tijolos de cimento, até a igreja empoleirada no alto de uma colina, em um asilo para idosos – toda a caminhada, e as danças, ao som incessante dos tambores. Seguíamos o grupo amigo do Congo Velho do Rosário, conduzido por Damião dos Reis, impressionantemente digno e à vontade em seu terno branco, logo à frente das blusas azuis das dançarinas. Estávamos em terra católica. Haveria uma missa rezada por um padre (branco). Mas os tambores diziam outra coisa. Não eram os índios de alma inconstante, eram os filhos dos escravos libertos que celebravam com sua música a África perdida. A missa foi um momento de enfrentamento magnífico: aos cânticos salmodiados pelo oficiante e pelos fiéis vinham se opor, em irresistíveis ondas sonoras, o bater dos tambores. Estava claro para mim que havia ali duas leis, duas fés.

A marca africana estaria se perdendo, dizem meus amigos, ou no mínimo perdendo terreno diante da ofensiva incrivelmente poderosa – violenta – das seitas evangélicas e batistas de inspiração e financiamento norte-americanos. Desde sua fundação, Belo Horizonte é um imenso canteiro de obras. Os arranha-céus ali brotam, envelhecem, e são substituídos. Dois desses grandes edifícios erguidos no centro da cidade são um gigantesco centro comercial, o Diamond Mall, e a Igreja do Cristo-Rei, que ocupa um quarteirão inteiro. Síntese genial, mesmo que tardia, esse “Cristo Rei” que condensa em si o poder e a fé. Basta, aliás, ligar a televisão no quarto do Quality para ver, entre os canais comerciais, locais e nacionais, as sete ou oito emissoras que mostram ininterruptamente multidões imensas reunidas diante de um altar onde, de microfone em punho, o televangelista do momento os incita a confessarem seus pecados e a reconhecer o quanto a nova fé que os habita cura tanto seu infortúnio moral quanto o financeiro. Sob as duas espécies do espírito e da matéria, a riqueza lhes é prometida. Os deuses do candomblé que falam pela voz dos atabaques não podem realizar tais proezas. E como os escravos deportados da África extraíam o ouro e o diamante das minas do estado em benefício do capital então nascente, seus descendentes acumulam hoje essas riquezas

nos altares dos templos, como quem faz um investimento a longo prazo. Todas essas multidões imprensadas sob as câmeras de televisão são negras. Os que seguram o microfone (e os cordões da bolsa) seriam ainda, com bastante frequência, brancos.

Como eu não via muitos estudantes negros na UFMG, a não ser alguns poucos nos cursos de direito e de ciências da educação, e os negros com quem eu cruzava pareciam quase sempre estar trabalhando, e não consumindo, na lanchonete, a questão acabou por se impor. Foi em Brasília que tivemos a resposta. José Jorge de Carvalho nos convidou, Ginette Lavigne e eu, para uma degustação de cachaças. A cidade de Niemeyer havia nos parecido deslumbrante de simplicidade, de graciosidade. A catedral é, aos meus olhos, a mais bela da Criação, flutuamos nela, como os seus anjos suspensos, em uma luz interior que é um perfeito ato de fé, e não me surpreende que seja obra de um comunista. José Jorge participa ativamente da luta das organizações negras por uma igualdade de fato (e não somente de direito), especialmente no que concerne ao acesso às universidades (os negros representam algo em torno de 47% da população total, mas menos de 10% dos estudantes, menos de 1% dos quadros de formação superior e dos dirigentes políticos).¹⁹ O sistema universitário brasileiro, muito complexo, muito seletivo (pelo mérito e pelo dinheiro) é a chave da produção, ou antes da reprodução, das elites do país. Essas elites são majoritariamente brancas, em um país onde o credo proclamado é o culto da mestiçagem. Nas praias, sim; nas escolas, não exatamente; e muito menos nos belos bairros de Belo Horizonte, onde os negros são, no mais das vezes, porteiros, e não moradores dos prédios. Em compensação, eles moram nas favelas, numerosas, imensas, que fazem um cinturão negro em torno da cidade branca. Vemos os mais robustos deles passando, de dia, à noite, de madrugada, esfarrapados, empurrando ou puxando as fabulosas charretes onde são empilhados os papelões que, pouco antes, embalaram os bens de consumo destinados às classes médias, atualmente americanizadas.

Que haja exceções, eu não duvido. E mais misturas do que aparece no centro da cidade. Em cinco semanas, pude vê-lo algumas vezes. Havíamos nos encontrado para jantar, com Ruben e César, no bar do Careca, no bairro periférico de Cachoeirinha. Estávamos comendo uma “vacca atolada”, acompanhada de algumas Bohemias. Chovia a cântaros. Havia

19. Para saber mais sobre o assunto, veja-se o livro-dossiê de José Jorge de Carvalho, *Inclusão étnica e racial no Brasil* (Atar Editorial, São Paulo, 2005). Essas cifras me remetem à ausência quase completa de dirigentes e de representantes políticos, na França, oriundos da emigração e que tenham nomes árabes ou africanos. Cf. *Nos deux marseillaises e Rêves de France à Marseille* (2002), na série *Marseille contre Marseille*.

um jogo na televisão ligada no fundo do salão, captando a atenção de todos os convivas, negros e brancos misturados, como na tela. E quando as luzes se apagaram, trouxeram velas. A tevê estava desligada. Bebíamos ao futuro, que nenhum de nós podia mais ver claramente. Em outra ocasião, havíamos ido com um dos alunos de Rosângela, Gelson Luiz da Silva, violonista, cantor, compositor e poeta, a algum lugar perdido da cidade, ouvir samba no bar do Agostinho. Volta no tempo rumo aos anos 50. Um violonista negro, João Carvalho, chamado Trisquei Sete Cordas, professor de Gelson, um acordeonista branco de nome italiano, uma cantora negra, Maria Antônia. O samba triste e tocado sem efeitos, sem movimentos, ou quase, com os tempos apenas acentuados, dá uma impressão deletéria, de uma saudade impossível de conter. Exatamente a mesma que sinto hoje ao lembrar de Belo Horizonte.

Referências

- CARVALHO, José Jorge de. *Inclusão étnica e racial no Brasil*. São Paulo: Atar Editorial, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir - L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction et documentaire*. Paris: Verdier, 2004.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: JZE, 2004.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2002.