

DE V I R ES

C I N E M A e H U M A N I D A D E S

De V I R es

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

**ORGANIZAÇÃO POLÍTICAS DO CINEMA E DA FOTOGRAFIA - CINEMAS:
FORMAS POLÍTICAS PARA TEMPO E ESPAÇO**

Anna Karina Bartolomeu
Cláudia Mesquita
Maria Ines Dieuzeide

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Brandão (UNISUL)
Amaranta César (UFRB)
Ana Luíza Carvalho (UFRGS)
Andréa França (PUC-Rio)
Ângela Prysthon (UFPE)
Anita Leandro (UFRJ)
Beatriz Furtado (UFC)
Cezar Migliorin (UFF)
Consuelo Lins (UFRJ)
Cornélia Eckert (UFRGS)
Cristina Melo Teixeira (UFPE)
Denilson Lopes (UFRJ)
Eduardo de Jesus (PUC-MG)
Eduardo Morettin (USP)
Eduardo Vargas (UFMG)
Erick Felinto (UERJ)
Erly Vieira Júnior (UFES)
Fernando Resende (UFF)
Henri Gervaiseau (USP)
Ismail Xavier (USP)
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)
João Luiz Vieira (UFF)
José Benjamin Picado (UFBA)
Leandro Saraiva (UFSCAR)
Márcio Serelle (PUC/MG)
Marcius Freire (Unicamp)
Mariana Baltar (UFF)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Maurício Vasconcelos (USP)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Franca (UFMG)
Paulo Maia (UFMG)
Phillipe Dubois (Paris III)
Phillipe Lourdou (Paris X)

Ramayana Lira (UNISUL)
Réda Bensmaïa (Brown University)
Regina Helena da Silva (UFMG)
Renato Athias (UFPE)
Ronaldo Noronha (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)
Stella Senra
Susana Dobal (UnB)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)
Sylvia Novaes (USP)

EDITORES

Anna Karina Bartolomeu
André Brasil
Clarisse Alvarenga
Cláudia Mesquita
César Guimarães
Eduardo de Jesus
Mateus Araújo
Roberta Veiga
Ruben Caixeta de Queiroz

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Bruno Martins
Carlos M. Camargos Mendonça

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Luís Felipe Flores
Thiago Rodrigues Lima

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria Ines Dieuzeide

REVISÃO GRÁFICA

Eduardo de Jesus
Gustavo Jardim
Hannah Serrat
Júlia Fagioli
Luís Fernando Moura

APOIO

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*
FAFICH – UFMG

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
(Fafich) – v.14 n.1 (2017) –

Semestral
ISSN: 1679-8503 (impressa) / 2179-6483 (eletrônica)

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5.
Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Sumário

- 07 Apresentação
Anna Karina Bartolomeu, Cláudia Mesquita e Maria Ines Dieuzeide
- POLÍTICAS DO CINEMA E DA FOTOGRAFIA - Cinemas: formas políticas para tempo e espaço**
- 14 Cenas de um cotidiano instável em três filmes documentários sobre o conflito Israel-Palestina
Thales Vilela Lelo
- 36 Vizinhanças, cantos e caminhos em *A cidade é uma só?*
Hannah Serrat de S. Santos
- 60 Potências do vazio: quando o personagem sai de cena
Silvia Boschi
- 86 Narrativa em devir: cinema feminista, política do dissenso e diferença em *Que Horas ela Volta?*
Fernanda Capibaribe Leite
- 110 Ponto estratégico e Serialismo em *Von heute auf morgen (De hoje para amanhã, 1996)*
Pedro Aspahan
- 132 O sentimento emancipado. Política de *Milestones* (Robert Kramer e John Douglas, 1975)
Jordi Carmona Hurtado
- 154 Filme-feitiço: notas sobre humanos e não humanos em *Jaguar*
Nilmar Barcelos
- 174 Canibalismo fraterno: o projeto estético-ideológico de Glauber Rocha a partir de seus escritos sobre Jean-Luc Godard
Luiz Octavio Gracini Ancona
- 200 Pareceristas consultados





Apresentação

Para encerrar este grande dossiê dedicado às “Políticas do Cinema e da Fotografia”, o terceiro número, que chamamos *Cinemas: formas políticas para tempo e espaço*, reúne um conjunto mais heterogêneo de textos, mobilizados em torno de filmes e autores específicos, passando por diferentes continentes e contextos históricos. Em comum, as obras que instigaram os autores ensejam análises voltadas para a busca de imagens e montagens que oferecem outras formas políticas para o mundo – documentado ou fabulado.

Um primeiro conjunto de textos percorre territórios em disputa e modos de enquadrá-lo. As diferentes formas de ocupar, esvaziar ou transbordar o quadro de cinema parecem ser encaradas como possibilidades de reocupar e modificar espaços de vida – sejam geográficos, como o território palestino ou a Ceilândia, sejam sociais, como o lugar da mulher nas relações de trabalho e classe no Brasil.

Assim, abre o número o artigo “Cenas de um cotidiano instável em três filmes documentários sobre o conflito Israel/Palestina”, de Thales Vilela Lelo. Ele se volta para três documentários que recusam, em sua abordagem das vidas de palestinos sob ocupação israelense, “imagens de corpos despedaçados, construções em ruínas e vítimas desconsoladas que clamam por amparo mirando diretamente para as lentes da objetiva”. Os três filmes se aproximam, de maneiras diferentes, da rotina de famílias que vivem em regiões cortadas pelo “muro de segurança” construído por Israel. Ao buscar no cotidiano dos filmados os atos de resistência possível à ocupação, eles ensejam – na hipótese do autor – outras relações de espetatorialidade: “Afinal, são os entraves à possibilidade de manutenção das rotinas de vida que tornam mais explícitas as circunstâncias desiguais às quais os seres humanos estão submetidos – uma vez que os limites radicais da existência (guerras, calamidades e desastres) são em geral absolutamente outros para aqueles que não os vivenciam na carne”.

No artigo seguinte, “Vizinhanças, cantos e caminhos em *A cidade é uma só?*”, de Hannah Serrat, a autora investiga, por meio da análise cuidadosa de imagens e sons, como o filme de Adirley Queirós constrói espaço para as experiências dos moradores da

Ceilândia. Como operação analítica, o artigo aproxima as imagens modernas do fotógrafo Marcel Gautherot aos enquadramentos contemporâneos de Queirós, convocando certa iconografia da capital federal para “operar entrecruzamentos entre os modos de aparição dos espaços de Brasília e a experiência histórico-social que ali toma forma”. Percebendo pontos de vista radicalmente distintos entre fotografia e cinema (ainda que a composição dos planos remeta a essa iconografia anterior), a autora discorre sobre como a elaboração testemunhal em cena, por meio de gestos e falas apanhados no espaço urbano vivido, trabalha com a reconfiguração do território periférico da capital federal.

Se Adirley Queirós investe nas formas de ocupação e apropriação dos espaços – através de corpos, vozes e cantos – pelos personagens moradores da Ceilândia, o terceiro artigo aponta caminhos na direção contrária: os enquadramentos esvaziados. Em “Potências do vazio: quando o personagem sai de cena”, a autora, Sílvia Boschi, analisa dois documentários brasileiros do fim dos anos 2000 – *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007) e *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) – que investem nas formas de aparição do “nada”. Por meio de uma investigação de planos, enquadramentos e montagens, o artigo demonstra como, cada um a seu modo, os filmes apostam na construção de um espaço esvaziado de corpos. Para a autora, esses documentários expressam um contraponto à proliferação de imagens e autoimagens, ao discurso do espetáculo, interessando-se pelas potências criadoras da “página em branco”.

Na leva de investigações em torno do cinema brasileiro contemporâneo, o artigo “Narrativa em devir: cinema feminista, política do dissenso e diferença em *Que Horas ela Volta?*” propõe uma análise do filme de Anna Muylaert. A autora, Fernanda Capibaribe Leite, busca as formas como as personagens femininas e as relações colocadas em cena podem remanejar o lugar ocupado pelas mulheres para construir no filme possibilidades de desvio das normas. A água da piscina aparece, no texto, como a imagem do extravasamento, do transbordamento dos lugares que atravessam as personagens de mãe e filha, Val e Jéssica, protagonistas do dissenso. Fernanda Capibaribe argumenta que *Que horas ela volta?* mobiliza, esteticamente, zonas de tensionamento que podem desarticular e rearticular as próprias elaborações do feminismo.

O número propõe, em seguida, um voo para outros continentes, abordando cinemas que, de formas completamente diversas aos procedimentos anteriores, também colocam em cena os dramas e transformações da família burguesa. Em “Ponto estratégico e serialismo em *Von heute auf morgen (De hoje para amanhã, 1996)*”, Pedro Aspahan nos introduz à ópera de Schoenberg tal como encenada pelos diretores Jean-Marie Straub e Danielle Huillet. A análise de Aspahan está interessada em mostrar como a obra incorpora um pensamento musical que instaura uma lógica serial neste cinema. O autor identifica, no filme de Straub-Huillet, uma atenção aos procedimentos formais que dialoga com expressões da composição musical, para, no contexto do pós-guerra, oferecer resistência às imagens da propaganda e da lógica expressiva dos totalitarismos. Produzem-se, assim, formas de apreensão do espaço e do tempo que ressaltam as fragmentações e lacunas, de algum modo afinando-se com a leitura benjaminiana da História.

No ensaio “O sentimento emancipado. Política de *Milestones* (Robert Kramer e John Douglas, 1975)”, Jordi Carmona Hurtado apresenta uma leitura do tema da comunidade política (a partir da elaboração de Aristóteles e Rancière) e estética (dialogando com Kant) no filme em questão, organizado em torno de personagens que compõem três gerações de uma família. O autor opta por se deter na caracterização da situação dos personagens que se veem diante do tempo “após a revolução”, mostrando com isso como o filme encerra uma figura original da revolução, que teria tomado a vida inteira, agora. De acordo com Hurtado, nesse “tempo do depois” construído em *Milestones* é preciso “militar de outro modo, segundo essa ideia da revolução que não seria uma série de incidentes isolados mas a vida inteira”.

Dialogando com as possibilidades de construção de uma comunidade no cinema, o artigo “Filme-feitiço: notas sobre humanos e não humanos em *Jaguar*” retoma esta etnoficção de Jean Rouch para pensar nas possibilidades de uma coabitação das imagens, que estabeleça uma relação entre espécies, entre humanos, bichos e espíritos. A análise de Nilmar Barcelos aponta para o filme como possibilidade de agenciamento de diferentes forças, ao mesmo tempo em que se abre para se deixar afetar por elas. Com esta reflexão, a dimensão política das imagens no espaço urbano ou doméstico – investigadas até aqui pelos artigos

do dossiê – é complexificada pelos componentes do “cosmos”, que incluem outras instâncias dotadas de agência (para além dos sujeitos humanos).

Encerramos esse percurso diverso de artigos com uma retomada dos paradigmáticos cineastas Glauber e Godard. Em “Canibalismo fraterno: o projeto estético-ideológico de Glauber Rocha em seus escritos sobre Jean-Luc Godard”, Luiz Octavio Gracini Ancona articula os diálogos entre o pensamento cinematográfico desses dois grandes cineastas modernos, ressaltando como Glauber “instrumentalizou” as rupturas estéticas propostas por Godard e o cinema moderno europeu. Como nos lembra o autor, voltar aos escritos de Glauber Rocha ainda parece tarefa profícua para compreender e debater os rumos de uma descolonização do cinema brasileiro contemporâneo.

Anna Karina Bartolomeu

Cláudia Mesquita

e Maria Ines Dieuzeide

POLÍTICAS E DA FOT

DO CINEMA OGRAFIA

*CINEMAS: FORMAS POLÍTICAS
PARA TEMPO E ESPAÇO*



Cenas de um cotidiano instável em três filmes documentários sobre o conflito Israel/Palestina*

THALES VILELA LELO

Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Membro do Grupo de Pesquisa em Jornalismo, Narrativas e Práticas Comunicacionais (UFOP) e do Núcleo de Estudos em Trabalho, Saúde e Subjetividade (UNICAMP).

Resumo: Nas duas últimas décadas, proliferam filmes documentários centrados na apreensão da cotidianidade das vidas de palestinos residentes nos arredores dos “muros de segurança” edificados pelo Estado de Israel nas fronteiras com a Cisjordânia. Procura-se compreender os motivos éticos que regem tais obras analisando três filmes realizados no período, enfatizando a disposição testemunhal do *sujeito-da-câmera* nas cenas e a composição da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados pelo filtro de suas rotinas instáveis.

Palavras-chave: Documentário. Ética. Cotidiano. Israel. Palestina.

Abstract: Over the past two decades, documentary films focused on apprehending the daily lives of Palestinians residing in vicinity of the “security walls” built by State of Israel on the borders of West Bank have proliferated. It is sought to understand the ethical reasons that govern such works by analyzing three films made in the period, emphasizing the testimonial disposition of the *subject-of-the-camera* in scenes and the *mise-en-scène* composition of the subjects filmed by the filter of their unstable routines.

Keywords: Documentary. Ethics. Everyday life. Israel. Palestine.

I



* Este artigo é uma versão substancialmente modificada de texto apresentado e debatido no ST “Sociologia e Antropologia da Moral” do 40º Encontro Anual da ANPOCS.

A família palestina Amer, moradora do vilarejo de Masha (situado a poucos quilômetros de Tel Aviv, como os créditos nos informam), na Cisjordânia, é composta de oito membros (dois adultos e seis crianças). Descobrimos logo nas primeiras cenas de *The Colour of Olives* (Carolina Rivas, 2006) que a região onde se situa a residência deles fora considerada arbitrariamente território militar pelo Estado de Israel, e que a população local fora incitada a abandonar suas terras. A recusa dos Amer em partir forçou o governo israelense a edificar uma extensão do “muro de segurança”¹ nos arredores da construção, separando a família do resto do mundo por uma cerca vigiada por soldados, convenientemente disposta entre o vilarejo de Masha e os assentamentos de colonos judeus recém-construídos nas imediações. Para que os Amer possam se dirigir ao seu campo de cultivo de oliveiras, todas as manhãs o patriarca, Hani, deve aguardar que os oficiais israelenses abram os portões que o separam de seu local de trabalho.

Nas primeiras tomadas do longa-metragem já nos deparamos com esse entrave cotidiano. Ao amanhecer, Hani está em sua charrete na expectativa de que o exército libere a passagem. Não há vigilantes do outro lado dos portões. O morador de Masha permanece ali por quase três horas, queixando-se com os raros militares que passam pelas adjacências da cerca que sua passagem estava sendo obstruída sem qualquer justificativa. Sem respostas, Hani retorna para casa frustrado e é recebido por sua esposa Monira. Passam-se mais algumas horas até que ele possa regressar ao portão e ter seu caminho enfim liberado pelos

1. Estes muros começam a ser erguidos pelo Estado de Israel ao longo da Segunda Intifada (2000-2005), como uma barreira entre o território árabe da região da Cisjordânia e o povo judeu. A justificativa para a construção do muro, idealizada pelo então primeiro ministro israelense Ehud Barak, seria a de que ele poderia garantir segurança aos cidadãos israelenses. Contudo, críticos a estas barreiras indicam que elas servem unicamente para segregar os palestinos de seus vilarejos e expandir o território de Israel por uma área mais ampla.

militares. Essa cena tão característica do cotidiano dos Amer se repete em *The Colour of Olives* em outras duas circunstâncias, representando a banalidade de uma das muitas instabilidades à manutenção das rotinas diárias dessa família.

II



Em determinado momento da trama de *Palestine Blues* (Nida Sinnokrot, 2005), testemunhamos o encontro do diretor palestino radicado nos Estados Unidos, Nida Sinnokrot, com um agricultor do vilarejo de Jayyous (localizado na fronteira da Cisjordânia com Israel) chamado Abu Azzam. O cineasta acompanha o aldeão até as estufas onde são plantados os legumes e frutas consumidos pela população local. Abu se orgulha da diversidade da flora que conseguiu cultivar naqueles campos ao longo de sua vida, dando prosseguimento à herança de seu pai, que também fora agricultor. Ao findar do dia, retornamos à sua casa na companhia da câmera de Nida, e presenciamos quando Abu recebe um comunicado do Estado de Israel notificando, sem aviso prévio, que suas terras seriam confiscadas no dia subsequente pelo Exército. O nítido transtorno dos primeiros momentos cede lugar, nas cenas seguintes, a uma inconfundível resiliência, que possibilita ao agricultor se reunir com seus concidadãos na associação de moradores buscando alternativas ao confisco; participar de protestos nos territórios tomados no ímpeto de impedir o avanço das escavadeiras israelenses; ou mesmo confortar o diretor do filme – visivelmente desconsolado com a decisão unilateral tomada pelo Estado de Israel.

As interlocuções entre Abu e Nida pontuam a narrativa fragmentária de *Palestine Blues*, na qual despontam, intermitentemente, cenas de manifestações em vilarejos que sofreram represálias similares do governo israelense. O morador de Jayyous conta parábolas, serve chá, fala em revolução, e culmina com uma síntese das formas de resistência reticulares praticadas pelos palestinos para inviabilizar o avanço da ocupação israelense:

Então, os israelenses querem confiscar as terras, querem confiscar a água subterrânea, querem confiscar nossos recursos, nossos sonhos, nossas vidas, nossa história. Por causa disso, nós pensamos que devemos ter uma relação entre os agricultores e as fazendas. Nós temos que construir um campo aqui. Se tivermos sucesso nesse campo, e se tivermos um relacionamento com os agricultores, isso significa que o Muro de Separação não irá significar nada. Porque durante todo o tempo, os israelenses querem a terra sem o povo. Se o povo permanecer na terra, o que significa o Muro de Separação? Nada. Essa é nossa opinião.

III



5 *Broken Cameras* (Emad Burnat, Guy Davidi, 2011), narrado em primeira pessoa pelo cineasta palestino Emad Burnat, acompanha o avanço abrupto dos muros de separação israelenses sobre o seu vilarejo, Bil'in, localizado a oeste de Ramallah, na Cisjordânia. Somos apresentados logo no início da trama a cada um dos quatro filhos desse personagem-diretor e aos moradores do povoado onde ele vivia com sua família, e observamos as

transformações dessas pessoas comuns em militantes aguerridos ao longo dos cinco anos que compreendem a narrativa. Nas entrelinhas desta trama principal o espectador assiste aos primeiros anos de vida de Gibreel, filho mais novo de Emad que tem sua infância marcada pela intensificação dos conflitos.

Entre as cenas de protestos organizados pelos moradores de Bil’In contra os militares israelenses – que progressivamente vão gerando reações cada vez mais ostensivas da parte dos soldados (incluindo prisões sem mandado, invasões noturnas às residências, disparos em pessoas desarmadas e lançamento desmoderado de bombas de efeito moral e de gás lacrimogênio) – acompanhamos, em filmagens quase caseiras, os efeitos da passagem do tempo em Gibreel, que pouco a pouco vai se tornando mais consciente dos eventos que o rodeiam. Tomadas características dos momentos tradicionais da infância se mesclam aos traços peculiares àquele contexto demarcado por impedimentos e instabilidades às rotinas de vida. O filho caçula de Emad pronuncia suas primeiras palavras em frente à câmera (segundo o diretor) em uma circunstância de parcial descontração. Ouvimos “muro”, “cartucho”, “exército”, ou seja, termos ligados às experiências que configuram as vidas dos moradores de Bil’In. Enquanto brinca, Gibreel se assusta quando um jipe do exército se aproxima, e corre desesperado com seus irmãos com medo de que possa ser alvejado. Aos três anos, começa a ser levado por Emad aos protestos, e vemos a criança orgulhosa ao fim do dia ao contar para sua mãe as experiências que vivenciou e sua bravura em não fugir quando os oficiais lançaram bombas de gás lacrimogêneo nos aldeões. E por fim, aos cinco, após perder seu amigo Phil (assassinado no transcorrer de uma das tomadas do filme, na ocasião de uma das manifestações do vilarejo), o menino diz ao seu pai que gostaria de assassinar todos os israelenses com uma faca.

IV

Nas últimas duas décadas têm se multiplicado o número de obras em cinema documentário enfocadas em apreender as nuances (sejam elas históricas, políticas, econômicas ou sociais) do conflito entre israelenses e palestinos do ponto de vista dos moradores de Gaza ou da Cisjordânia, como salientam Tamar Ashuri e Amit Pinchevski (2010). Tal como *The Colour of Olives*, *Palestine Blues* e *5 Broken Cameras*, que abriram o presente artigo,

uma miríade de outros filmes também produzidos para uma audiência internacional encorpam essa torrente de produções adotando posturas variadas no tocante à disposição do *sujeito-da-câmera*² nas cenas, nas formas de endereçamento do espectador e ainda no campo ético ao qual suas narrativas se alinham.

Uma tendência majoritária perfila obras como *Palestine Is Still The Issue* (John Pilger, 2003); *Death in Gaza* (James Miller, 2004); *Peace, Propaganda & the Promise Land* (Sut Jhally e Bathsheba Ratzkoff, 2004); *Occupation 101* (Sufyan e Abdallah Omeish, 2006); *Children of Gaza* (Jezza Neumann, 2010), entre outras. Concebidos segundo as prerrogativas da modalidade expositiva, na terminologia de Bill Nichols (1997), esses documentários dispõem o mundo captado pelas lentes da objetiva como ilustração de uma *voz over* (ou *voz-de-Deus*, se seguirmos novamente a trilha de Nichols [1983]), apartada das ocorrências que filma e ocupada em defender um argumento julgado como moralmente relevante para uma audiência que se encontra supostamente distanciada dos eventos narrados. Essas obras evocam como força motriz da projeção uma assimetria de saber sobre o mundo que implica na configuração de um modelo pedagógico de narração: a voz over, previamente sensibilizada e portadora de conhecimentos acerca de uma situação problemática que conclama por mobilização coletiva, quer corrigir o intervalo que há entre sua sabedoria e o desconhecimento dos públicos, conseguindo, se bem-sucedida, sintonizá-los às suas expectativas. Para tal intento, a narração oferece do mundo as inscrições que corroboram seu ponto de vista, e a *mise-en-scène* dos personagens é circunscrita à função de oferecer evidências que embasam a linha de raciocínio da trama. Homens e mulheres ordinários se transmutam em figuras exemplares aglutinadas por uma mesma identificação étnica, vítimas indefesas de uma violência perpetrada por agressores (nomeadamente o Estado de Israel) movidos por interesses escusos dissimulados em justificativas infundadas (o retorno à Terra Prometida;³ a contenção das agressões sofridas pelos cidadãos israelenses em decorrência de ataques terroristas,⁴ etc), e ao espectador é reservada a possibilidade de engajamento em face do sofrimento alheio através das tópicas da denúncia (instigando a indignação pelo agressor responsável por causar dor às vítimas) ou da sensibilidade (movida pela compaixão

2. Segundo Fernão Ramos (2008) o *sujeito-da-câmera* é o corpo fora da cena que sustenta a câmera e interage de modo particular com os outros corpos em cena e com o espaço fora-de-campo. de um desequilíbrio ligado às condições de trabalho.

3. Na perspectiva de Gresh (2002), esse discurso está frequentemente atrelado ao movimento sionista, que propõe o “renascimento nacional do povo judeu” através de seu estabelecimento em Jerusalém, centro espiritual do Estado de Israel.

4. As ofensivas palestinas decorrem, sobretudo, das ações do Hamas (Movimento da Resistência Islâmica), como explica Gresh (2002). Nas últimas décadas o movimento se consolidou com o apoio de uma estrutura clandestina e por meio do controle de mesquitas e da população mais pobre da Faixa de Gaza. Suas brigadas assumem uma postura de não reconhecimento do Estado de Israel e continuamente lançam mão de ataques-surpresa e atentados civis em resposta à estratégia militar israelense.

pela situação dos sofreadores e simpatia por aqueles que vão ao seu socorro ou se preocupam genuinamente com sua miséria – a exemplo do próprio sujeito-da-câmera), segundo a tipologia proposta por Luc Boltanski (2004).

Uma segunda orientação também expressiva de produção cinematográfica acerca dos conflitos entre Israel e Palestina aproxima documentários como *Gaza Strip* (James Longley, 2002); *Jenin, Jenin* (Mohammad Bakri, 2002); *Checkpoint* (Yoav Shamir, 2003); *Budrus* (Julia Bacha, 2009); *To Shoot an Elephant* (Alberto Arce, 2009), para ficar em alguns poucos exemplos. Tais filmes se identificam com a “ética do recuo” detectada por Fernão Ramos (2005). Mas a despeito de colocarem o sujeito-da-câmera em corpo a corpo com o real como testemunha ocular dos acontecimentos – empregando recursos técnicos que salientam esse “efeito de presença” (GUMBRECHT, 2010) do cineasta na cena filmada (e por procuração o espectador), como ruídos sonoros, tremulações na câmera, tomadas fragmentárias e imagens desfocadas –, essas obras não dispõem explicitamente o diretor como *sujeito-em-cena*. Vemos pessoas em trânsito pelas muitas barreiras que recortam o território da Palestina serem retidas por soldados que agem sem qualquer respeito pelos transeuntes; perseguimos, contíguos às vítimas dos bombardeios em Gaza pelas forças militares, o desespero de uma equipe médica tentando socorrer crianças mutiladas pelos explosivos; somos dispostos junto às fileiras dos que se manifestam contra o avanço dos “muros de segurança” pelas fronteiras da Cisjordânia...

Mas por mais que tais filmes instiguem um suposto gesto de avizinhamento do espectador com o mundo visível que transpira pela escritura fílmica, ainda reside nesse filão um esforço por endereçar diretamente o público a adquirir uma responsabilidade moral pelas imagens que transcorrem na tela. Ora, o “olhar em perigo” (SOBCHACK, 2004) do *sujeito-da-câmera* que nos coloca em face das expressões mais cruéis da violência perpetrada por seres humanos se justifica moralmente pelo “dever” de provocar no espectador um sentido de urgência para a gravidade das experiências que matizaram seu encontro com uma porção do mundo vivido.⁵ Não são as imagens, mas a missão crítica que as alimenta e antecede a própria circunstância da tomada (por mais accidental que ela possa parecer) o fio condutor da narrativa que as coliga em uma mesma escritura. E

5. O “dever-saber” que permite a veiculação das imagens da catástrofe coincide com o “dever-saber” que obriga Abraham Bomba a relatar, em testemunho involuntário para Claude Lanzmann, no filme Shoah, sua experiência nos campos de concentração (cena analisada com sutileza por Jacques Rancière [2010]).

se a política é o ponto de partida desses documentários, não se espera do espectador nada menos que a comoção ou a indignação moral suscitada por sua devida sintonia com a sensibilidade do realizador que propiciou a feitura do filme. Nesse gesto, cabe aos sujeitos filmados se enquadrarem nos papéis de antemão definidos: figuras que exemplificam um sofrimento indelével, agentes de sua própria inanição que denunciam o intolerável da consternação vivida na dramaticidade de seus gestos ou na imobilidade de seus corpos em cena.

The Colour of Olives, *Palestine Blues* e *5 Broken Cameras* (mas outras obras poderiam encorpar essa lista, como *Promises* [Justine Shapiro, B.Z.Goldberg, Carlos Bolado, 2001]; *Encounter Point* [Ronit Avni e Julia Bacha, 2006]; *Sobre futebol e barreiras* [Arturo Hartmann, Lucas Justiniano, José Menezes e João Carlos Assumpção, 2011]) não parecem se enquadrar em nenhuma dessas duas vias majoritárias. O espaço reservado aos seus espectadores não é nem o de audiência desprovida de conhecimentos sobre o mundo alhures (já que tais filmes não se ocupam de oferecer explicações irretocáveis acerca da conjuntura histórica, política e econômica que sustenta a violência espalhada nas relações entre israelenses e palestinos), e muito menos o de público visivelmente consternado ou compassivo diante das imagens de corpos despedaçados, construções em ruínas e vítimas desconsoladas que clamam por amparo mirando diretamente para as lentes da objetiva (imagens estas que se isentam da acusação de *voyeurismo* em decorrência de sua gravidade moral). Nos documentários supracitados o *sujeito-da-câmera* assume, em *encenação-direta* detonada pela presença da câmera (RAMOS, 2008), a perspectiva de testemunha ocular (e mesmo participante) dos modos de sociabilidade e manutenção das rotinas diárias dos moradores de diferentes localidades situadas nas moveiças fronteiras entre Israel e Palestina. Diante da enigmática especificidade que permeia a escritura fílmica dessas obras, coloca-se uma questão fulcral: quais motivos éticos governam as narrativas desses filmes quando privilegiam o corriqueiro às vidas dos palestinos ao invés de manifestações mais visíveis das iniquidades as quais estão frequentemente submetidos pelo exército israelense?

No intento de nos acercarmos das respostas possíveis a essa questão, duas pistas parecem encaminhar o curso da discussão: 1) a exposição reflexiva, nas imagens, do *antecampo* que compõe a escritura narrativa e a condução do *sujeito-da-câmera*

à posição de *sujeito-em-cena*, possibilitando ao documentário se assumir como “testemunha do presente” (GUIMARÃES, 2009); 2) a disposição dos filmes de se debruçarem mais detidamente na duração dos gestos e das práticas cotidianas que compõem a *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, permeadas (ou não) por interdições inerentes ao contexto inconstante e fraturado ao qual esses sujeitos pertencem.

V

A narrativa de *The Colour of Olives* é pontuada por créditos que indicam a passagem dos dias de uma semana completa – período em que a equipe de filmagem da diretora Carolina Rivas permaneceu em contato com a família Amer em Masha. O emprego desse recurso formal de contextualização da trama não só justifica a reiteração de algumas cenas (os entraves diários que Hani vivencia para conseguir cruzar o portão que o leva até suas plantações de oliveira; o tortuoso trajeto das crianças até a escola; a preocupação diária de Monira com os jovens judeus que disparam pedras contra sua residência) como traços da instável cotidianidade daquele conjunto familiar, mas também circunscrevem o *sujeito-da-câmera* como testemunha circunstancial dos hábitos de vida daqueles que se encontram em um entre lugar. E muito embora a equipe permaneça em recuo em privilégio à composição da *mise-en-scène* dos personagens do documentário, em tomadas curtas alocadas de modo intermitente ao longo da trama presenciamos sua fortuita transformação em agente da narrativa, como quando, ao rodar um plano aberto nas imediações de uma cancela sob guarda do exército israelense, presenciamos a diretora ser interrogada por oficiais que perguntam o porquê da filmagem e pedem que ela e o operador da câmera se afastem pelo menos um quilômetro do local onde estavam trabalhando.

De modo ainda mais acentuado, Nida Sinnokrot de *Palestine Blues* e Emad Burnat de *5 Broken Cameras* se imiscuem nas situações deflagradas no seu contato com os moradores de Jaiyous e Bil’In, respectivamente. No primeiro caso, presenciamos os efeitos de uma câmera obstruída de enfrentar o mundo visível. Por duas vezes, quando nas fronteiras de Jerusalém e Tel Aviv, Nida é duramente interrogado pelos militares israelenses em guarda, que não só o questionam cinicamente sobre suas motivações para transitar entre Israel e Palestina, como também o impedem de

gravar, forçando-o a guardar a câmera em uma mochila com uma fresta aberta pelo próprio diretor para prosseguir as filmagens. Sua voz transparece não só na cena em interação com seus interlocutores, mas também preenche a narração em *off* que encadeia as tomadas e se impregna nas estratégias de composição dos planos. Essa configuração das cenas nos convoca, enquanto espectadores, a ver o mundo pelo olhar situado de Nida.

Já em *5 Broken Cameras*, não só temos acesso ao mundo visível pela perspectiva circunstancial de seu diretor, Emad Burnat, bem como assistimos, simultaneamente aos eventos dos protestos dos moradores de Bil'in (que persistem e se expandem no transcorrer dos cinco anos de filmagem que compreendem o longa-metragem), a um filme caseiro sobre o amadurecimento de Gibreel e a outro sobre a vida no vilarejo ao qual Emad pertence. As transformações nos hábitos e nas histórias dessas pessoas, decorrentes dos interditos que vão contaminando seu dia-a-dia, são da mesma natureza daquelas que obrigam Emad a ter de substituir em cinco oportunidades a câmera que utilizara nas filmagens em função de disparos de soldados ou estilhaços de bombas que se chocaram contra as lentes.

Estamos diante de um fenômeno similar aos “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2010) detectados na seção anterior como resultantes dos recursos formais adotados pelas narrativas fílmicas que se focam na sordidez da violência que assalta as vidas dos moradores de Gaza ou da Cisjordânia. Os ângulos de nitidez escassa obtidos nas gravações, os efeitos de tremulação da câmera conduzida nos ombros pelo cinegrafista e a carência de foco em algumas cenas nos distanciam de certa “mirada privilegiada do espectador” antevista por John Ellis (2000) quando sinalizara que a característica central dos dispositivos audiovisuais modernos seria nos colocar em contato com acontecimentos distantes propiciando a visualização de detalhes inacessíveis ao olhar humano. Pelo contrário: a deficiência técnica nos enquadramentos emula um contato afetivo do público com o olhar em primeira pessoa do *sujeito-da-câmera*, um olhar acostado aos acontecimentos que narra encenando a presença física em uma situação contingente em seus desenlaces. Um “olhar em perigo” que denota profundo engajamento na cena (para recuperar a definição de Vivian Sobchack (2004) supracitada), bem como transpira os traços materiais do processo de mediação por meio da inscrição fílmica.

Entretanto, as inconsistências e obstruções que permeiam as filmagens de *Palestine Blues*, *The Colour of Olives* e *5 Broken Cameras* e nos acomodam, enquanto espectadores, na perspectiva do sujeito-da-câmera (suscitando, de modo vicário, nossa imersão física em uma situação a qual só temos contato por meio dos próprios documentários), não atendem a uma ética do recuo que se projeta sobre as vicissitudes do real dissimulando, em contrapartida, sua perspectiva crítica em face do mundo vivido. O tipo de encenação construído agora serve aos propósitos de conduzir o *sujeito-da-câmera* a *sujeito-em-cena*,⁶ reflexivamente atento às situações acionadas em função de sua presença naquela porção do real. A manifestação dos componentes do procedimento de filmagem nas imagens (ou *antecampo*, segundo André Brasil (2013)) não só evidencia mais claramente o ponto de vista daqueles que realizam a obra e constroem as *mise-en-scènes* dos que são filmados, mas também instiga um movimento profícuo de mútua implicação entre ambos.

6. Esse reposicionamento reflexivo do *sujeito-da-câmera* na cena também é tematizado em incursão à produção documentária do cineasta israelense Avi Mograbi, levada a cabo por Fernando Resende e Roberto Robalinho (2014).

Emad Burnat, Nida Sinnokrot e Carolina Rivas, cada qual ao seu modo, assumem uma precária atitude de “testemunhas” de um presente vivido (ao invés de adotarem a confortável posição do enunciador epistêmico). Mas qual tipo de testemunho um filme documentário é capaz de conceder? Há um sensível desacordo nas possibilidades de abordar essa questão. Em primeira instância, há um destaque para a natureza efêmera e transitória do testemunho, sempre colada a um contexto material que permitiu sua emergência. Reportamo-nos aqui às discussões de Márcio Seligmann-Silva (2008) sobre a fonte etimológica do testemunho enquanto *Superstes*, evento dotado de uma singularidade absoluta inerente à presente situação que o originou; mas também à obra de Giorgio Agamben (2008) sobre os relatos das vítimas de *Auschwitz*, que assumiriam um papel vicário ocupando o lugar daqueles que não sobreviveram aos campos de concentração; e, sobretudo, ao texto seminal de John Durham Peters (2009), que assinala a intransponível corporeidade implicada no ato. Para o autor, testemunhar algo é projetar, involuntariamente, o corpo em um acontecimento que o consome, de tal modo que em muitas ocasiões só percebemos, a posteriori da ocorrência e recobrando em nossa memória pormenores do que se passou, o caráter transformador da experiência e sua potência de nos tornar testemunhas dela, conduzindo-nos a produzir um relato autorizado do vivido para

aqueles que não estiveram presentes no contexto de emergência de tal excepcionalidade. Nesse triângulo comunicacional que caracterizaria o testemunho (agente; expressão e públicos), não há garantias de que as audiências irão vislumbrar da expressão do depoente as experiências pelas quais ele passou. Além disso, as reverberações do relato, gradativamente distanciadas do “estado de exceção” (PETERS, 2009) que o canalizou, acarretariam no enfraquecimento de seu poder de revelação. Ou seja, o vigor heurístico do conceito residiria em sua materialidade.

Essa dimensão implicada do testemunho se faz notoriamente presente nos filmes documentários que estão no centro dessa investida crítica. Suas narrativas nos compelem a sermos sensivelmente tocados pelos corpos dos *sujeitos-da-câmera* postos em cena e pelos de seus personagens, e presenciamos as transformações desses corpos inscritos sob a égide de um “olhar em perigo” no transcorrer das tramas. Sem esse componente “material” do testemunho potencializado pela exposição do *antecampo* na escritura fílmica, dificilmente as obras conseguiriam emular os “efeitos de presença” que nos colocam em um contato quase físico com as imagens. Mas nos parece que essa leitura carece de ser complementada por uma segunda via de conceituação do testemunho, debruçada especificamente em sua comunicabilidade transpassada pela mediação de dispositivos sócio técnicos.⁷

A literatura de referência nesse eixo tem como fonte comum a obra de John Ellis (2000) que, ainda na virada do milênio, apregoara que estaríamos adentrando no “século do testemunho” devido a sua ininterrupta reprodutibilidade nos *media* e sua capacidade de afetação moral de audiências espalhadas pelo globo. A influência de seu marco explicativo nos conduz a apreender a comunicabilidade do testemunho não só como a “transmissão” de uma experiência mediada discursivamente para uma audiência apartada do contexto de origem, mas como uma “performance” que só adquire pleno sentido quando vocalizada. Nesse feixe, Tamar Ashuri (2010) irá afirmar que as vítimas de acontecimentos dolorosos expõem seus corpos em cena como atores no palco, convocando suas audiências a participarem com elas do evento transformador que esculpiu o testemunho; e Paul Frosh e Amit Pinchevski (2014) advogarão pela simultaneidade entre a singularidade e a reprodutibilidade

7. Há aqui uma determinação recíproca entre mediação e testemunho, pois, como assinalam Paul Frosh e Amit Pinchevski (2009), todo testemunho implica uma mediação, já que a experiência precisa ser posta em palavras para ser narrada; enquanto que toda mediação pressupõe um tipo específico de testemunho, particularmente o emprego da tecnologia como substituto de uma audiência ausente.

8. “The potential recovery of all time – of every one of an increasing number of mediated instants – as retrospectively critical, made microscopically searchable and isolable through technologically enabled techniques of temporal and representational manipulation”.

9. Na perspectiva de Roger Odin (2008), em qualquer produção documental a amadora reside uma intenção prévia do diretor traduzida em sua vontade de comunicar algo deixando um testemunho para o futuro (que abarca sua família, embora se destine, sobretudo, a um público amplo).

do processo testemunhal midiático (distintamente das proposições dos autores supracitados que presumiam uma relação de precedência entre as dimensões). Para eles, é essa simultaneidade contemporaneamente difundida que cria um sentido de permanente recursividade do presente registrado pelos dispositivos audiovisuais, motivando “a recuperação potencial de todo o tempo – de cada um do número crescente de instantes mediados – como retrospectivamente crítico, feito microscopicamente pesquisável e isolável por meio de tecnologias disponíveis de manipulação temporal e representacional” (FROSH, PINCHEVSKI, 2014, p. 599, trad. do autor).⁸

Percebemos o caráter performático dos testemunhos concedidos nas narrativas de *Palestine Blues*, *The Colour of Olives* e *5 Broken Cameras* em seus esforços por estabelecer nossa mirada da perspectiva situada do *sujeito-da-câmera*, recorrentemente disposto fisicamente e reflexivamente na cena enquanto personagem de uma narrativa que não só relata, mas também participa como ator submetido às mesmas contingências de seus interlocutores – ambos tecendo suas *mise-en-scènes* nessa partilha comum de um tempo e de um lugar. Em igual medida, e nos acercando aqui da questão norteadora do presente trabalho (que interroga sobre os motivos éticos que capitanearam as produções em tela), parece que há nas filmagens, sejam nas mais íntimas e caseiras (como nas celebrações familiares dos Amer ou dos Burnat)⁹ ou naquelas que transparecem a completa contingência das filmagens ou ainda evocam a passagem sucessiva dos dias, uma consciência tácita da potencial comunicabilidade dos eventos testemunhados, que adquirem pleno significado em sua composição enquanto narrativa fílmica reproduzível para um sem número de espectadores suscetíveis a dedicar seu tempo a percorrer, pela mediação das imagens, a tessitura de um presente encapsulado. Resta então saber o que esses cineastas anseiam comunicar para além das próprias experiências.

VI

Muito embora os aldeões de Bil’In, Jayyous e Masha estejam expostos nos filmes de Burnat, Sinnokrot e Rivas a toda sorte de violências deflagradas pelo processo de expropriação arbitrária de seus terrenos pelo Estado de Israel, o que salta ao olhos em *5 Broken Cameras*, *The Colour of Olives* ou *Palestine*

Blues é menos esse anseio por captar, nas filmagens, evidências explícitas das iniquidades aos quais os palestinos são vítimas, e mais um movimento que se prolonga sobre a cotidianidade dessas pessoas, por mais instável que ela seja.¹⁰

A cotidianidade se transmuta então em ato de resistência contra as ocupações – nas palavras que o agricultor Abu Azzam compartilha com o diretor de *Palestine Blues* (mencionadas ainda nos prolegômenos desse texto). Permanecer na terra, ainda que os reservatórios de água sejam obstruídos, as colheitas separadas dos vilarejos por muros, e os armazéns que guardam os estoques da produção agrícola demolidos abruptamente. Ao findar de uma das manifestações contra a ocupação dos campos de cultivo de oliveiras em Jayyous, o *sujeito-da-câmera* se demora sobre moradores organizados no replantio das árvores arrancadas do solo pelas escavadeiras do exército de Israel. Em um dos muitos créditos que atravessam a narrativa de *The Colour of Olives* essa chave interpretativa também adquire corpo em citação a uma fala de Hani Amer, que atesta: “podem me matar e fazer o que quiserem comigo, mas essa terra é meu sangue e minhas raízes e enquanto estiver vivo permanecer aqui defendendo minha terra”. Aliás, a própria permanência dos Amer em uma região tão inhóspita à sua estadia é por si só uma afronta ao confisco imposto pelo Estado de Israel. E a câmera que repousa sobre as atividades aparentemente mais triviais dessas pessoas (ir ao trabalho, à escola, fazer um passeio ao zoológico) se avizinha, pela via das imagens, dessa silenciosa resiliência que nos possibilita vislumbrar o direito a “continuar vivendo” como gesto político. Em vista disso, o prosseguimento das filmagens também adquire feição crítica, como a narração de Emad Burnat já nas últimas sequências de *Broken Cameras* permite entrever:

A cura é um desafio na vida. É a única obrigação de uma vítima. Mas quando sou ferido vezes sem conta, esqueço as feridas que regem a minha vida. As feridas esquecidas não podem ser curadas. Por isso filme, para me curar.

As lentes que acompanharam a escalada ostensiva dos atos de ocupação do território ora pertencente à Bil’in, as prisões arbitrárias de diversos aldeões do vilarejo (incluindo

10. Fernando Resende e Roberto Robalinho (2014) refletem sobre esse privilégio conferido à duração da cotidianidade também no cinema de Avi Mograbi. A narrativa de *Avenge but one of my two eyes* (Avi Mograbi, 2005) fabularia, enquanto gesto político, uma territorialização criativa dos espaços de fronteira entre a Faixa de Gaza e Israel – locais originalmente planejados para aniquilar qualquer tipo de relação possível. Nas produções analisadas neste trabalho a resistência à desocupação também emerge sob o traço da cotidianidade (a persistência afetiva em não abandonar a terra tomada mesmo em condições inhóspitas à sobrevivência), muito embora nossa análise enfatize essa resiliência, sobretudo, como um meio das imagens reestabelecerem a cognoscibilidade das vidas dos palestinos cercados pelo Estado de Israel.

aqui o próprio Emad), os acidentes que deixaram marcas no corpo do diretor, e a morte de seu amigo Phil, são as mesmas que presenciaram o abrupto amadurecimento de Gibreel, as celebrações em família, as festas comunitárias, e até mesmo as conversas íntimas com a esposa do diretor, Soraya – que em certo ponto implora para que ele interrompa as gravações por julgar que elas haviam ocasionado todos os infortúnios que incidiram sobre eles nos últimos anos. A súplica não é atendida já que, por mais sinuoso que seja o processo de prosseguir as filmagens, elas são a forma que Emad encontrou para enfrentar a vida.

Argumenta-se então que a questão candente para os realizadores das produções cinematográficas arroladas nesse artigo é menos a de causar consternação aos públicos de suas narrativas por meio da retratação explícita das consequências da investida israelense nos corpos desamparados de palestinos, e mais em reconfigurar, não diretamente, os marcos morais que banalizam a violência física sofrida por esses sujeitos, restaurando a cognoscibilidade de suas vidas em um quadro normativo no qual a responsabilidade pela alteridade emerge de um senso de vulnerabilidade comum (ou seja, da constatação de que estas vidas carecem das mesmas condições básicas de assistência que necessitamos).

É preciso esmiuçar um pouco mais esse argumento: a cognoscibilidade, na esteira do raciocínio de Judith Butler (2010), é uma forma de conhecimento ligada à percepção, que possibilita que os danos desmesurados a uma forma de existência até então não contabilizada como tal sejam inteligíveis no gesto mesmo de tomar nota de sua presença. Nesse processo, os quadros morais que enquadram diferencialmente a cognoscibilidade das vidas são desestruturados pela “aparição” dessa interrupção à demarcação integral (que governa nossa compreensão estabelecida das coisas). Assim, uma forma de existência até então “naturalmente” submetida a determinadas condições passa a ser apreendida como uma vida vulnerável (como a nossa) e negligenciada, de modo tal que a percepção adquire a potência de se converter na base para uma crítica das normas assimétricas vigentes de apreensão do humano.

Butler (2004, 2010) se ocupa também de efetuar uma imersão empírica nos elementos visuais e narrativos das imagens para inferir acerca dos quadros que asseveram (ou negam) a cognoscibilidade a certas figuras humanas nesses espaços. Assim,

propõe que a disposição do espectador para ver frontalmente as figuras de desvalidos pode significar que o sofrimento desses sujeitos não instiga empatia ou indignação para sua situação de penúria, pois suas vidas não preenchem os critérios mínimos de cognoscibilidade que as tornariam moralmente dignas de amparo e de luto em caso de perda. Percebe a autora:

quando tomamos nosso horror moral como signo de nossa humanidade não notamos que esta humanidade está, de fato, implicitamente dividida entre aqueles pelos quais sentimos uma urgente e razoável preocupação e aqueles cujas vidas e mortes simplesmente não nos afetam, ou não aparecem como vidas em primeiro lugar. (BUTLER, 2010, p. 79, trad. do autor)¹¹

11. “Cuando tomamos nuestro horror moral como signo de nuestra humanidad no notamos que dicha humanidad está, de hecho, implícitamente dividida entre aquellos por quienes sentimos una urgente y no razonada preocupación y aquellos cuyas vidas y muertes simplemente no nos afectan, o no aparecen como vidas en primer lugar”.

Em outras palavras, algumas mortes não são contabilizadas porque suas vidas já sofreram, antes mesmo de morrer, a violência da desrealização (não há injúria ou negação imputável a uma vida que não conta). O diagnóstico de Butler ressoa, por exemplo, na discussão de Susan Sontag (2011) quando esta assevera que a presença massiva de imagens de vítimas de violência em países considerados subdesenvolvidos (como os territórios palestinos) conferiria coró à crença de que a tragédia seria inevitável em determinadas regiões do globo. Destarte, o problema das imagens de vítimas de guerra não seria propriamente a exposição de mutilações ou de corpos sofrendores, mas sim o fato de que esses sujeitos sejam reduzidos à condição de vítimas encurtadas em sua passividade. Indivíduos sem nome sofreriam a violência simbólica de serem dessingularizados em prol de sua associação direta a uma ocupação ou uma etnia, algo que, como vimos, ocorre com recorrência nas duas principais trilhas de produção documentária sobre os conflitos entre Israel e Palestina.

Por isso, é no cotidiano, e não nas mais visíveis iniquidades, que se assenta o gesto político e ético mais notável das narrativas de *5 Broken Cameras*, *The Colour of Olives* ou *Palestine Blues*. Afinal, são os entraves à possibilidade de manutenção das rotinas de vida que tornam mais explícitas as circunstâncias desiguais às quais os seres humanos estão submetidos – uma vez que os limites radicais da existência (guerras, calamidades e desastres) são em geral absolutamente outros para aqueles que não os vivenciam

na carne. Nas palavras de Resende e Robalinho, “a violência do conflito Israel/Palestina não se dá apenas através da terra ocupada, das limitações econômicas, do país impossibilitado de existir, mas principalmente das vidas impossibilitadas de viver” (2014, p. 11). É no movimento em direção à cotidianidade que esses filmes instigam, na melhor das hipóteses (pois as imagens não são guias para ação política, como nos alertara Jacques Rancière [2010]) um florescimento, no espectador, de sensibilidade moral pelos danos desiguais incrustados nas rotinas de vida de seres humanos, danos estes que os impelem a alçar a marco de resistência política um direito tão básico como o de “continuar vivendo”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ASHURI, Tamar. I Witness: Re-presenting Trauma in and by Cinema. *The Communication Review*, v.13, n. 3, p. 171-192, 2010.
- ASHURI, Tamar; PINCHEVSKI, Amit. Media witnessing in asymmetric conflict. *Dynamics of Asymmetric Conflict*, v. 3, n. 2, p. 111–124, 2010.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *FAMECOS*, n. 3, p. 578-602, 2013.
- BOLTANSKI, Luc. *Distant Suffering: morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BUTLER, Judith. *Precarious Life: the powers of mourning and violence*. New York: Verso, 2004.
- _____. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- ELLIS, John. *Seeing things: television in the Age of Uncertainty*. London: I.B. Taurus, 2000.
- FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit. Why Media Witnessing? Why Now? In: *Media witnessing: Testimony in the age of mass communication*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. p.1-19.
- _____. Media witnessing and the ripeness of time. *Cultural Studies*, v. 28, n. 4, p. 594-610, 2014.
- GRESH, Alain. *Israel, Palestina: verdades sobre um conflito*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- GUIMARÃES, César. Documentário, testemunha do presente. In: FURTADO, Beatriz. (Org.) *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009. p. 33-49.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, v. 36, n. 3, p. 17-30, 1983.
- _____. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

ODIN, Roger. El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, v. 2, n. 57-58, p. 197-217, 2008.

PETERS, John. Witnessing. In: FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit. (Orgs.) *Media witnessing: testimony in the age of mass communication*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. 23-41.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 169-226.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RESENDE, Fernando; ROBALINHO, Roberto. Eu, na fronteira dos teus olhos: Sujeitos, territórios e resistência no conflito Israel/Palestina a partir de um filme de Avi Mograbi. *ECO-Pós*, v. 17, n. 2, p. 1-13, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Ediciones Generales, 2011.

FILMES

5 BROKEN Cameras. Direção: Emad Burnat, Guy Davidi. Palestina, Israel, França: Kino Lorber, 2011. 1 DVD (90 min.), son., color., legendado.

PALESTINE Blues. Direção: Nida Sinnokrot. Estados Unidos, Palestina, 2006. 1 DVD (80 min.), son., color., legendado em inglês.

THE COLOUR of Olives. Direção: Carolina Rivas. México, Palestina: Arab Film Distribution, 2006. 1 DVD (97 min.), son., color., legendado.

Data do recebimento:
05 de dezembro de 2016

Data da aceitação:
12 de junho de 2017



Vizinhanças, cantos e caminhos em *A cidade é uma só?**

HANNAH SERRAT DE S. SANTOS

Doutoranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da UFMG.

Resumo: Investigamos como *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) aborda a disputa por territórios, imagens e palavras entre Ceilândia e Brasília, a partir de uma análise interessada na materialidade da escritura fílmica, em suas imagens e sons. Para isto, recuperamos o ideário da construção de Brasília, traçando uma aproximação com algumas fotografias realizadas por Marcel Gautherot e discutimos, ainda, como este filme constrói novos arranjos entre os modos de aparição e enunciação daqueles que vivem às margens da capital.

Palavras-chave: Cinema. Fotografia. Periferia. Espaço. Palavra.

Abstract: This article investigates how the film *Is the city only one?* (Adirley Queirós, 2011) discusses the dispute over territories, images and words between Ceilândia and Brasília, based on an analysis interested in the materiality of filmic writing, in its images and sounds. We recovered the ideals of the construction of Brasília, comparing the film with Marcel Gautherot's photographs. Furthermore, we discussed how this film makes new arrangements between the forms of appearance and annunciation of the capital's peripheral people.

Keywords: Cinema. Photography. Periphery. Space. Word.

Ao lado dos holofotes que inundam Brasília/DF de luz desde a sua construção, reencontramos, mais uma vez, as imagens e as vozes de Ceilândia, a cidade-satélite que se avizinha à capital federal. Dedicados a retomar parte da experiência histórica, coletiva e individual, que se constitui na periferia de Brasília, os filmes de Adirley Queirós têm sido recebidos, nos últimos anos, tanto pela crítica quanto pela academia, com pronunciado interesse, especialmente por constituírem-se de maneira coletiva, dando lugar a cenas inventivas e incisivas politicamente. Ainda que a fortuna crítica que se compôs em torno de seus dois longas-metragens seja bastante ampla e consistente, recuperamos aqui um deles, interessados na aparição de novas questões analíticas.

Quase dez anos antes de seu último filme, *Branco Sai, Preto fica* (2014), Queirós realiza *Rap, o canto da Ceilândia* (2005),¹ um curta-metragem que parece anunciar, de maneira um pouco tímida, mas incisiva, o que os dois longas do diretor alcançariam mais tarde: uma potente aproximação entre a força das palavras, seus modos de circulação e de apropriação, e os conflitos que atravessam o território em Ceilândia. Retomando este primeiro filme do realizador pareceu-nos que uma forte relação entre as palavras e o espaço urbano esboçava-se ali e desenvolvia-se em seus trabalhos mais recentes. Buscamos investigar, então, como essa relação é tecida em *A cidade é uma só?* (2011), arriscando-nos ainda na aproximação entre este filme e algumas fotografias de Marcel Gautherot realizadas à época da construção de Brasília.

“Brasília, pra mim, é um muro”

Realizado como trabalho de conclusão do curso de graduação do cineasta, *Rap, o canto da Ceilândia* aparenta ter menos rigor com a fotografia e com a montagem que os trabalhos posteriores de Queirós, mas a crueza das imagens e dos testemunhos colhidos já assegura sua potência. A partir de entrevistas com alguns *rappers* da Ceilândia, a reivindicação constante dos personagens é assumir novos lugares de fala e fugir das demarcações que os encerram de maneira estigmatizada. É quando o filme associa

* Este artigo é fruto da dissertação intitulada *O canto de um povo de um lugar: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós*, defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

1. Filme disponível em: <https://vimeo.com/68374066>. Acesso em: 10/02/2017.

os *raps* cantados pelos próprios entrevistados às imagens da cidade que um caráter político, nos termos propostos por Jacques Rancière (2005), parece tomar forma.

Fundamentalmente, a política, de acordo com Rancière, está intimamente ligada às possibilidades de reconfiguração do que o autor entende por “partilha do sensível”, a distribuição dos modos de ser, de dizer e de fazer de uma comunidade que define lugares e ocupações no espaço. O que está em jogo, nesse sentido, é justamente o litígio entre a palavra e o ruído, entre o visível e o invisível. As práticas “estéticas” ligam-se intimamente à partilha do sensível porque colocam em questão justamente novas formas de ver e de dizer, possibilitando redistribuir lugares e atividades numa comunidade política. Como propõe Rancière (2005, p. 17), “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.

O que Adirley Queirós faz junto aos sujeitos filmados, desde esse pequeno filme e que reverbera em seus outros trabalhos, é possibilitar a eles novas formas de aparição e de enunciação, acolhendo seus desejos, perspectivas e inventividade. Filmar na Ceilândia, com os moradores da cidade, constitui-se como um princípio duplo nos filmes de Adirley Queirós: trata-se de filmar o espaço e os sujeitos que o habitam e de filmar *com* eles, fazer com que o filme se constitua através de uma parceria.

Em um texto escrito para a Revista Cinética, Juliano Gomes (2014) sugere que os filmes de Queirós possam ser entendidos como “filmes de ocupação”. A sugestão nos interessa, porque os aloja no interior de uma disputa por territórios e, indiretamente (porque não é intenção declarada do crítico), remete à formação da Ceilândia. A cidade-satélite surge com uma campanha do governo para erradicar “invasões” de trabalhadores a terrenos baldios no Plano Piloto – quer dizer, uma vez que Brasília é construída e que os trabalhadores não são mais necessários, as antigas “ocupações” em terrenos urbanos, até então legítimas, incentivadas pela Novacap, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, tornam-se “invasões” e precisam portanto ser erradicadas. Se, por um lado, a sugestão de Gomes reporta à dimensão sócio-histórica que habita o termo “ocupação” e vincula a realização dos filmes a um lugar; por outro, refere-se ao gesto político de “ocupar” e, por contiguidade, à disputa de territórios físicos e simbólicos.

A disputa pelos territórios é o que constitui o litígio, fundamental para o cinema de Queirós, entre Brasília e Ceilândia, a cidade sonhada por Niemeyer, Lúcio Costa e JK, e a cidade a que se proibiu sonhar. É sobre um território, de início, cindido, fraturado e segregado que Queirós se detém. Em *Rap, o canto da Ceilândia*, Marquinho, o amigo do realizador que participa de três de seus filmes e protagoniza um deles, resume bem a caracterização do Plano Piloto em que Queirós busca investir. Ele diz: “Brasília, pra mim, é um muro”. Sob a incidência dessa afirmação, talvez seja preciso propor: os filmes de Queirós são mais precisamente filmes de invasão. Sua proposta não é ocupar legitimamente territórios espaciais e simbólicos, mas propriamente invadi-los e recriá-los, de forma ilegítima, violenta e impossível de cooptar. Trata-se de apropriar-se dos termos, códigos e gêneros utilizados pelas ordenações dominantes e empregá-los de formas novas, como faz o *hacker* que invade o sistema para *reprogramá-lo*, em seu filme mais recente.

Ao filmar a periferia tão particular de Brasília, Queirós dá a ver uma cidade cujas bordas são constantemente reordenadas, remanejadas e reconstruídas, e que não poderia apenas ser enquadrada e re-enquadrada pelo cinema. Ao acompanhar os movimentos dos personagens na Ceilândia (seus olhares, gestos e movimentos, articulados a suas experiências e memórias), o filme reconfigura seu território. A cidade filmada, portanto, não se constitui apenas visivelmente nos filmes, apanhada nas operações de enquadramento. Ela é também experimentada (sensível e discursivamente) pelos personagens e pelos filmes: ela se constitui nos deslocamentos e nos usos que se fazem dela, nos afetos com ela tecidos e na memória por ela possibilitada e constantemente acionada.

O registro dos arredores de Brasília, assim como a utilização dos arquivos sonoros e visuais convocados por Queirós em *A cidade é uma só?*, dirige-nos à constituição de certa iconografia da capital federal, já excessivamente fotografada e filmada ao longo dos anos. Investigando algumas dessas imagens, interessou-nos especialmente o trabalho de Marcel Gautherot, talvez quem tenha fotografado Brasília com maior precisão.² Aproximando as fotografias modernas do fotógrafo francês às imagens contemporâneas de Queirós, buscamos identificar novos arranjos analíticos. Além de nos ajudar a compreender a dimensão utópica

2. Destacamos, ainda, os trabalhos de Mário Fontenelle (fotógrafo oficial do governo de JK), Thomaz Farkas, Peter Scheier e Lucien Hervé, fundamentais para compreender as representações da cidade. Além disso, o livro *Arquivo Brasília*, organizado por Lina Kim e Michael Wesely (2010), reúne quase mil e quinhentas fotografias, escolhidas entre cerca de 200 mil negativos encontrados tanto em arquivos públicos conhecidos na capital federal, quanto em acervos menores reunidos por indivíduos comuns, como fotógrafos, colecionadores e pioneiros da construção da cidade.

e desenvolvimentista do Plano Piloto, acreditamos que essa aproximação nos auxilie ainda a operar entrecruzamentos entre os modos de aparição dos espaços de Brasília e a experiência histórico-social que ali toma forma.

O ideário de Brasília e as imagens de Marcel Gautherot

O projeto político de Juscelino Kubitschek, que dá lugar à nova capital, constituiu-se intimamente ligado ao projeto desenvolvimentista que se compõe a partir de meados dos anos 1950 no país. Em função do ideário de um Brasil moderno, capaz de superar o subdesenvolvimento e de marchar em direção ao progresso, a construção de Brasília toma forma. Além disso, o que orientou a sua concepção foi ainda a possibilidade de promover uma unificação nacional que conciliasse litoral e interior do Brasil. Este último, de grandes dimensões e ainda pouco povoado, seria desbravado e conquistado a partir do empreendimento, gerando novas oportunidades de emprego e crescimento da renda e da produção nacional.

Ainda assim, desde o início, a construção de Brasília foi vista com grandes reservas por muitos setores da política e da sociedade. Diante de um cenário oposicionista, JK fomentou a produção de fotografias, reportagens e cinejornais sobre a construção da cidade,³ além de organizar, junto a seus assessores, inúmeras visitas de políticos e intelectuais ao Plano Piloto, buscando promovê-lo nacional e internacionalmente. Aos poucos, de acordo com a sua estruturação, a cidade ia ganhando novas formas no espaço, nas imagens e nos discursos oficiais.

Especialmente convidado por Niemeyer para registrar a construção do Plano Piloto, o fotógrafo francês Marcel Gautherot desenvolvia seu trabalho em íntima relação com a arquitetura. Quem sabe, algumas de suas imagens tenham propiciado, em parte, a impressão da historiadora americana Norma Evenson sobre Brasília. Ela comenta:

Brasília cresceu à força, como uma planta de estufa. Os espaços exteriores da cidade foram muito fotografados e, depois que retornei de uma temporada morando no Brasil,

3. A esse respeito ver a tese de doutorado de Luisa Videsott (2009), "Narrativas da Construção de Brasília: Mídia, fotografias, projetos e história", que busca resgatar e compreender as diversas representações da capital, veiculadas em matérias midiáticas.

com frequência me perguntavam se ela “realmente é assim”. Sim, ela é. Ela se parece mais com as fotos do que qualquer outro lugar do mundo que eu já tenha visitado. (EVENSON, 2012, p. 225)

Em meio às árvores retorcidas do cerrado goiano, crescer como uma planta de estufa não se liga a um gesto impetuoso e rude, mas, pelo contrário, à delicadeza calculada e artificial. Tal como a construção da cidade valeu-se da precisão de seus idealizadores, as fotografias responsáveis por sua divulgação, nacional e internacionalmente, foram realizadas com esmero e cuidado, em grande medida, sendo fidedignas ao projeto que orientou suas construções.

Gautherot fotografou Brasília de 1958 até o começo da década de 1970, compondo um impressionante acervo de mais de três mil imagens sobre a cidade (hoje de posse do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro). O rigor e o preciosismo técnico de Gautherot em captar, a partir dos ângulos mais favoráveis, as formas e linhas dos edifícios, assim como a incidência da luz sobre eles, produziram registros que aproximavam a arquitetura das artes plásticas e, de certa maneira, acabavam por se assemelhar ao projeto arquitetônico das construções. Nem por isso, seus registros eram fundamentalmente realistas. Muitas vezes, como sugere Heloisa Espada (2011), eles adquiriam um caráter muito mais simbólico que documental, fazendo com que a narrativa épica da construção do Plano Piloto constituísse-se com maestria nas imagens.

A delicadeza dos edifícios integra-se, nas fotografias de Gautherot, à tranquilidade da presença humana. Como sublinha Espada (2011, p. 26), “é como se a cidade moderna nascesse de um sopro, de uma vontade divina”. A construção de Brasília, realizada em pouco mais de três anos, à custa do duríssimo trabalho braçal dos candangos, sem equipamentos adequados, com uma carga de trabalho diária excessiva, em meio à precariedade de suas habitações, ao calor do cerrado e entre alguns confrontos com a Novacap, é encoberta pela suavidade das nuvens e da poeira que reluzia com a luz do sol e fazia com que os edifícios, por vezes, parecessem flutuar. As fotografias, sempre em preto-e-branco, favoreciam essa impressão. Assim, se o esmero da composição das fotografias revela com precisão a arquitetura dos edifícios, ela também constrói, entre as obras e os trabalhadores, uma relação harmônica que supõe uma ausência de conflitos.

Enquanto fotografava o Plano Piloto, Gautherot fez também uma importante série de imagens da Sacolândia, ocupação de trabalhadores que construía seus barracos com sacos de cimento nas proximidades de Brasília. Essas imagens, no entanto, só foram divulgadas recentemente, ficando guardadas durante muitos anos nos arquivos do fotógrafo, sem que ninguém se interessasse em publicá-las. Tratam-se de fotografias nas quais Gautherot dedicou-se às construções precaríssimas no entorno da cidade, fotografando-as entre as árvores secas e retorcidas do cerrado. Além disso, ele compôs planos mais fechados, mais próximos aos rostos e corpos dos trabalhadores, realizando alguns retratos. A aridez da paisagem e a dureza das vidas expressam-se, com vigor, nessas fotografias.

As imagens da Sacolândia, realizadas por Gautherot, são diametralmente opostas aos registros do Plano Piloto e, talvez por isso, de algum modo, poderiam aproximar-se das imagens que viriam a ser realizadas décadas depois por Adirley Queirós. Entre esses registros, no entanto, guardam-se importantes diferenças que não dizem respeito apenas a suas formas estéticas. Afinal, a luz que ilumina as ruas sem asfalto e os rostos e corpos dos moradores de Ceilândia, no cinema de Queirós, já não é empunhada por aqueles que, como Gautherot e tantos outros, mesmo com generosidade, poderiam anunciar: “eis, aqui, os povos que habitam as margens da cidade”. Ao contrário de lhes ser oferecida uma visibilidade que vem de fora (de um antecampo⁴ que, a princípio, não lhes pertence), os homens e mulheres filmados nesses espaços, como “povos-vagalumes”, para dizer como Georges Didi-Huberman (2011), passam a emitir seus próprios lampejos, afirmando-se enquanto sujeitos de sua própria aparição.

4. Referimo-nos, na esteira de André Brasil (2015, p. 91), ao “fora-de-quadro em que costumam se situar o diretor, a equipe e os equipamentos de filmagem”. Para uma análise dedicada à relação que o filme estabelece com o seu antecampo, ver o texto: “Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em *A cidade é uma só?*” (BRASIL, 2015).

Se, como sugere o filósofo francês, vivemos no mínimo entre dois mundos, um “inundado de luz” e outro “atravessado por lampejos”, o que *A cidade é uma só?* propõe é que essas cintilações que vêm da periferia sejam agora capazes de incidir no mundo, a princípio, plenamente iluminado. Não bastaria, no entanto, que Ceilândia e seus moradores apenas aparecessem através da incidência de novas fontes de luz, cujo antecampo constitui-se na própria periferia; é preciso, ainda, que essa aparição seja articulada a uma apropriação de palavras que, afirmativamente, produza relatos, testemunhos e encenações, ligados sobretudo à experiência histórica que os atravessa e os constitui.

Espaços e palavras em *A cidade é uma só?*

A cidade é uma só?, de modo geral, lança mão de alguns procedimentos documentais, como a entrevista e o uso de sons e imagens de arquivo, para abordar a história da Ceilândia, com foco no desenvolvimento da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) que originou a cidade-satélite. Para isso, o filme conta com a presença e os testemunhos de Nancy, a personagem que participou, quando criança, de um coral para a promoção da CEI e que, junto à sua família, teve que deixar a Vila IAPI para morar na cidade satélite no início dos anos 1970. A essa proposta, o filme articula um gesto ficcional que nos interessa mais aqui e que coloca em questão a vivência atual no espaço urbano de Brasília, cujas fraturas, em decorrência do processo de expulsão e segregação dos pobres que se instituiu no passado, aprofundam-se e adensam-se no presente. Assim, são colocados em cena outros personagens, forjados na ficção, mas cuja construção dramática é elaborada em fina consonância com as vidas dos atores não-profissionais que os encenam e que são, originalmente, parte da primeira geração de moradores da Ceilândia. Dildu e Zé Bigode são, respectivamente, um personagem que atua como faxineiro em Brasília e como candidato a deputado distrital em Ceilândia; e outro que trabalha como especulador de lotes e imóveis na periferia da periferia de Brasília.

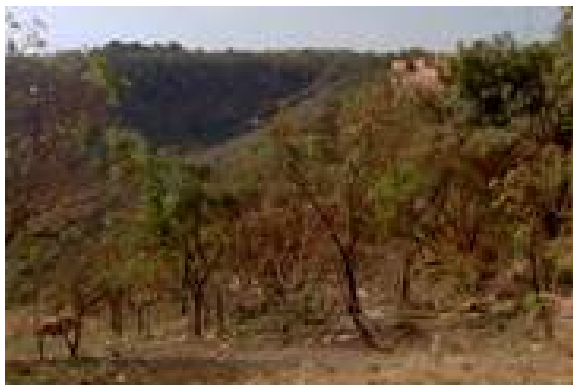
Ao retomar a origem histórica da Ceilândia, o filme constrói uma relação fundamental entre passado e presente da cidade a partir dos arquivos sonoros e visuais, e também das experiências dos moradores, apanhadas em seus atos de fala e em sua relação com o espaço urbano. Nesse sentido, o trabalho da memória vinculado ao testemunho e à articulação dos arquivos é fundamental ao filme, mas não representa a centralidade de seu argumento. É preciso, ainda, que as imagens do presente apresentem-se sob novas formas, capazes de articular a experiência histórica a uma elaboração produzida pelos próprios sujeitos que o vivenciam.

Em *A cidade é uma só?*, antes do título do filme, há um pequeno prólogo em que Zé Bigode tenta negociar um terreno com um outro personagem, em um lugar quase inabitado. O primeiro plano do filme ressoa, ao mesmo tempo, no passado e no futuro de Brasília e de Ceilândia, conjuntamente. Andando em direção a um terreno vazio, ainda coberto por vegetação nativa, ele conversa ao

telefone com alguém e anuncia que já chegou, perguntando onde estaria a outra pessoa no outro lado da linha. Ele anda um pouco e olha adiante. A câmera acompanha seu movimento, enquadrando-o de costas. Diante dele, podemos ver as árvores do cerrado, uma pequena serra e uma construção ao fundo. Zé Bigode olha para um lado e para o outro e diz ao telefone: “onde que é isso? Dá um sinal aí!”. Continuamos sem avistar nada de novo na paisagem, mas Zé Bigode parece identificar algo na construção. Ele diz que vai até lá e sai de campo. A câmera o acompanha brevemente, mas logo se volta para a paisagem que víamos anteriormente.

Ao aproximarmos, a seguir, o *frame* extraído da primeira cena do filme a uma das fotografias de Marcel Gautherot, o fotograma parece ser imediatamente atravessado pela imagem do passado (fig. 1 e 2). Afinal, onde mais poderíamos ver, no Distrito Federal, as árvores retorcidas do cerrado? Cada vez mais, as margens da cidade se alargam: ontem, em Brasília; hoje, em Ceilândia. No plano seguinte, Zé Bigode vai até o lugar indicado pelo telefone, intentando comprar o terreno de um conhecido que lhe diz, olhando para uma grande extensão de terra coberta de vegetação nativa: “isso aqui logo vai tá loteado até lá em cima e, não demora, ele abre aqui um caminho, bota aí uma ponte e vai sair lá em Águas Lindas”. A articulação entre a situação dramática posta em cena, o enquadramento do espaço e a fala do personagem permite que a cena seja cindida temporalmente. A imagem que, sutilmente, nos permite descobrir o passado de Brasília, abre-se então ao futuro guiado por um contínuo processo de expansão das regiões periféricas.

Se fosse possível perseguir uma linha de fuga na fotografia de Gautherot, do Lago Paranoá em direção a Brasília, atravessando-a completamente, alcançaríamos a Ceilândia mais adiante, cerca de 35 km depois do Eixo Monumental. Assim, para compor um registro como esse do *frame* acima, de onde é possível abrir um caminho e sair lá em Águas Lindas, é preciso que o fotógrafo se vire de costas para Brasília, a partir de uma orientação diametralmente oposta àquela da fotografia de Gautherot. À sua frente, portanto, o que a câmera apanha é uma humilde construção, ainda sem reboco, na periferia da periferia de Brasília. Onde antes havia a promessa de integração e desenvolvimento, estabelece-se a expansão de um território cindido, cuja especulação precária é conduzida por aqueles que podem se valer das margens da cidade, apenas.



Figuras 1 e 2: Fotograma da primeira cena do filme *A cidade é uma só?* e fotografia de Marcel Gautherot, realizada em 1960 e reproduzida no livro “Marcel Gautherot: Brasília” (BURGI; TITAN JR., 2010).

Enquanto, na primeira cena do filme, a câmera não prossegue seu movimento junto ao personagem, optando por se deter e registrar a paisagem à distância, em outros momentos, especialmente quando os personagens circulam pela cidade que não os acolhe, ela limita-se a enquadrar o espaço ao fundo do quadro, como se ocupasse sempre as bordas da cidade e não ousasse adentrá-la. Brasília, tal como a conhecemos (a partir de imagens amplamente divulgadas, comentadas anteriormente), quase não aparece visualmente no filme. Apenas em alguns momentos podemos vislumbrá-la: nas imagens de arquivo institucionais que o filme nos apresenta logo no início, e em

pouquíssimas cenas, quando acompanhamos os personagens transitarem pela cidade, ora de carro, quando vemos Brasília passar ligeira e irreconhecível pela janela; ora a pé, quando, ao acompanhar o deslocamento dos personagens, é sobre os terrenos baldios que a câmera se detém.

Em uma cena, Dildu e Zé Bigode caminham sobre um grande terreno de chão batido e a câmera os acompanha a partir de uma perspectiva fixa e distante, sem se aproximar deles. Ao fundo do quadro, vemos o Congresso Nacional e, em primeiro plano, o terreno sem quaisquer edificações. Ali, os personagens imaginam de quem seria a propriedade da terra e como a especulação imobiliária favoreceria quem supostamente se apossasse ilegalmente do terreno. Brasília aparece como uma cidade vazia, distante e reservada exclusivamente àqueles com grande poder aquisitivo. Diante do Plano Piloto, ao colocar em cena a cidade que é vivida e experimentada pelos personagens, o filme deixa-se atravessar pela interdição ali anunciada, pela barreira simbólica imposta aos moradores da periferia que, agora, só podem ocupar as margens da cidade. É a partir de uma perspectiva literalmente marginal (que se constrói nas bordas da cidade, nos cantos das janelas do carro, das avenidas e dos terrenos baldios), que Queirós filma Brasília.

Ao apostar no recuo da câmera que escolhe acompanhar os personagens à distância, o realizador reitera a forte presença dos espaços vazios do Plano Piloto, tão presentes nas conhecidas imagens de Gautherot. Ao privilegiar a luz solar, o fotógrafo francês dava “consistência ao vazio” da cidade moderna, para dizer como Heloísa Espada (2011, p. 74). No entanto, como podemos perceber quando, no conjunto que apresentamos a seguir (fig. 3 e 4), uma das fotografias de Gautherot é disposta logo acima do *frame* do filme de Queirós, já não é um cenário utópico que é posto em cena. Pelo contrário, é como se os prédios que pareciam flutuar no trabalho do fotógrafo francês ganhassem tamanha densidade a ponto de assentarem-se, feito pedra, sobre a terra árida e inóspita. As nuvens e a poeira, antes imantadas pela luz solar, dão lugar ao tempo seco e às formas duras do concreto. A capital da esperança ganha ares de exaustão, como no fim de um longo dia de trabalho, em que a volta para casa se prolonga indefinidamente, sob o sol a pino do cerrado.



Figuras 3 e 4: Fotografia realizada por Gautherot, em 1958, da vista da Esplanada dos Ministérios e do palácio do Congresso Nacional ainda em construção, reproduzida no livro “Marcel Gautherot: Brasília” (BURGI; TITAN JR., 2010). Fotograma do filme *A cidade é uma só?* que apresenta uma perspectiva similar dos mesmos edifícios já construídos.

Seja no interior do carro, a dar voltas por Brasília em círculos, sem conseguir voltar para casa, como forasteiros que desconhecem as avenidas e os túneis da cidade em cujas bordas eles vivem; seja a pé, a inventar um caminho onde não há estrada, a relação entre cidade e personagens, em Brasília, não se constitui pelo acolhimento, pela abertura aos fluxos cotidianos ou pela vivência habitual no espaço, mas, ao contrário, pelo embate, pelo estranhamento e pela desidentificação com a paisagem e os caminhos.

Ao analisarmos essas imagens produzidas pelo filme próximas às imagens de arquivo utilizadas na montagem, percebemos que estas últimas convocam, com clareza, uma

importante diferença de inscrição do espaço. As imagens de arquivo dos cinejornais utilizadas pelo filme revelam certa aparência visível da cidade, apanhada em planos abertos, tanto na arquitetura das construções planejadas por Niemeyer, quanto nas imagens aéreas dos barracos amontoados e em planos um pouco mais fechados em que a precariedade das construções na periferia é evidente. Não são, no entanto, essas as cidades a que o filme se dedica: nem Brasília, composta por seus famosos edifícios, nem Ceilândia, constituída pela precariedade de suas condições sociais e habitacionais que se inscrevem nas imagens panorâmicas ou na frontalidade do olhar.

Aproximando os registros de *A cidade é uma só?* às imagens que Queirós produziu quando realizou *Rap, o canto da Ceilândia*, a recusa por registrar as configurações habituais dos espaços, no filme de 2011, torna-se ainda mais perceptível. No filme produzido em 2005, o realizador opta por realizar panorâmicas e busca apanhar com nitidez a precariedade do espaço, de certa maneira, como fazem os arquivos utilizados no filme de 2011. Reconhecemos as habituais “imagens da periferia” a que estamos, de certo modo, acostumados, com as crianças correndo pelas ruas sem asfalto, as casas sem reboco, os *travellings* que registram os muros grafitados e a simplicidade das moradias. Em *Rap...*, as imagens já desgastadas e estigmatizadas da Ceilândia estão presentes, evocando uma série de outros lugares, outros filmes, outros discursos anteriormente convocados para caracterizar o que seria um território periférico no Brasil.

No entanto, ainda que as imagens da cidade em *Rap, o canto da Ceilândia* possam ser reconhecidas imediatamente como “imagens da periferia”, o modo com que este filme acolhe as falas dos entrevistados e articula as músicas compostas e cantadas por eles às imagens aproxima-se, sensivelmente, do primeiro longa de Queirós. Em *Rap...*, embora o espaço ofereça-se ao olhar de maneira familiar, quase sem construir relações novas, os testemunhos e os cantos dos *rappers* entrevistados produzem novas articulações da palavra, em sua relação com o espaço vivido. Já em *A cidade é uma só?*, essa apropriação afirmativa das palavras, que reorganiza os modos de ser e de dizer dos personagens, virá acompanhada de novas formas de aparição do espaço. Como observamos, a experiência dos personagens na cidade passa a refletir também sobre a maneira com que o filme interessa-se pelo visível.



Figuras 5 e 6: Fotograma da última cena de *A cidade é uma só?* e outra fotografia de Gautherot, realizada em 1958, reproduzida no livro “Marcel Gautherot: Brasília” (BURGI; TITAN JR., 2010).

Além disso, diferentemente de *Rap...*, em que certa urgência e afirmação do presente fazem-se fundamentais, em *A cidade é uma só?* a incidência de outros tempos vem se articular aos modos de aparição dos espaços e de articulação das palavras. Parece-nos que, nesse filme, a experiência histórica da cidade alcança os personagens em seu próprio tempo, justamente quando eles colocam-se a andar, tocar e habitar o espaço, registrado já de um modo particular. De certa forma, *A cidade é uma só?* apropria-se da ligação intrínseca entre o espaço e a palavra, pela qual o *rap* interessa-se, mas que se apresenta, agora, mediada pela apreensão de uma experiência histórica.

Em uma das cenas do filme, Dildu atravessa um grande campo vazio, enquanto a câmera, fixa, acompanha de longe seu deslocamento. Enquanto caminha, o personagem cantarola alguns trechos de diferentes músicas: “impacientemente, tamo junto, curte

5. Como identificam Tatiana Hora e Victor Guimarães (2015, p. 115), esta narração compõe o “cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, que acompanha os planos feitos a partir de um avião sobrevoando as estradas que estavam sendo construídas na época; uma voz em consonância com o mito de que Brasília seria o polo centralizador do desenvolvimento do país”.

aí os grave... só os mala, só os mala, só os mala que comandam aqui... Deus é forte, tira os ói de mim, Deus é forte... só quem já viveu o que sofreu...”. Pouco antes de o plano terminar, uma trilha instrumental entra brevemente na faixa sonora e, logo em seguida, é sobreposta uma narração – que já havia aparecido anteriormente no filme junto à imagem do personagem se deslocando de ônibus pela cidade. Escutamos, então, uma voz masculina, também grandiloquente, a dizer: “os longos caminhos da civilização brasileira... Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul, todo um vasto sistema circulatório de um país cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura”.⁵

Propomos, mais uma vez, uma aproximação entre um fotograma do filme e uma fotografia de Marcel Gautherot (fig. 5 e 6). O enquadramento nessa cena parece convocar, quase naturalmente, a imagem produzida pelo fotógrafo francês. Como podemos observar nas imagens, a estrutura incompleta da quadra não deixa de nos remeter ao canteiro de obras que ali teve lugar. Ainda assim, por mais que o filme coloque em cena uma imagem que se assemelha ao registro do passado, a narração sobreposta à imagem, exaltando a construção da nova capital federal, não produz consonância com o visível. De certa maneira, embora haja semelhança espacial entre a imagem do filme e o canteiro de obras de Brasília visto na fotografia de Gautherot, a projeção temporal que deveria encaminhar o projeto utópico para uma realização no espaço, fazendo-o avançar “para o norte, para o centro e para o sul”, é atravancada por aquilo que nele resiste. As “invasões”, a princípio, erradicadas de Brasília (arrancadas da terra, como ervas daninhas) continuam, incessantemente, a crescer pelas beiradas da cidade, obstruindo o caminho que se dirigia rumo ao desenvolvimento.

A imagem de Gautherot, assim como a maioria das imagens produzidas na mesma época, tratava de lançar no futuro a efetivação da utopia de Brasília. O espaço, no entanto, no filme de Queirós, conjugado à fala de JK, acaba por contrariar aquilo que o traçado modernista projetava. Frustração, portanto, de uma dupla projeção: aquela que permitiria que o plano urbanístico de Lúcio Costa e o desenho arquitetônico de Niemeyer projetassem no espaço, materialmente, a realização da utopia, a partir da construção dos edifícios, das superquadras e das vias de circulação em Brasília; e, ao mesmo tempo, frustração da proposta de

uma realização temporal, que nos lançaria ao futuro da cidade, rumo à consumação do “destino de Brasília”. Sobre a imagem de Gautherot, no início dos anos 1960, a fala de JK ainda seria capaz de produzir-se em afinidade com o visível. A imagem ainda é capaz de nos projetar na direção de um futuro possível. No entanto, no filme de Queirós, ela produz uma quebra, uma violenta dissociação.

Assim, não bastaria que o cinema enquadrasse o espaço com a estrutura metálica da quadra à esquerda do quadro, o terreno vazio à frente e, na faixa sonora, ouvíssemos o discurso de JK. Se o espaço filmado guarda as marcas que nos permitem traduzir sua relação com o tempo, é porque o filme promove uma ligação com a experiência dos sujeitos que vivenciam a cidade. A narração que anuncia “os longos caminhos da civilização brasileira” é sobreposta, assim, à imagem de um homem negro, sozinho, cuja campanha eleitoral provavelmente fracassará, caminhando por um terreno baldio onde foi improvisado um campo de futebol, a cantarolar: “só quem já viveu, o que vivi, pode entender...”. A câmera fixa não acompanha seu movimento e o filma até que ele desapareça no horizonte. Ao canto, debaixo da estrutura metálica, vemos alguns garotos jogando futebol.

A incidência do áudio sobre esse espaço, por si só, não seria capaz de fraturar a projeção utópica de Brasília, mas sim aquilo que se apanha no espaço, a partir do enquadramento da câmera que privilegia as bordas do espaço e da perambulação do personagem que segue adiante, apesar de tudo. O que o filme acolhe do espaço são, portanto, as marcas que nos permitem descobrir o passado de Brasília, conjugadas às formas da experiência dos sujeitos, suas maneiras de habitar e de experimentar a cidade. Se a sobreposição dos discursos oficiais às imagens produzidas pelo filme atua na vinculação do presente ao passado de Brasília e, ao mesmo tempo, contraria a maneira com que o projeto utópico imaginava-se realizar no espaço e no tempo, como podemos pensar as canções cantadas por Dildu em sua relação com o espaço?

Nos planos anteriores à cena que acabamos de descrever, Dildu enche um balde de água em uma torneira, enquanto trabalha como faxineiro em Brasília. O plano é fechado e vemos apenas o interior de um pequeno cômodo. Em seguida, ele caminha por uma série de terrenos vazios. Primeiro, cruza uma quadra de terra e a câmera o filma em plano aberto, à distância. No canto, um

outdoor em que podemos ler o anúncio: “Em breve, apartamentos de 2 e 3 quartos”. Enquanto isso, ele canta um *rap* de autoria de Jamaica, um dos *rappers* que aparece em *Rap, o canto da Ceilândia*: “nove da manhã, o maior calor, não sou bandido, para de me olhar, seu dotô, a desconfiança chama a atenção das pessoas, eu valorizo minha ideia, não sou à toa...”. Em seguida, vemos Dildu caminhando por outro terreno, enquanto canta um trecho de “Dia de Visita”, outra música, também de autoria de um grupo de *rap* da Ceilândia, que se chama “Realidade Cruel”: “como anda os mano da quebrada... dá um abraço bem forte nas crianças...”. Pouco depois, o filme já nos apresenta a última cena, em que ele atravessa o campo de futebol vazio, a cantar outras canções cuja autoria não identificamos precisamente, com exceção da última música, “Joia Rara”, da qual ele canta o trecho: “só quem já viveu, o que vivi, só quem já sofreu, o que sofri...”.⁶

6. Esta música é também composta por outro grupo de rap da Ceilândia cujo nome é “3 um só”.

Todas essas canções referem-se à violência na periferia e à falta de perspectiva daqueles que vivem na Ceilândia: a realidade dos homens que acabam se envolvendo com o crime, que são discriminados socialmente ou que terminam na cadeia. No entanto, os trechos que Dildu escolhe cantarolar (ou, ao menos, que o filme escolhe colocar em cena, na montagem) não remetem diretamente à violência ou ao crime. Ainda que os *raps* sejam convocados aqui, eles já não adquirem o mesmo sentido que no primeiro filme de Queirós. A começar pelas imagens dos espaços que Dildu atravessa cantando: afinal, ele já não se encontra nas ruelas sem asfalto da Ceilândia. Todos os espaços que o personagem atravessa, enquanto canta, são terrenos desocupados, descampados e abertos. O único elemento de legibilidade em uma das cenas é o *outdoor* que nos apresenta uma mulher branca e loira anunciando a construção de novos apartamentos. Tratam-se de espaços inabitados ou, ainda, “inabitáveis” por aqueles que vivem nas margens da cidade.

Nesse caso, já não parece ser a palavra o elemento que contraria o espaço visível ou que nele promove uma fratura, mas o oposto: o espaço, que Dildu percorre enquanto canta, é o que parece interromper qualquer expectativa possível do personagem. Pouco antes, em sua humilde campanha, o personagem se defrontara com a carreta da campanha de Dilma Rousseff. Se Dildu canta, pouco depois: “... a desconfiança chama a atenção de outras pessoas, eu valorizo minha ideia, não sou à toa” ou, ainda,

se ele pede baixinho: “... dá um abraço bem forte nas crianças”, é porque, com essas músicas, é possível suportar a dificuldade de prosseguir vivendo em uma cidade que não o acolhe. Não é, portanto, apenas uma memória afetiva que é convocada pelas canções, mas uma elaboração consciente da própria experiência. Pensados dessa maneira, os cantos são convocados em consonância com o espaço visível. Eles ressoam nessa aridez e perdem-se nela, como Dildu, que desaparece ao fim do filme nesse horizonte.

Por outro lado, a personagem de Nancy aparece implicada no trabalho da rememoração e é sempre filmada em espaços internos (o interior da casa, do estúdio da rádio, da instituição em que ela busca pelos arquivos, do espaço em que o coral da campanha é reencenado) e em planos fechados, cuja profundidade de campo pouco interessa (geralmente, o que compõe o fundo da imagem é uma parede de casa, do estúdio, da instituição que guarda os arquivos). A única vez em que a personagem desloca-se pela cidade é sentada no banco de trás de um carro. A câmera a filma enquanto ela observa a janela, com o foco unicamente na personagem, de modo que quase não podemos ver o espaço pelo qual o veículo transita. É, portanto, pelo espaço da memória que Nancy se move no filme. Em geral, suas falas contrapõem-se ao discurso oficial sobre Brasília e sobre Ceilândia, seja através de seus testemunhos ou mesmo dos comentários críticos que ela dirige ao projeto de remoção das “invasões” em Brasília.

Como as canções de Nancy são interpretadas sempre no interior de espaços fechados, a montagem é o que as articula aos espaços da cidade e às experiências dos personagens. Ainda assim, todos os momentos associados às canções revelam o espaço da cidade à distância, visível apenas ao fundo do quadro ou através das janelas do carro de Zé Bigode. Nesses casos, como as canções poderiam incidir sobre esses espaços em que os personagens colocam-se a perambular? A desorientação e o desolamento vislumbrados nos planos anteriores são lançados no interior do estúdio, onde Nancy interpreta as músicas animadamente, cantando sobre a frustração da moradora que “tinha plano de morar no Plano” e sobre a possibilidade (fracassada) da cidade ser uma só. Não é como se esse espaço desolado pudesse, então, se prolongar ao encontro das canções. De certa forma, a animação de Nancy, no estúdio, dá lugar a um arranjo contraditório e irônico que rebate nos espaços anteriormente vistos.

7. Referimo-nos às ficções que se constroem a partir dos roteiros que, como diz Comolli, “se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar, se querem totalizantes, para não dizer totalitários. Programas que não se ocupam daquilo que do real lhes escapa, que se imaginam sem restos, (...), sem tudo que estivesse fora do cálculo” (COMOLLI, 2008, p. 172).

Na Ceilândia, muitas vezes conduzida pelos personagens, literalmente, filmando-os primeiramente de costas e seguindo logo atrás deles, a câmera adentra as casas, os espaços de lazer e trabalho, e percorre as ruas. Nesse caso, não se trata de guiar ou conduzir os personagens, como costumam fazer as ficções que capturam o mundo “na teia dos cálculos” (apresentando-o sob uma versão acabada, fechada e sem exterioridade),⁷ mas de segui-los, quer dizer, deixá-los, “sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena”, como afirma Comolli (2008, p. 54). Talvez possamos dizer que, nesses casos, Queirós filma, como sugere o cineasta e teórico, como uma orelha, mais do que como um olhar. Afinal, como bem diz Comolli (2008, p. 55), “uma câmera também se partilha”, mas para isso é preciso que ela “esteja ao alcance da mão (daquele que é filmado), que se possa tocá-la, que ela pertença ao espaço próprio das pessoas que são filmadas, que ela participe de suas zonas de equilíbrio, de seu território”. Para Comolli, a expressão “filmar como uma orelha” refere-se justamente à proximidade da câmera, que precisa estar bem perto dos sujeitos filmados, diferentemente do olhar, que dá conta de apanhar o mundo mesmo à distância. Valendo-nos dessa comparação, acreditamos que, nesse caso, não se trata de filmar colocando-se à escuta dos sujeitos como quem lhes recolhe um segredo, muito perto e em silêncio, mas como quem concebe a escuta (mais do que o olhar) enquanto forma de partilha, contágio e participação.

Considerações finais

O modo como traçamos uma aproximação entre as fotografias de Gautherot e o filme de Queirós não nos coloca, propriamente, uma questão de intertextualidade. Buscamos, antes, dar lugar a relações de vizinhança entre as imagens capazes de expor as fissuras produzidas pelas incidências de uma imagem na outra. Afinal, ainda que os enquadramentos assemelhem-se, diante do território de Brasília (de seu espaço físico, simbólico e político), o cinema e a fotografia tratam de instalar pontos de vista radicalmente distintos: de um lado, a utopia da cidade em expansão, capaz de integrar todo o interior do país; de outro, a distopia de uma cidade fraturada, cindida, segregada, incapaz de acolher até mesmo aqueles que vivem às suas margens.

Não seria suficiente, no entanto, arriscarmo-nos em uma análise imanente, interessada por aquilo que se inscreve materialmente no cinema, sem considerar o modo com que a aparição dos espaços é articulada à enunciação das palavras. Filmar as cidades e os sujeitos implica, no cinema de Queirós, colocá-los sempre em relação. Nesse sentido, não bastaria filmar o espaço periférico sem apanhar, nele, a experiência daqueles que ali vivem; por outro lado, nos *raps* e nas músicas cantadas pelos personagens, ou mesmo em seus relatos e depoimentos, trata-se de colocar em cena a palavra que nasce do território, que guarda as marcas de pertencimento ao espaço e que se constitui a partir desse vínculo que sela sua condição. Não se trata, portanto, nem de filmar as periferias apenas, nem somente ouvir os povos que nelas vivem, mas de apanhar um entrelaçamento entre um e outro, de fazer com que uma apropriação afirmativa das palavras reporte-se ao espaço vivido, não como um lugar de fala, estável e definido, mas como um território aberto e poroso, atravessado por uma série de linhas de força, em várias direções.

REFERÊNCIAS

- BRASIL, André. Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em “A cidade é uma só?”. *Revista Negativo - Cineclube Beijoca*, Brasília, UnB, v. 1, n. 1, p. 87-99, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15167/10853>. Acesso em: 10 fev. 2017.
- BURGI, Sérgio; TITAN JR., Samuel (Org.). *Marcel Gautherot: Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ESPADA, Heloisa. *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. 2011. 224p. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- EVENSON, Norma. O simbolismo de Brasília. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (Org.). *Brasília: Antologia Crítica*. São Paulo: Cosaq Naify, 2012. p. 225-235.
- GOMES, Juliano. Branco Sai Preto Fica, de Adirley Queirós. *Revista Cinética*, Fev. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Acesso em: 10 fev. 2017.
- HOLSTON, James. *A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HORA, Tatiana; GUIMARÃES, Victor. Potências da contaminação: “A cidade é uma só?”. In: VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor (Org.). *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015. p. 99-125.
- KIM, Lina; WESELY, Michael (Org.). *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosaq Naify, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- VIDESOTT, Luisa. *Narrativas da construção de Brasília: Mídia, fotografias, projetos e história*. 2009. 333p. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2009.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
06 de julho de 2017



Potências do vazio: quando o personagem sai de cena

SILVIA BOSCHI

Pesquisadora e editora de imagens. Possui mestrado em Estudos do Cinema e do Audiovisual pela UFF e atua na área interdisciplinar que liga o cinema à educação e aos Direitos Humanos.

Resumo: Este artigo traz uma análise das obras *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007) e *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) voltada principalmente para a questão da ausência ou rarefação de personagens no que se percebe como um vazio da cena. Nesta perspectiva analítica, enfatizamos como as relações entre corpos e espaços se dão nos filmes, atravessadas por uma presença latente da invisibilidade do extracampo.

Palavras-chave: Vazio. Documentário brasileiro contemporâneo. Espetáculo.

Abstract: This article comprises an analysis of *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007) and *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007). In our approach, we will focus mainly on the question of the absence or the sparseness of the characters in what we perceive as being an emptiness of the scene. In this analytical perspective we emphasize how the relations between bodies and spaces happen in these films, touched by the latent invisibility of the extra-field.

Keywords: Emptiness. Brazilian contemporary documentary. Spectacle.

Introdução

Neste trabalho nos colocamos diante de dois filmes que nos provocam uma sensação de ausência e de vazio da cena; filmes sobre nada. Nos referimos às longas tomadas das ruas vazias de Fortaleza em *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) e às áridas paisagens onde nada acontece nos arredores de um entroncamento rodoviário no sertão cearense, tal como nos revela *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007). Esses filmes são como longos passeios por espaços muitas vezes vazios, em que a passagem do tempo se faz notar. São filmes cuja mirada parece se concentrar na percepção desses espaços e na duração de seus tempos dilatados, seja pelo elogio aos longos planos, seja pela ênfase na desdramatização e na ausência de ação dos eventos banais do cotidiano exaustivamente retratados. Nada de muito relevante acontece aqui. Há um investimento no vazio. Mas que vazio seria esse? Se há uma sensação de vazio, o que falta à cena? Que ausência seria essa? Como nos diz Susan Sontag (1987, p. 30), “um pré-requisito do ‘esvaziamento’ é ser capaz de perceber do que se está ‘repleto’”. Afinal,

(...) não existe espaço vazio. Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo – quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas. Para perceber o volume, a pessoa precisa reter um agudo sentido do vazio que o destaca; inversamente, para perceber o vazio, é necessário apreender outras zonas do mundo como preenchidas. (SONTAG, 1987, p. 18)

Só percebemos o vazio em relação ao seu oposto, aos espaços preenchidos por algo, cheios de alguma coisa. Que fantasmas das nossas expectativas são esses, que tanto nos atormentam nestes filmes?

Na perspectiva que aqui adotamos, o vazio que esses filmes trazem aponta para uma ausência ou diluição de personagens e para uma descentralização da figura humana em cena. Além disso, o vazio se faz como produto de uma suspensão do fluxo narrativo que gira em torno de personagens (no cinema clássico),

abrindo lugar para tudo aquilo que excede a narrativa, para aquilo que não está subordinado a ela. Na suspensão do fluxo narrativo, enfatiza-se a totalidade da imagem em sua fotogenia, em sua capacidade de capturar o instante dos pequenos gestos do mundo, tal como o movimento das folhas de uma árvore agitadas pelo vento. Nos dois filmes que aqui reunimos, estamos diante dos vazios de espaços excessivos, não subordinados à narrativa e à ação de personagens. Se há pessoas em cena, elas não se destacam deste espaço, mas o habitam com discrição, com modéstia, sem causar alarde. A figura humana não hierarquiza os espaços e os demais elementos em cena, não se constitui como uma figura que se destaca contra um fundo, que assim faria com que os espaços se constituíssem como meros cenários para suas ações. Percebe-se, assim, uma autonomia dos espaços, um quase protagonismo dos mesmos. A presença humana aqui é rarefeita, diluída, pouco marcada, descentralizada. Não há personagens fortes, bem delineados, individualizados como figuras singulares. A presença humana se faz no anonimato.

Estamos, portanto, diante de vazios excessivos, que silenciosamente nos falam de uma ausência, de uma redução, de algo que é contido, de algo que falta à cena. Esse algo que não está lá, segundo pensamos, relaciona-se à presença humana e a uma determinada maneira de mostrá-la. Igualmente, aquilo que percebemos como silêncio nesses filmes diz respeito também a uma ausência humana, a uma ausência do verbal. Vazios e silêncios que se produzem sempre de maneira dialética, apontando para aquilo que suas presenças tornam ausentes: a própria presença humana, tão central nas imagens que proliferam nas múltiplas telas onipresentes que nos rodeiam. No atual estágio do capitalismo avançado, flexível e imaterial, atravessado pelo intenso individualismo do contexto neoliberal e pela moral da hipervisibilidade espetacular, a constante produção e o concomitante consumo imediato de (auto)imagens e narrativas, em que indivíduos comuns se colocam como personagens centrais, já é parte fundamental de nossas vidas e de nossa constituição subjetiva. Já não é novidade a crescente diluição das fronteiras entre o público e o privado, e o que antes era relegado às esferas dos espaços privados, longe dos olhares alheios, agora transborda para a esfera pública. A intimidade, aquilo que em tempos modernos foi tão próprio da vida individual privada, ganha a visibilidade das telas múltiplas dos dispositivos móveis,

através de uma enxurrada de *selfies*, estas que se tornaram um fenômeno emblemático do nosso tempo. As diversas plataformas, dos blogues aos *fotologs* e redes sociais, confirmam que as (auto) imagens múltiplas (e, no entanto, de algum modo sempre as mesmas) se tornaram fundamentais nos processos de constituição subjetiva. Não à toa assistimos a um crescente interesse das grandes empresas, do jornalismo, da televisão e do cinema por essas imagens ditas amadoras, constituindo um processo de capitalização da vida ordinária. Constata-se, portanto, uma intensificação da centralidade do indivíduo e da vida privada que, atravessada pela moral do espetáculo, se traduz nessa espetacularização das imagens da intimidade. Em tal contexto de hipervisibilidade, dar-se a ver e ser visto se tornam imperativos.

É nesse contexto dominante, que brevemente esboçamos, que essas poéticas do vazio, aqui reunidas, se inserem e parecem fazer sentido. Não é possível concebê-las longe da cena do espetáculo e da moral do excesso, pois os filmes, de algum modo, apontam para esse contexto em seus esforços de contenção, como veremos. É dentro dessa lógica de visibilidade e centralidade do indivíduo que o vazio nesses filmes pode se fazer sentir como tal; pelo modo como produzem um deslocamento da figura humana do centro de suas imagens. E é nesse gesto que acreditamos residir a potência de suas imagens.

Uma encruzilhada aprazível: corpos e quadros

Os primeiros planos de *Uma encruzilhada aprazível* se passam em um pequeno cemitério. A câmera na mão passeia lentamente por entre arbustos e se aproxima de seu muro branco. No terceiro plano temos a primeira imagem de uma figura humana em cena: o *close* em uma pequena fotografia oval em preto e branco do rosto de um homem (fig. 1). Imagem da imagem, quadro dentro do quadro. A câmera então se afasta da foto e nos revela tratar-se de um túmulo. O rosto jovem que vemos é de alguém que já morreu; imagem fantasmagórica de uma ausência.

Alguns cabritos e vacas pastam por entre as cruces e lápides rudimentares do pequeno cemitério. Antes de pessoas, são os animais que aparecem em ação na cena. Se compararmos o modo

como os animais são enquadrados com a abordagem que depois fica clara quando aparecem as primeiras figuras humanas (vivas) em cena, verificamos que não há em relação ao corpo dos animais o mesmo resguardo que se verifica quando se trata de colocar pessoas em cena. Os animais são enquadrados de corpo inteiro e podem ocupar toda a extensão do quadro, inclusive o centro, como é o caso dos dois primeiros bois que se encontram dentro do cemitério. O mesmo, de modo geral, não acontece quando se trata de enquadrar o corpo humano, como veremos adiante.



Figura 1: *Uma encruzilhada aprazível*. A primeira imagem da figura humana em cena é a fotografia no túmulo de um homem que já morreu.

Nessa primeira sequência sequer há corpo em cena, a paisagem solitária em que nada acontece predomina. Antes das pessoas, os espaços. É notável, ao longo de todo o filme, uma economia em relação à presença humana em cena. Não por acaso o título fala de um lugar, um espaço, esta encruzilhada aprazível. Fazem parte desse espaço as pessoas, mas elas não ganham centralidade, não roubam a cena, sequer são nomeadas. Estão simplesmente ali, vivenciando esses espaços e suas temporalidades, misturando-se à paisagem.

O cemitério não é um lugar qualquer. Fisicamente, é o local onde literalmente os corpos se unem à terra, se tornam terra, se transformam em paisagem. Cemitério: lugar habitado por fantasmas, lugar que torna presentes as ausências. A combinação humana com a paisagem também se faz sonoramente, pela inserção de alguns *offs* de “vozes que o vento carrega” (como expressa o realizador no projeto do filme), que vêm de lugar nenhum, e que, de difícil compreensão, também não falam coisa

alguma.¹ Vozes “ventantes” de alguém que visualmente não se encontra lá. Assim como a paisagem, o corpo humano, que aqui pensamos que a essa paisagem se integra e se iguala, também é apresentado aos fragmentos (através de imagens parciais e recortes de corpo e voz) ou então de modo distanciado, muitas vezes de costas ou no canto da imagem, “mutilado” pelas bordas do quadro, como diria Comolli (2010). Segundo este autor, “a questão do corpo no cinema é inseparável da questão do quadro”, que “separa a natureza da arte” e revela o artifício que consiste precisamente em enquadrar, em impor bordas e limites à visão e ao desejo “panóptico”, à “pulsão escópica” de tudo ver. Se enquadrar é sempre restringir o visível, então o quadro é também “uma abertura, uma chamada ao não visível”, a convocação de “um resto, um fora” que o “desdobra numa incerta zona de sombras” (COMOLLI, 2010, p. 88-89).

1. Agradeço aos realizadores o acesso aos projetos dos respectivos filmes.

Nesse filme, a primeira imagem de um corpo humano em cena só aparecerá na segunda sequência, aquela que nos introduz ao local da encruzilhada: o posto de gasolina e suas biroscas. Isso só ocorre aos seis minutos, transcorrido mais de um décimo do filme (fig. 2). A tomada é feita dentro de uma área coberta, uma espécie de varanda (parte que se encontra sombreada, em subexposição), da qual se vê a área externa da encruzilhada (parte mais visível, iluminada pela luz do dia). O enquadramento é bastante complexo, englobando as duas áreas (interna – sombreada, mais próxima e externa – iluminada, mais distante), além de ser recortado internamente por uma série de pilastras mais à esquerda e uma parede mais à direita, formando quadros dentro do quadro, o que por si só remete ao ato de enquadrar. Esse procedimento de criar quadros dentro do quadro, recortando o plano por dentro, é recorrente como traço estilístico do filme, denotando uma ênfase no desejo de explicitar o enquadramento, de apresentar os recortes feitos a partir do olhar, revelando, em consonância com o pensamento de Comolli, que só se pode mostrar a partir do corte, impondo limites. Nesse plano, avista-se o entroncamento em que as estradas se cruzam (à esquerda do quadro, em profundidade), assim como também uma pequena área da cobertura amarela do posto de gasolina (no canto direito). A primeira figura humana aparece no filme passados alguns segundos desse plano, na discreta entrada de um homem no canto direito do quadro. Seu corpo, uma silhueta sem rosto na contraluz, uma quase sombra,

aparece em escala mínima dentro do plano mais aberto. Ele entra e sai de quadro rapidamente, permanecendo na invisibilidade do extracampo. Uma segunda figura masculina também entra e sai rapidamente em seguida. Podemos dizer que esse plano é, de certo modo, habitado internamente, dentro do próprio campo, pela invisibilidade (que seria mais uma característica do extracampo) em sua porção sombreada. Ou seja, há, já em campo, uma zona de sombreamento que revela um limite da visão. Além disso, trata-se de um plano de movimento centrífugo, tendendo ao extracampo, dada a grande dinâmica de movimentação interna de veículos que cruzam o quadro, entrando e saindo de campo. Por fim, as entradas e saídas discretas e rápidas de pessoas pelas bordas do quadro, no canto esquerdo, chamam atenção para sua dimensão cortante. Os corpos, por enquanto, não habitam um lugar de visibilidade em cena, parecendo “preferir” permanecer nas zonas invisíveis, seja na margem sombreada do campo, seja nas sombras do extracampo.² A primeira entrada de uma figura humana em cena se faz, portanto, timidamente, com notória economia, sem chamar atenção. Mais triunfal, embora ainda muito distante, é a presença dos caminhões que cruzam o quadro, executando sua coreografia na encruzilhada.

2. Me inspiro aqui na análise que Comolli faz dos filmes de Pedro Costa que compõem a “trilogia do bairro de Fontainhas” (*Ossos, No quarto da Vanda e Juventude em marcha*).



Figura 2: *Uma encruzilhada aprazível*. A primeira imagem de um corpo humano enquadrado no filme ocorre aos 6:16 minutos, somente na segunda sequência. O homem, que aparece em silhueta sub-exposta no canto direito de quadro, entra e sai de campo rapidamente.

Os planos que se seguem são tomadas feitas de dentro das cabines de caminhões e ônibus, nos quais vemos a estrada através dos para-brisas destes veículos. Esses planos são todos bastante fechados, nos revelando os corpos dos motoristas em pequenos fragmentos de seus braços no volante (fig. 3 e 4). Trata-se da segunda vez em que corpos filmados são mostrados no filme.

Corpos em retalhos, apresentados em pequenas partes, mutilados pelos limites do quadro, que chamam atenção para suas navalhas cortantes ao não revelar o que fica de fora, principalmente as identidades dos motoristas. Nenhum rosto nos é revelado ainda.



Figuras 3 e 4: *Uma encruzilhada aprazível*. Corpos em retalhos: somente as mãos dos motoristas nos são reveladas. Seus rostos e identidades permanecem invisíveis no extracampo.

Em seguida, a câmera repousa sobre a imagem fixa (uma grande fotografia na lateral de um ônibus) de outro rosto masculino, aparentemente de um cantor de música sertaneja (fig. 5). Assim como aquela do morto, novamente uma imagem da imagem. Nela, o rosto, em plano próximo, aparece contra um fundo escuro. Um curioso feixe de luz o atravessa, dividindo-o ao meio, de modo que uma metade permanece no escuro, sombreada, enquanto a outra metade do rosto é iluminada. Dividida deste modo, entre o claro da luz que a ilumina e o escuro que a deixa com menor visibilidade, na sombra, a imagem desse rosto nos sugere uma síntese do gesto maior que o filme esboça no trato parcimonioso com relação à imagem do corpo humano, mantendo-o no limite entre o visível e o invisível.



Figura 5: *Uma encruzilhada aprazível*. A segunda imagem de um rosto humano no filme também é feita a partir de uma imagem fixa, uma fotografia. O efeito de luz e sombra dividindo o rosto parece sugerir o movimento de revelar e esconder a figura humana como traço estético do filme.

O recurso de mostrar e esconder, entre áreas sombrias e iluminadas, campo e extracampo, se repetirá ao longo de todo o filme, nos permitindo identificar que é da base do projeto estético de *Uma encruzilhada aprazível* manter um certo distanciamento em relação à figura humana, evitando sua exposição excessiva na imagem e no som. Mantém-se uma distância suficiente que não permite que o indivíduo apareça, que uma individualidade surja na constituição de um personagem. Evita-se uma aproximação com os corpos em cena, esquivando-se deles, apresentando-os de maneira discreta e parcial, muitas vezes fragmentária e, sobretudo, anônima, sem identidade. Busca-se claramente uma certa invisibilidade do corpo, evitando apresentá-lo por inteiro e de modo centralizado no quadro, de modo a “não desgastar” (nas palavras do realizador) essa imagem já tão onipresente e visada pelas múltiplas telas dos *smartphones*. Exploram-se os limites da visibilidade na chamada constante ao extracampo como parte integrante e inevitável do campo e do ato de enquadrar. Se as imagens produzidas segundo a lógica do espetáculo que proliferam nas redes sociais buscam a centralidade e a onipresença do humano em cena, com ênfase na exposição da intimidade do indivíduo que cruza as borradas fronteiras entre o público e o privado, aqui, pelo contrário, já não há indivíduo nem intimidade. À figura humana é permitida a saída de cena, a perda da centralidade, a permanência nas sombras, o anonimato, longe do regime da exposição e da visibilidade. Neste desvio de personagens que privilegia a autonomia dos espaços, não só a figura humana se esvai como também a ação perde centralidade. Resta-nos a ação do vento sobre o mato em movimento e dos cabritos a pastar. O quadro não almeja revelar tudo, não atende ao “delírio pan-óptico dos senhores” (COMOLLI, 2008, p. 199) de tudo ver. Ao contrário, quando se enquadra, revela-se que algo sempre fica de fora. É para este resto que se exclui da imagem que *Uma encruzilhada aprazível* nos atenta com sua parcimônia em mostrar.

3. Nesta análise dialogo e me inspiro na análise que Cezar Migliorin (2009) faz do mesmo filme.

Potências do vazio de um *Sábado à noite*³

(...) *E são assim os gestos percorridos: rompem o branco das páginas, aprisionam o vazio. Cometer um incesto, um poema e, ainda que no papel, um crime. (...) Talvez nada possa ser melhorado. Arte alguma cria melhor que o mundo. E se há limites, são os nossos próprios limites. Então escrever, talvez, a palavra mínima, que não encerra o vivido e antes o abre para o infinito.*

Sérgio Sant’Anna

Escrever é traçar um limite, assim nos fala Sérgio Sant'Anna ao descrever os dilemas do escritor diante das possibilidades infinitas que lhe oferece uma página em branco. O vazio desta conteria a liberdade que o gesto determinante da escritura, das palavras, do enunciado, “aprisionaria”. O escritor busca então a “palavra mínima, que não encerra o vivido”. Buscar a palavra mínima, dizer pouco, não delimitar os sentidos. Transpondo essa ideia para o universo do cinema, que não deixa de ser também uma forma de escritura, de escrita com a luz através de uma “câmera-caneta” (lembrando o termo *caméra-stylo*, cunhado pelo crítico e cineasta Alexandre Astruc e associado à teoria do autor), seria possível conceber uma “imagem mínima”.⁴ Imagem essa que, ao se afastar da produção de sentidos determinados, abdicando do enunciado e concentrando-se na rarefação da ação, no esgotamento da cena, não encerraria a experiência do mundo, mas, antes, a abriria para o infinito das possibilidades do ainda não escrito, para as potências da página em branco, ou, quiçá, do palco vazio. Mas o que seria uma imagem mínima? Como uma imagem pode ser mínima?

Em *Bartleby – escrita da potência*, Giorgio Agamben (2007) traça um paralelo entre essa potência de criação contida na ideia da página em branco e o gesto do escrivão Bartleby, personagem do conhecido conto de Herman Melville, quando aquele passa a rechaçar as ordens de seu patrão advogado, personagem associado à burocracia e à lei, com a célebre frase: “Prefiro não”. Bartleby, cuja função é de copista no escritório do advogado, para de copiar, se recusa a continuar escrevendo, deixando suas páginas em branco. Nesse texto, Agamben faz um levantamento histórico de diversos momentos em que, seja na tradição filosófica, na teologia ou na literatura, a potência de criação do pensamento é comparada à potência criativa do ato da escrita, antes mesmo desta se efetivar. Importa para a perspectiva de análise que aqui adotamos a noção que o autor traz de “pura potência criativa do pensamento”, já que este, o pensamento em potência, não é em si coisa alguma, fazendo com que a potência de ser seja paradoxalmente inseparável de uma impotência, de uma potência de não ser. Assim, Bartleby, o escrivão que não escreve, que cessa de copiar, seria, segundo Agamben, “a potência perfeita, que só um nada separa agora do ato de criação” (AGAMBEN, 2007, p. 16). Ao “preferir não” Bartleby abre espaço para uma certa “zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não

4. É curioso que, numa relação inversa, a escrita do próprio Sérgio Sant'Anna tenha sido concebida como executada por uma “caneta-câmera”. Ver MIRANDA, Fernando Albuquerque. *A Caneta-câmera de Sérgio Sant'Anna: Marcas do cinema no conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”* (2011).

preferido”, bem como entre “a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer)” (AGAMBEN, 2007, p. 27). Tal gesto indiscernível, que não afirma e nem nega, equivaleria a um certo “estar em suspensão”, espécie de regime de “potência pura”, de abertura aos possíveis, de manutenção da “página em branco” de que nos fala Sérgio Sant’Anna.

Guardadas as devidas proporções, já que nos afastamos do universo das letras para migrarmos agora para aquele que aqui especificamente mais nos interessa – o domínio das imagens e dos sons –, parece-nos ser possível fazer uma analogia entre *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) e esse pensamento que Agamben tece sobre a condição de uma potência em suspensão contida nessa história de Wall Street, escrita por Melville em meados do século XIX, no contexto de uma já efervescente modernidade. Pois este não é simplesmente um filme em que nada acontece. Podemos dizer que se trata, antes, de um filme que coloca em suspensão o acontecer. *Sábado à noite* está no limiar entre o acontecimento e o não acontecimento. Parece haver uma opção explícita de se colocar nesse lugar, de reivindicá-lo para si e de nos indicar essa posição. E parece ser daí que o filme extrai sua potência, na afirmação deste entrelugar da ação, do “ainda não”, da quase ação, de certo “preferir não” que opta pela manutenção da superfície lisa e vazia da página em branco que, traduzida em imagens, equivaleria às superfícies lisas e vazias dos espaços que proliferam na obra em questão. Na base dessa operação que, como veremos, parece ser estratégica no filme, está a frustração, ou, mais precisamente, a suspensão deliberada do uso do dispositivo paramétrico no filme.

Nesse momento, é interessante retomarmos o conceito de dispositivo fílmico e lembrarmos da recorrência com que vem sendo usado no cinema e nas artes visuais de modo geral, bem como de sua importância no contexto do documentário brasileiro recente. Para a perspectiva que aqui adotamos, vem a calhar a definição de dispositivo conforme usada por Cezar Migliorin (2005, p. 1), para quem “trata-se de discutir a noção de dispositivo como *estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo*” (grifo meu). Nesse sentido, enfatizamos o caráter produtivo dessas estratégias narrativas, pensando-as enquanto “dispositivos de criação e produção de acontecimentos”, de modo que “o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento

não presente ou pré-existente no mundo”. Associamos a ideia de dispositivo fílmico, portanto, a uma potência de criação, capaz de instaurar o novo, o impensado, o inédito, o ainda não dado, que, não fosse o filme, sequer existiria.

Realizado em HDV, todo em preto e branco, o filme apresenta dois dispositivos. O primeiro diz respeito a uma circunscrição espaço-temporal, que restringe o dia e o local onde as filmagens deveriam ser realizadas. Trata-se, como o título revela, da noite de sábado na cidade de Fortaleza. Além do dispositivo de restrição espaço-temporal, *Sábado à noite* nos apresenta ainda logo de saída a um segundo dispositivo que, embora abandonado no instante mesmo em que é apresentado, se constitui como dado fundamental para a narrativa. Como se passa essa noite de sábado em Fortaleza? O título sugere ação, mas ação é o que não há. O que temos é a antítese de um sábado à noite, a constante frustração da expectativa de que algo aconteça. A escolha do título não é ingênua, ele é a síntese desse movimento que de algum modo permeia o filme inteiro, que frustra constantemente a expectativa que ele mesmo busca gerar no espectador: sua proposta inicial de ter algo para narrar, de encontrar personagens com histórias para contar. E ele faz questão de explicitar este dado, de evidenciar sua proposta de partir de um dispositivo, supostamente buscando gerar algum acontecimento pouco previsível e fora de seu controle. A proposta, no caso, seria conseguir pegar carona no carro de alguém que aceitasse transportar a equipe a outro local na cidade, apostando no acaso dos desdobramentos inesperados que aquele encontro poderia gerar. *Sábado à noite* não revela quantas tentativas de carona ocorreram, optando por mostrar apenas uma única, para, logo em seguida, abandonar a proposta e tomar outros rumos. Mas por que evidenciar o dispositivo se ele falhou? E será que falhou de fato ou foi deliberadamente descartado? A opção por mostrar que havia um dispositivo inicial para o filme e que ele foi abandonado após uma única tentativa evidencia que o que houve, na verdade, não foi fracasso, mas sim um descarte intencional. Talvez, de fato, nunca tenha havido, por parte do realizador, intenção real de adesão a esse dispositivo. Sua revelação e simultâneo abandono pode ser apenas uma estratégia que o filme adota para indicar sua possibilidade

5. A relação em antítese com a clássica produção hollywoodiana, o drama musical *Os embalos de sábado à noite* (John Badham, 1977), é inevitável. É curioso que este filme, apesar de também sugerir a noite de sábado em plena Nova Iorque da década de setenta como uma experiência eletrizante, acaba por trazer um tom soturno, jogando os personagens na solidão e no vazio.

enquanto vetor criativo, com potencial de gerar encontros e personagens. Tal gesto conflitante tensiona e desloca o filme para um entrelugar ambíguo, entre o não acontecimento e a simultânea possibilidade do acontecimento. Embora ele se afirme na recusa do dispositivo, do acontecimento e da busca por personagens, *Sábado à noite* precisa dos mesmos enquanto possíveis apenas. É necessário que eles estejam por perto, à espreita (talvez no extracampo?), pois é em oposição a eles, ou em diálogo silencioso com eles, sugerindo-os, evocando-os, que esse gesto de recusa se faz potente. O filme acaba por se afirmar, assim, como um antidispositivo, um anticlímax, os “desembalos de sábado à noite”.⁵ E, no entanto, ele só o pode ser por contraponto, se colocando, como faz Bartleby, nesse limiar entre o sim e o não. A afirmação desse entrelugar, portanto, se faz pelo contraste, na constante oposição à possibilidade de algo acontecer e de algum personagem se constituir. O procedimento da oposição se constrói na tessitura fílmica pela geração da expectativa, na manutenção de um “quase” em suspensão. Não acontece, mas quase acontece. Não há personagens, mas quase há.

Sequência 1, Rodoviária de Fortaleza. O primeiro plano é uma tomada geral de um dos acessos à área interna da rodoviária (fig. 6). Ao fundo do campo, com bastante distância, há uma movimentação de pessoas em escala muito reduzida, que entram e saem da rodoviária. O interesse maior desse plano parece se reservar à ação inesperada daqueles que subitamente surgem do extracampo e cruzam o quadro em plano mais aproximado, habitando o campo por alguns instantes, como o homem que avistamos adentrando o canto esquerdo do quadro, ainda na figura 6. Quando estes “habitantes do extracampo” não estão visíveis, a imagem fica fortemente marcada por uma composição que enfatiza as superfícies lisas do espaço vazio, pouco habitado, como que um palco à espera da entrada dos personagens e do início da ação – uma página ainda em branco. Neste plano, essas superfícies se constituem tanto da parte inferior da rua quanto da parte superior do teto, cada uma ocupando metade do quadro, preenchendo praticamente toda sua extensão. Por que essa composição? O diretor poderia ter optado por um enquadramento que enfatizasse mais a ação ao fundo e menos as superfícies vazias tão marcantes desta

composição. Sua duração prolongada (o plano dura mais de um minuto) aliada à ação reduzida que se passa diante da câmera acentua a sensação de um vazio. Imagens como essa são recorrentes no filme.



Figura 6: *Sábado à noite*. O primeiro plano da rodoviária. Ênfase nas superfícies lisas e vazias e na ação do extracampo.

O plano seguinte traz uma composição semelhante já no interior da rodoviária e ainda mais esvaziada de ação. Trata-se de um plano da rampa de acesso à área de embarque. Nesta tomada repete-se o enquadramento de plano geral amplo, em que a superfície lisa do piso ocupa grande extensão do plano, precisamente a metade. Uma ação mínima se passa ao fundo. O tempo, sempre dilatado na duração exaustiva do plano, torna ainda mais rarefeita a ação insignificante que ali se dá. Os corpos das pessoas em campo ficam pequenos diante da grandeza desse espaço, recurso que amplia a sensação de vazio da cena. Nessa amplitude de quadro, o corpo não tem como preencher o espaço. Além disso, as pessoas transitam modestamente por ele, estão ali apenas de passagem, não permanecem na cena. Corroborando esta ideia, a própria rodoviária não é senão um local emblemático do transitório, lugar daqueles que estão mesmo de passagem. E é esse local de impermanência, num horário de pouco movimento, que se escolhe para dar início ao filme.

Estabelecida essa cena inicial do vazio, há uma mudança no tom. Os planos seguintes apresentam um olhar mais voltado para os detalhes do entorno, se aproximando das pessoas que ali se encontram. Embora essa sequência de planos mais próximos se inicie por uma curiosa tomada de experimentação estética com as

luminárias do ambiente, há uma mirada que nutre interesse pelas pessoas. Seria um olhar em busca de um potencial personagem? Ainda é cedo para saber as intenções deste documentário que se apresenta de modo pouco convencional. Temos, assim, alguns planos próximos de pequenas ações, como de uma moça que arruma sua banca de jornal e de uma mãe acompanhada de duas crianças. Um plano mais fechado em *zoom* se detém longamente sobre uma moça que está de pé perto dos guichês de passagens. Suas expressões e gestos denotam que ela evidentemente se sabe filmada. A duração mais prolongada deste plano fechado sobre a moça nos faz pensar que talvez agora o realizador estabeleça algum contato maior. E ele de fato o faz. O plano seguinte é o da falha do dispositivo, em que um rapaz da produção (que nos créditos é tributado com a função de “sedução”) aborda um grupo de pessoas no carro e pergunta se a equipe poderia acompanhá-los até outro ponto da cidade. A moça do plano anterior está novamente presente em cena (ela de fato teria sido alvo dessa busca), mas dessa vez o enquadramento é bastante distanciado, e só entendemos o que se passa através do som, este sim em primeiro plano, numa das raras vezes em que há fala no filme. O grupo recusa a abordagem e cada um segue seu rumo. A única função deste rápido encontro é revelar a falha de um potente dispositivo de criação, que o filme abandona mas que gera no espectador a dúvida. Não sabemos exatamente o que nos aguarda cada vez que o cineasta se aproxima de alguém. Logo após a revelação do dispositivo frustrado, o filme parece continuar sua busca por personagens. Busca esta que será (intencionalmente) mal sucedida até o fim.

Na sequência seguinte, parte-se da rodoviária e adentra-se uma *Kombi*. Um casal está sentado de frente para a câmera no banco frontal. A proximidade sugere que o encontro pode agora acontecer. Seria ainda o dispositivo em ação? Mas nenhuma conversa se estabelece. O rosto da moça chega a ser filmado bem de perto por um longo tempo. Logo em seguida já estamos novamente fora da *Kombi*, que de uma tomada aberta em que é enquadrada lateralmente se desloca para o extracampo, levando consigo aquelas vidas que deixaram suas marcas na imagem apenas por alguns instantes. A saída de quadro da *Kombi* revela agora a superfície lisa e vazia da rua que sua presença em campo por alguns instantes preencheu. Estamos novamente diante da cena vazia, acentuada pela duração estendida do plano após a

partida da *Kombi* (fig. 7). Alguns carros atravessam o quadro, em saídas e entradas velozes. A cena, novamente, é lugar de passagem rápida, não de permanência. Assim como em *Uma encruzilhada aprazível* (mas aqui de maneira mais radical), parece ser preferível a existência na invisibilidade do extracampo. Mas a aproximação comedida em relação às pessoas, acrescida da memória com que ficamos da intenção do dispositivo, deixa o encontro em suspensão, latente, existindo apenas enquanto potência, como possibilidade de preenchimento dos vazios da cena. Os possíveis personagens permanecem pouco no espaço da cena, o filme os abandona tão logo os encontra, fazendo com que o que fique seja apenas esses “rastros e ecos” de vidas (expressos no projeto do filme).



Figura 7: *Sábado à noite*. A Kombi parte levando os potenciais personagens. Ficamos novamente diante da cena vazia.

Muitos outros personagens em potencial ainda surgem e tornam, em seguida, a ser abandonados, até chegarmos à sequência emblemática de um casal na mesa de um bar esvaziado. Neste bar, um melodrama hollywoodiano estrelado Richard Gere passa numa televisão presa à parede. Partindo de um plano fechado na tela da tevê, a câmera desce até o casal que assiste ao filme. O casal é enquadrado de costas, de modo que não vemos seus rostos, em contraste com o modo como o casal da ficção hollywoodiana é mostrado, sempre de frente, close nos rostos e com os movimentos realçados por uma câmera lenta. Este sutil paralelismo é mantido na montagem dos planos seguintes, que se alternam entre o drama do casal da tevê e a ausência de drama da cena banal do casal que no bar se encontra. Em alguns planos abertos, este paralelismo se revela dentro do próprio plano (fig. 8).



Figura 8: *Sábado à noite*. A imagem do casal na TV parece ser o reflexo espelhado do casal que a vê.

Neste plano, a posição dos corpos do casal na cena televisiva é como se fosse a imagem espelhada do casal no bar. A música dramática que ecoa do som diegético da tela da tevê contrasta com a desdramatização da cena do bar. Esta sequência termina com a inserção de cinco planos seguidos, não tão extensos, de diversas superfícies de mesas vazias dentro do bar (como na fig. 9).

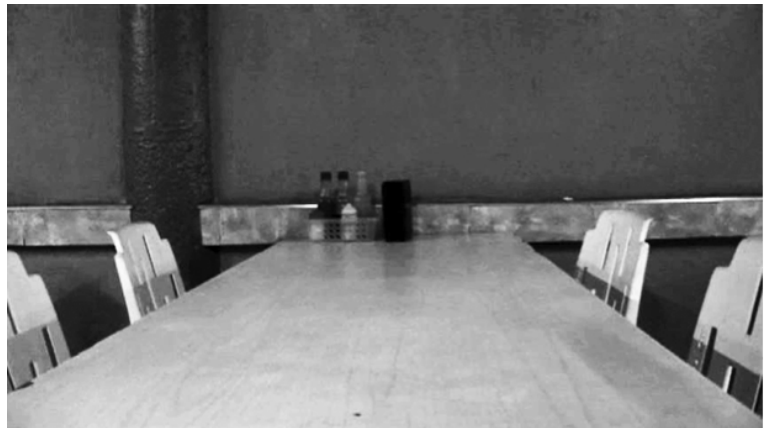


Figura 9: *Sábado à noite*. As superfícies vazias das mesas do bar nos remetem às superfícies das cenas esvaziadas, conforme analisado na sequência da rodoviária (ver fig. 6).

Estas superfícies nos remetem novamente às superfícies das cenas esvaziadas, reiteradas pontualmente ao longo de todo o filme, acentuando a ideia sugerida de um palco vazio, pura potência de ação, contida também na estratégia do dispositivo –

aquele capaz de disparar e produzir ação. Essa sequência, assim estruturada pelos movimentos de câmera e pela montagem, que oscila entre os personagens do melodrama televisivo e os quase personagens do real, explicita o gesto de suspensão que o filme efetua, se colocando neste limiar que apenas insinua a possibilidade do encontro, da constituição de personagens (sugeridos pela imagem televisiva), de preenchimento da cena, mas que, por fim, prefere permanecer e afirmar essas superfícies-palcos lisas, vazias e silenciosas em suas potências puras de criação, como uma página em branco. Após essa série de superfícies de mesas, há ainda um último plano que encerra a sequência: a tela televisiva com a imagem do casal americano retorna em plano bastante fechado, mas dessa vez completamente fora de foco, faltando nitidez, como a se desmanchar. Ao coroar o final desta sequência com a imagem do casal que se beija no drama televisivo a se desintegrar, *Sábado à noite* deixa clara a sua posição de recusa intencional da ação, do espetacular, da intimidade e de uma centralidade individual na imagem, enquanto afirma sua preferência por uma certa potência das superfícies sugestivas apenas da possibilidade de ação que se insinua, mas jamais se efetua. Imagem mínima talvez, que não aprisiona o vazio, nem encerra o vivido. Diante da tela de tevê (janela privilegiada do espetáculo) preenchida pelo dramático *close* no rosto do casal que se despede, a montagem parece querer nos dizer, ecoando o gesto de Bartleby: “prefiro não”.

Considerações finais

A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio. Falava que os vazios são maiores e até infinitos.

Manoel de Barros

Se podemos aproximar as obras *Uma encruzilhada aprazível* e *Sábado à noite*, isso se faz menos pelo fato de terem sido produzidas no mesmo edital do programa DOCTV⁶ (DOCTV III, ano 2006), na mesma região (Ceará, nordeste), e contando quase com a mesma equipe técnica (fotografia, montagem, som direto), mas principalmente porque em ambas se faz notar, em cada uma a seu modo, uma ausência radical – este vazio da

6. O DOCTV foi uma parceria entre o Minc, a Fundação Padre Anchieta (FPA) / TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC) para o fomento à produção, teledifusão e regionalização do documentário brasileiro, e que teve sua primeira edição em 2003.

cena. De que aqueles vazios nos falam? É no atual contexto de hipervisibilidade, exposição da intimidade e de modos de subjetivação que se fazem na proliferação de narrativas audiovisuais fortemente marcadas por uma centralidade do indivíduo que esses filmes fazem sentido e adquirem alguma potência. Eles parecem responder em contraponto a esse contexto, trazendo procedimentos narrativos e formais que tensionam os parâmetros norteadores dessa produção imagética corrente. Em sugestivas poéticas do vazio, as duas obras são marcadas por uma autonomia dos espaços, que se fazem como que excessivos à narrativa, não subordinados a ela como nos cinemas clássico-narrativos. Assistimos, então, a um esfacelamento do personagem nesses filmes, que tendem a não girar em torno da presença humana em cena.

Tratamos de observar como cada um dos filmes produz essas ausências que se evidenciam em seus dilatados vazios.⁷ Nesses procedimentos, parece-nos importante o modo como ambos nos remetem para os espaços do extracampo, ou nos chamam atenção para as bordas cortantes do quadro, evidenciando sempre a mediação do gesto de enquadrar o mundo. Embora o “novo espectador” de que fala Comolli já tenha tido sua inocência e sua crença na ilusão da representação perdida, o gesto de evidenciar a mediação e, sobretudo, de afirmar a possibilidade da existência das sombras, aquelas em campo mas principalmente as do extracampo, nos parece ser ainda um gesto necessário em meio às tiranias da visibilidade. Se as diversas telas dos dispositivos móveis que incessantemente emitem e recebem as imagens da intimidade de cada um de nós acabam por eliminar a possibilidade de uma existência fora da visibilidade, concretizando uma verdadeira “abolição do fora-de-campo” (nas palavras de Comolli), essa “recuperação do fora-de-campo” no clamor pela invisibilidade constitui ainda um modo de resistir. Tal parece ser o gesto operante nesses filmes. Mas se ambos apostam nessa potência do vazio, isso não se configura do mesmo modo nos dois.

Em nossa análise de *Uma encruzilhada aprazível* nos concentramos, em diálogo mais próximo com Comolli, em evidenciar a forma comedida como a figura humana se faz presente no filme e como, de algum modo, uma presença constante do extracampo se faz notar, seja pelo uso do som

(a estrada no extracampo, a inserção de “vozes trazidas pelo vento” na imagem da paisagem), seja pelo enquadramento cortante que revela apenas partes de corpos sem identidades (os motoristas dos caminhões) ou ainda pela entrada e saída de figuras nos cantos dos quadros. Procuramos evidenciar o que nos parece ser um jogo entre mostrar e esconder que se costura ao longo do filme, um jogo entre luz e sombra em relação ao modo de mostrar o corpo humano. Uma diferença marcante deste em relação ao outro filme está na montagem. Embora concentrado em tempos mortos de inação, produzindo, assim como em *Sábado à noite*, uma dilatação de sua temporalidade, *Uma encruzilhada aprazível* não é, salvo algumas exceções, um filme de planos de longa duração. São predominantes os planos mais curtos que funcionam como pequenos retalhos de paisagens e por vezes também de corpos e vozes. Ou seja, além de planos mais curtos, observamos também uma maior recorrência de planos de enquadramento mais fechado – como a fotografia do morto ou as mãos nos volantes. Muitas vezes o detalhe acaba por nos dar a ver menos, limita a visão pelo que deixa de mostrar. O vazio, então, se faz aqui mais pela redução (planos curtos e enquadramentos menores). Nesse filme, tanto o quadro quanto a montagem sempre nos fazem sentir suas navalhas.

Já em *Sábado à noite*, ao contrário, a sensação de vazio da cena se faz principalmente pela ampliação, no recurso ao plano geral de duração estendida. Vimos como a fotografia busca sempre enfatizar uma arquitetura de superfícies retas e espaços amplos, em relação aos quais as já escassas figuras humanas em cena se tornam insignificantes. Abre-se o quadro para que os espaços adquiram protagonismo. Aqui, então, a invisibilidade dos corpos se faz na grandeza, pela abertura e ampliação da cena. O corpo, mesmo em quadro, se torna invisível, perdendo sua usual centralidade e importância. Verificamos que o modo como o vazio é trabalhado no filme parece sugerir uma potência de criação latente, não realizada. Ao negar ou colocar em suspensão um mecanismo de criação então muito utilizado no documentário brasileiro – o dispositivo-fílmico –, *Sábado à noite* parece responder de maneira radical aos modos de capitalização das formas de vida. Pois, se o que os poderes nos demandam hoje é uma força de criação, principalmente no que diz respeito aos processos de invenção e de experimentação

subjetivos (que hoje se fazem fortemente atrelados às narrativas imagéticas), esse filme nos acena com a pura possibilidade, a criação ainda não realizada, incapturável porque ainda não existente (mas “quase”). A criação que apenas se insinua. Os vazios da noite de Fortaleza se tornam, assim, “vazios infinitos” mesmo (como queria o menino Manoel de Barros), uma página em branco ou um palco desocupado à espera de possibilidades de mundos e de personagens cujas histórias ainda estão por ser contadas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby: Escrita da potência*. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 2007.

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Corpos e quadros - Notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha*. In: MAIA, Carla; DUARTE, Daniel; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *O Cinema de Pedro Costa*. Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em setembro de 2010. p. 87-100.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Digitagrama*, n. 3, primeiro semestre de 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em: 31 jul. 2015.

_____. Negando o conexionismo: Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, p. 101-116. dez. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68094>. Acesso em: 03 ago. 2015.

MIRANDA, Fernando Albuquerque. A Caneta-câmera de Sérgio Sant'Anna: Marcas do cinema no conto "Uma visita, domingo à tarde, ao museu". *Vertentes*, v. 19, n. 1, 2011. Disponível em: https://ufsj.edu.br/vertentes/edicao_v_19_n_1.php. Acesso em: 27 set. 2017.

SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

FILMES

SÁBADO à noite. 2007, HDV, P/B, 52min. Direção, Roteiro, Fotografia e Produção: Ivo Lopes Araújo. Som Direto: Danilo Carvalho. Edição de Som: Ivo Lopes Araújo, Danilo Carvalho. Montagem: Alexandre Veras, Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Fred Benevides, Ivo Lopes Araújo. Empresa Produtora: Alumbramento. 1 DVD

UMA ENCRUZILHADA aprazível. 2007, HDV, cor, 52min. Direção,
Produção e Roteiro: Ruy Vasconcelos. Fotografia: Ivo Lopes
Araújo. Som Direto: Danilo Carvalho. Montagem: Fred
Benevides. Empresa Produtora: Alpendre Produções. 1 DVD

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017



Narrativa em devir: cinema, política do dissenso, gênero e diferença em *Que horas ela volta?*

FERNANDA CAPIBARIBE LEITE

Professora doutora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Resumo: O artigo discute conceitos de diferença, política e estética associados aos demarcadores de gênero e classe no Brasil através do filme *Que horas ela volta?*. Articula uma poética feminista pela reivindicação dos espaços de ação e enunciado de olhares em devir, pela argumentação deleuziana sobre a diferença. Na figuração dos sujeitos de gênero interseccionados, interessa abordar em que medida desvelam regimes de visibilidade e tornam-se operadores do dissenso. Abordo, assim, “viradas” na narrativa, onde o “espelho se quebra” e aparece a perspectiva de mulheres, nordestinas, de classes populares.

Palavras-chave: Cinema feminista. Dissenso. Diferença. Devir.

Abstract: The paper discusses concepts of difference, politics and aesthetics associated to the paths of gender and class in Brazil through the film *Que horas ela volta?*. Articulates, therefore, a feminist poetics from the claim of action and enunciation spaces by a proper glimpse of minority subjects “in becoming”, which deals with the emergence of difference as developed by Deleuze. In the figuration of intersectionalized gender subjects, it matters to seek in what extent they configure visibility regimes as political disagreement operators. In this sense, approaches “changings” in the film, when “the mirror is broken” and the views appear from Northeastern popular class women.

Keywords: Feminist cinema. Disagreement. Difference. Becoming.

1. Cena Inicial: sobre dissenso e diferença na narrativa fílmica

Primeira cena. Uma criança entra na piscina. A mulher sentada no *deck* observa e incentiva o menino enquanto conversa ao telefone. Seu sotaque fortemente nordestino contrasta com o sotaque paulistano do outro em cena, Fabinho, que chama a mulher, sua babá, para entrar na água. Enquanto Fabinho brinca na piscina, a babá conversa com uma interlocutora do outro lado da linha. Esta parece passar a palavra a outra pessoa, que logo percebemos ser também criança. Fabinho sai da piscina, a babá está de costas para a câmera. Ele pergunta quem era ao telefone. E ela responde: “minha fia”. Complementa afirmando que ela está longe. Fabinho, então, pergunta a que horas sua mãe chegará. O enunciado é claro desde o início: a babá, uniformizada, toma conta da criança numa mansão do Morumbi enquanto a mãe está fora. Ao mesmo tempo, tem de deixar sua filha biológica com outra cuidadora em Pernambuco.

A babá-protagonista do filme *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) é encenada por Regina Casé e a narrativa vai apresentar uma das problemáticas sociais bastante abordadas nos Estudos Feministas, particularmente no Brasil: a inserção de mulheres de classe média e alta no mercado de trabalho sendo condicionada ao fato de outras mulheres de classes populares estarem cuidando de seus/suas filhos/as. Essas segundas tendo de abandonar suas próprias famílias a fim de irem morar na casa da “patroa”. Tornam-se “quase” da família, mas essa condição no entre-lugar revela muitos abismos, bem como deixa evidentes as marcas que permanecem de uma história escravocrata e da condição feminina como serviçal no ambiente doméstico. Para que mulheres das classes média e alta possam transitar fora do âmbito das relações familiares, outras precisam estar em seu lugar. Uma conquista de espaços antes negados, às custas da manutenção da lógica desigual entre gêneros, atravessada pela questão de classe.

O discurso de emancipação social, empoderamento ou constituição de um viés próprio e autônomo por parte de grupos minoritários tem sido abordado em perspectiva crescente e desenvolvido através de diversas narrativas e pedagogias culturais. No entanto, tem sido igualmente comum o feixe discursivo abordando tal perspectiva alocada no princípio de

um tecido comunitário harmonioso, da igualdade e pluralidade não-dissidente, onde questões relativas aos lugares legitimados de distinção são “apaziguadas” em nome de um convívio entre semelhantes. Tal abordagem confere um risco considerável de esvaziamento no que toca a problematização da diferença, exatamente por buscar um “elo perdido” e não alcançável das sociedades em consenso de igualdade (RANCIÈRE, 2012).

Que horas ela volta? aborda tal contexto, mas apresenta o viés do consenso democrático apenas para nos jogar em seguida no espaço contencioso da irracionalidade que atravessa a política do dissenso. Isso porque o filme demarca o corte temporal que parte da personagem-babá tornando possível a autonomia de sua empregadora, desvela as relações desiguais que permanecem ocorrendo no ambiente doméstico e nos leva até as rasuras provocadas pela desestabilização do discurso assente sobre os acessos e lugares ocupados nessas relações. Seguindo a lógica do tempo dramático do filme, a narrativa nos apresenta nos 25 primeiros minutos um imaginário quase caricato de tais relações: uma família nuclear paulista, rica, composta por pai, mãe e filho, e a trabalhadora doméstica, nordestina e pobre, que foi a cuidadora efetiva do filho, mas mesmo após anos morando na casa e sem retornar à sua cidade natal ou ver sua própria filha, permanece imersa na relação ambígua de ser tratada como e agir na posição de subalternidade, enquanto o convívio do cotidiano é regido pelo mito do afeto entre empregador/a e doméstica.

Em dado momento da narrativa, contudo, num tempo dramático de mais de 10 anos, Jéssica, a filha biológica de Val, a babá, chega em São Paulo para prestar vestibular. E nesse momento o estereótipo abre brechas para a evidência da diferença. Pois o filme nos apresenta uma personagem, a filha, desde o início dotada de uma consciência de seu espaço de interlocução, que se mostra através de uma postura autônoma e por vias de um sentido de pertencimento em relação à sua subjetividade contextualizada pelo território. Ela não reproduz o discurso dicotômico que demarca os lugares de hegemonia e subalternidade. Ao contrário, aparece para desvelar não apenas a frágil conexão e os afetos quebradiços daquela relação patrão/patroa e empregada, mas também as ranhuras na própria constituição das relações familiares na casa: convívio distante entre mãe e filho, entre marido e mulher; a falta de motivação interpessoal e profissional; a lógica de poder e dominação transpassada pelo acordo afetivo dos

laços familiares; o afeto efetivo entre a cuidadora-Val e Fabinho em contraste com o estranhamento entre mãe-Val e Jéssica. São micro relações que se desvelam no filme e nos apresentam um panorama histórico-social do cruzamento de gênero e classe no Brasil.

Nesse sentido, a proposição que realizo através da narrativa em *Que horas ela volta?* é precisamente a da deflagração, ao longo do filme, da diferença cultural através de uma duração que articula os tempos do pedagógico e do performativo (BHABHA, 1998) e promove, na diferença, um desvio de tendência protagonizado pelas personagens mulheres, nordestinas e oriundas de classe popular, Val e sua filha. Nesse trânsito, o sujeito fílmico de Jéssica emerge como um operador de dissenso, apresentando seu mundo sensível em embate com um outro mundo consensuado que vigora no contexto do trabalho doméstico. A experiência que o filme nos apresenta, portanto, transborda uma perspectiva crítica em direção ao cotidiano e sociabilidades instituídas dentre um número considerável de famílias brasileiras, além de acoplar-se à atual conjuntura sócio-política do país.

Rancière (2012, p. 45) ressalta tal viés crítico como fundamental a qualquer abordagem que envolva a ideia de emancipação social, pois, como afirma:

[...] o próprio conhecimento da inversão pertence ao mundo invertido; o conhecimento da sujeição, ao mundo da sujeição. Por isso, a crítica da ilusão das imagens pôde ser revertida em crítica da ilusão da realidade, e a crítica da falsa riqueza, em crítica da falsa pobreza.

Assim, para o autor, mais do que almejar cenas harmoniosas do convívio igualitário, é pertinente pensarmos as transformações através das cenas do dissenso, que não insurgem de lugares previstos e com pontos de chegada demarcados, mas a qualquer momento e de circunstâncias inesperadas. Isso porque o dissenso é um embate na diferença que visa reorganizar os mundos sensíveis. No contexto do filme, a chegada da filha da empregada e a circunstância que a leva a permanecer na casa dos patrões mantendo um posicionamento de não-subserviência é a chave que vai instituir o fundamento próprio de uma política, na rasura da ideia de um convívio democrático no qual todas as partes são

contempladas. Essa “virada” faz com que uma realidade oculta pelas aparências seja desvelada e os regimes contraditórios de interpretação dos mundos sensíveis entrem em contato. No dissenso, não há *uma* interpretação de percepções e significações em proeminência, e sim interpretações conflitantes pela rasura dos regimes interpretativos vigentes.

2. O encadeamento narrativo dissonante ou quando as imagens viram do avesso

Câmera em ponto-de-vista normal mostra a personagem Val atravessando a porta da cozinha em direção à sala. Quando passa, somos, espectadores/as, dados/as a segui-la. Acompanhamos sua trajetória na sala, onde acontece uma reunião tipo “petit-comité”, para comemorar o aniversário da patroa, Bárbara. Acompanhamos Val, vendo-a de costas com uma bandeja numa mão e guardanapos em outra, servindo canapés aos/às convidados/as. Ela circula pela sala, enquanto as pessoas conversam entretidas. Apesar de ser a que mais se movimenta – e a câmera nos põe nesse lugar de mobilidade, seguindo-a – ela permanece não visibilizada. Nenhum/a dos/as convidados/as a olha, mesmo quando a oferta que ela traz na bandeja é aceita, com exceção da mesa de Fabinho e amigos, na varanda, únicos que lhe dirigem a palavra.

Na cena seguinte, Val está na cozinha, plano médio, segurando uma bandeja com xícaras e uma jarra de café. O conjunto que ela mesma deu à sua patroa de aniversário e a outra recebeu com indiferença em cena anterior. A personagem vira de costas para a câmera e abre a porta da cozinha em direção à sala. Permanecemos com o plano fixo, cozinha vazia, por alguns segundos, até que novamente a porta se abre e Val entra acompanhada da patroa, que diz: “De onde você tirou isso?”, referindo-se ao presente dado pela doméstica. Pede em seguida que ela leve à sala um outro conjunto, fazendo referência ao que tinha sido comprado na Suécia, e sai em direção à porta novamente. Val, então, retruca, aludindo ao jogo de café que dera à patroa: “Mas a senhora disse que esse era para uma ocasião especial”. Recebe como resposta um “Ah, tá bom”, de Bárbara já se retirando e fechando a porta. Câmera ainda fixa, agora com a personagem principal de frente, bandeja na mão e expressão de descontentamento.

Nessa e em outras sequências do filme, o espaço desse lugar de desencaixe na relação entre trabalhadora doméstica e empregador/a vai sendo descortinado de maneira sutil, principalmente quando as relações travadas ocorrem entre Val e Bárbara. Os personagens masculinos parecem não adentrar na cena enquanto tensionadores de um demarcador de classe, a não ser a partir de um afeto “emprestado”, com Fabinho, a quem Val afirma ser seu filho posticho, ou de uma passividade do pai, Carlos, que emana uma atmosfera nostálgica, mas não se furta em requisitar os serviços de Val. Até que Jéssica aparece na casa.

Já de saída, o estranhamento do encontro entre mãe e filha acontece no aeroporto. Val está a sua espera no desembarque e é surpreendida com uma mulher adulta que a aborda pelo nome sem muita certeza de ser a pessoa que deseja encontrar. O encontro demonstra certa ansiedade da mãe, que tenta cercar a filha com carinhos e elogios sem, contudo, parecer ter intimidade para tanto, o que é reiterado pela reação de não correspondência de Jéssica. Na cena seguinte, vemos as duas por fora da janela do ônibus. Tentam uma aproximação pelos caminhos mais previsíveis de duas pessoas que não mantêm contato. E nessa breve conversa Jéssica descobre, a contragosto, que ficará hospedada na casa da família que emprega sua mãe, apenas porque naquele momento não há outro local onde ela possa ser abrigada. E as zonas de instabilidade da narrativa do convívio harmonioso entram em cena.

Nas cenas que seguem, quando chegam na casa e a filha é apresentada à patroa/patrão, o descontentamento inicial de Jéssica não se reflete numa postura subalterna perante a família empregadora, mas, ao contrário, demarca uma altivez de quem não quer estar submetida à relação ambígua de um afeto enunciado na subalternidade. Cria-se, assim, um contraste entre as reações de mãe e filha, que vão instituindo tanto um desconforto entre as duas quanto em relação à dona/donos da casa. Tal situação é logo ressaltada por Val, quando afirma que a filha é segura demais e olha tudo “com os olhos de presidente da república”. Ao longo da trama, portanto, o véu tênue e poroso que sustenta o convívio de uma relação familiar entre empregada e empregadores/a vai esgarçando as relações de poder que vigoram no ambiente do trabalho doméstico. Particularmente em relação

à patroa, Bárbara, que mais declaradamente vai perdendo o trato baseado numa aparente sociabilidade cordial e passa a comportar-se autoritariamente em relação a Val e sua filha.

Simultaneamente, o tempo dramático vai enumerando outros conflitos, notadamente de gênero, quando, por um lado, o patrão, Carlos, passa a assediar a recém-chegada visitante e, por outro, seu filho, Fabinho, se depara com sua própria experiência de esvaziamento, duplamente, por ter de dividir a única pessoa com quem de fato nutre relações afetivas em profundidade – Val –, e por ser espectador da determinação de Jéssica em sua meta de passar no vestibular, o que não ocorre com ele próprio. Entre a porta que separa sala e cozinha em cena, o filme começa nos apresentando distinções de classe e gênero para ir gradualmente rasurando as relações naturalizadas por tal distinção.

Jéssica é mulher, filha de doméstica, mas não se coloca na posição de inferioridade, tampouco almeja um provedor que a sustente. Ao contrário, empenha-se em ter um diploma de curso superior numa das faculdades mais concorridas de São Paulo, que é a de Arquitetura e Urbanismo da USP. Ela promove uma revisão do êxodo rural, protagoniza um choque geracional. Na acepção de Lauretis (1987), esse desenrolar da narrativa legitima a nomeação do cinema enquanto uma tecnologia de gênero, ou seja, o engendramento dos espaços de enunciação e ação através da narrativa fílmica desalocando um imaginário calcado nas relações de poder vigentes pelo viés do majoritário.

Pensar o cinema através de suas negociações, concordâncias e dissensos significa entendê-lo demarcando a questão da diferença como transformação em suas/seus personagens-sujeitos. Que singularidades as imagens podem nos propor realocando os imaginários da diferença através de olhares próprios? Para dar conta de tal questão, não há como trabalhar um olhar das minorias sociais sem antes entender como a articulação da diferença se dá na própria ideia do que seria minoritário. Ou seja: como os sujeitos/grupos específicos se veem, como negociam a diferença e como visam transformar seus agenciamentos narrativamente através de uma mudança que começa no *ser* dos próprios sujeitos acontecendo anteriormente a uma oposição às coisas que já *são*. No filme, um dos motes da resistência de Val à chegada da filha, corroborando com o rechaço de sua patroa, Bárbara, é exatamente o desvio de tendência que sua filha Jéssica institui.

Desde o momento em que chega na casa, não se furta em agir como alguém “da” casa. Nega a oposição opressor e oprimido, se recusa a estar no lugar (quase) explícito da subalternidade. Não se furta em atravessar a porta da cozinha até a mesa de jantar, que até a sua chegada era um elemento cênico demarcador das relações desiguais de poder não nomeadas. E sua mãe reage, pois a emergência da diferença pressupõe também o enfrentamento entre os mundos sensíveis das duas.

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível, e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (RANCIÈRE, 2012, p. 49)

3. A diferença cultural como suplemento na relação entre estética e política

Na perspectiva de uma poética fílmica atravessada por demarcadores de gênero e classe, as imagens não podem se figurar através de uma representação universal, mas, ao contrário, das singularidades relativas aos sujeitos (LAURETIS, 1987). Nesse sentido, numa expectativa de deslocamento dos olhares “engendrados” do cinema e da consequente maneira como naturalizam o prazer visual e os discursos ligados aos corpos de gênero, raça e classe, talvez o grande desafio seja exatamente abordar, nas imagens, as singularidades *internas*, os processos de diferença atravessados *nos* sujeitos e que os fazem pertencer, questionar ou implodir a condição de “minoritários”.

Em afinidade com essa abordagem, Homi Bhabha (1998) parte da apropriação intelectual da “cultura do povo” para questionar seu significado num discurso de representação. Quem é o “povo” e a partir de qual ato discursivo essa palavra ganha corporeidade? Bhabha pontua que a historicização dos fatos ligados a um dado discurso aglutinador de nação relaciona-se diretamente ao tempo de uma representação cultural e está normalmente atrelada a uma demanda homogeneizadora.

Como consequência, o autor contextualiza o lugar das minorias como aquele que lança uma sombra no “tempo” pedagógico da nação.

Ao discorrer sobre os “tempos” de uma nação, o autor explicita formas através das quais é possível vivenciar, individual e coletivamente, experiências de pertencimento e/ou rejeição ao discurso de uma determinada configuração social instituída historicamente. Para ele, estar circunscrito a essa construção pressupõe a coexistência tensa entre dois tempos, o do pedagógico e o do performativo, que estão “unidos” numa ambivalência e rascunham uma “escrita-dupla” na ideia de nacionalidade pós-moderna. Enquanto o pedagógico reúne em si os “[...] poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual” (BHABHA, 1998, p. 207), produzindo uma narrativa estável da nação moderna como uma temporalidade continuada por acumulação, o performativo emerge das brechas *entre* a ideia do povo enquanto “imagem” e sua inscrição nas diferenças, interiorizadas nos sujeitos e exteriorizadas nas relações entre sujeito e alteridade. O performativo torna-se, assim, “[...] um espaço liminar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural” (BHABHA, 1998, p. 210).

Indo além, o autor pontua que a ideia de uma “imagem” do povo funciona como suplemento de uma presença. Ela está ali, alicerçando uma construção discursiva – e esvaziada – do imaginário social até que, em determinadas situações ou contextos, se preenche de si mesma. Nesses momentos, faz emergir o incomensurável: aquilo que não era representável num discurso apaziguador, mas vinha convivendo no cotidiano enquanto latência. Temos, então, a instauração do tempo próprio do performativo ou, conectando com Rancière (2012, 2011, 1996), a emergência do dissenso, pondo em curso uma prática efetivamente política. É o tempo distendido, que na experiência rompe com as narrativas oficiais e desestatiza a ideia homogeneizante do “povo como um”. Por conseguinte, ao invés do discurso de uma pluralidade igualitária e esvaziada, o que incide nessa disjunção é o paradoxo das dualidades.

Voltando ao filme e conectando com tal reflexão, duas sequências mostram-se notadamente pertinentes para abordarmos a narrativa como instituidora de tal paradoxo. A

primeira corresponde ao momento em que Carlos, já tendo demonstrado estar atraído por Jéssica, a leva para conhecer um apartamento da família no Edifício Copan, que Jéssica, como aspirante a arquiteta, queria visitar. Na cena interna da sala vazia, onde a câmera está posicionada à contraluz mostrando ambos, de costas, conversando na sacada, Jéssica agradece pelo passeio e abraça Carlos. Segue-se um plano próximo do abraço, focando o rosto dela, que se assusta ao perceber que o personagem tenta estender o abraço a um contato mais íntimo, sexual. Ela pede desculpas se desvencilhando do contato físico enquanto o celular de Carlos toca. O clima de desconforto aumenta quando percebemos que o telefonema informa que Bárbara sofreu um acidente.

Sequência seguinte, cena externa, plano médio, Jéssica molha os pés na piscina enquanto conta à sua mãe detalhes sobre o acidente. Saindo do assunto inicial, pergunta: “como eles fazem para deixar essa água tão limpinha, hein, mãe?”. Como resposta, e reverberando no clima de estranhamento já instaurado entre mãe e filha, Val responde: “não vá olhando para essa piscina não, hein, Jéssica. Isso aí não é para teu bico não”. No diálogo que continua, a mãe lhe diz que nunca se banhou ali e complementa que, caso alguém a convide para tanto, ela deve negar. Situação que ocorre logo depois, sem cortes na imagem, quando entram em cena Fabinho e um amigo e mergulham. Chamam Jéssica para juntar-se a eles e ela responde tal como sua mãe a instruiu: que não tem roupa de banho. Contudo, Fabinho não se contenta com a resposta. Começa a molhá-la com a mangueira, sai da piscina, a pega no colo e pula na água. A imagem agora está levemente em *slow-motion*. Em cena, a água que é jogada para cima com o impacto dos corpos que mergulham, planos curtos das brincadeiras entre ela e eles na água, sons de água e risos. Tal escolha estética demarca o transbordo. Está para além da água, o suplemento se preencheu.

Isso porque, após essa cena, uma série de episódios demarcam a diferença como algo que não pode mais ser ignorado. E as tensões desse interstício são postas em curso. Bárbara fica indignada porque a filha da empregada está na piscina com seu filho. O que extravasa um incômodo prévio, por perceber o interesse do marido pela moça e o afeto que começa a ser construído também com Fabinho. Manda esvaziar a piscina. De

outro ponto de vista, Carlos fica enciumado por ver os dois jovens interagindo na água. Instaure-se, assim, uma crise familiar entre Bárbara, Carlos e Fabinho, quando a mãe reclama o carinho que o filho não tem por ela e enuncia a indiferença da relação travada entre os três personagens. Em cena seguinte, Val naturaliza o discurso da subalternidade à filha, enquanto passeiam com o cachorro na rua, afirmando que determinadas regras de conduta “as pessoas já nascem sabendo”.

Na elaboração do suplementar, Bhabha está questionando os discursos originais naturalizados e, ao fazê-lo, lhes confere um *status* secundário, ou atrasado. Algo que precisa ser repensado, numa dinâmica própria do lugar de representação das minorias, onde está em jogo um espírito revisionário que não prevê a soma, mas, ao contrário, visa alterar o cálculo, desestabilizar a pluralidade em favor da singularidade. Temos daí que o confronto irrompido pelos discursos de Jéssica e Val não se direciona simplesmente ao pedagógico enquanto ato de negação. Como Bhabha (1998, p. 219) postula, a minoria:

[...] interroga seu objeto ao refrear inicialmente seu objetivo. Insinuando-se nos termos de referência do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica. O questionamento do suplemento não é uma retórica repetitiva do “fim” da sociedade, mas uma meditação sobre a disposição do espaço e do tempo a partir dos quais a narrativa da nação deve começar.

Mãe e filha saem da casa com as malas de Jéssica com o intuito de mudar para um apartamento na periferia. No entanto, a empreitada não dá certo e ambas retornam. No desenrolar, Carlos declara-se apaixonado por Jéssica e a pede em casamento. Com a negativa da mesma, o personagem imerge num estado letárgico, situação que irrompe como mais uma ranhura do pedagógico, quando, prostrado na cama, ele pede desculpas a Val por algo acontecido no passado, o que fica claramente enunciado como tendo sido um abuso sexual.

Como desfecho dessa erupção, Val e Jéssica se desentendem. A mãe é questionada por suportar durante tanto tempo “ser tratada como cidadã de segunda classe”. E a sequência de imagens que se segue enuncia a insustentabilidade das relações

na casa. Na articulação do discurso minoritário que Jéssica apresenta, portanto, há uma demanda de reestruturação histórica da diferença, que vem à tona por via de uma revolta e institui o desejo do possível na aparente impossibilidade. Essa articulação nos desvela a perplexidade da experiência através daquilo que a princípio não parece poder se medir, pois não está inscrito num discurso pedagógico. E é nessa “desmedida” que a diferença cultural atua. Bárbara proíbe o acesso de Jéssica para além da porta da cozinha e, em imagem emoldurada pelas grades da janela do quarto dos fundos da mansão vemos pelo lado de fora Jéssica arrumando suas coisas no quarto para ir embora da casa, na noite chuvosa que é véspera de sua prova no vestibular.

A maneira como Bhabha situa esses entre-lugares enquanto interstícios, articulando ambivalências aparentemente intransponíveis, vem a fornecer elementos que nos permitem reorganizar as narrativas inscritas numa temporalidade para os sujeitos de gênero, raça e classe. Na medida em que nos propõe revisar um passado para nele encontrar uma anterioridade que está constantemente reinventando os sujeitos no presente, o autor desvela um exercício de deslocamento fundamental à emergência de mundos sensíveis próprios dos sujeitos minoritários. São mundos que escapam da aparente pontualidade, sincronia e direcionamento dos “fatos” narrados pela história. Ainda, nos fazem refletir sobre a articulação da diferença interna e em relação à exterioridade desses sujeitos, quando, ao desestabilizar o tempo histórico de tais configurações da diferença, nos abre novas possibilidades de autoridade cultural e política.

4. O filme inscrito numa poética feminista

Conectando as reflexões acima com uma elaboração notadamente feminista, Haraway (2013) desenvolve uma crítica ao sujeito feminista como articulado na mesma lógica da dicotomia entre o hegemônico e o subalterno. Vai se referir, portanto, ao ciborgue como sujeito do feminismo, nomeando-o como blasfêmia, numa ironia que, por sua descrição, serve para proteger esse sujeito, em sua “moral interna”, de uma autoridade moral majoritária. A ironia, portanto, traz consigo um desejo de revisão, colocado tanto para a sociedade de uma maneira geral quanto aos próprios feminismos.

Bárbara é mulher, mas se inscreve no filme como um sujeito de classe em oposição a outras mulheres. Seu desejo é de não compartilhamento. Desejo inscrito num espaço de contradições que não se resolvem. Como a autora postula, a ironia de sua proposição “[...] tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras” (HARAWAY, 2013, p. 35). É nesse sentido que o estreitamento da afetividade não-hierárquica de Jéssica com os “donos” se dá na mesma medida em que a referida personagem passa a ser intolerável para Bárbara.

O filme, assim, tanto vem legitimar espaços de dominação quanto produzir a própria ideia de diferença circunscrita a esses espaços. E a poética fílmica se aloca a uma poética feminista, pois, num “mundo de ciborgues”, as contradições são articuladas e as totalidades questionadas, o que inclui os discursos feministas que não transcendem a égide da polaridade de dominação hierárquica homem-mulher e mulher pobre *versus* mulher rica, por exemplo. Para a autora, outras formas de enfrentamento devem se fazer possíveis. Portanto, mesmo atestando que os ciborgues “[...] são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado”, Haraway (2013, p. 40) os apresenta como infiéis às suas origens. “Seus pais são, afinal, dispensáveis” (HARAWAY, 2013, p. 40).

Jéssica não aceita a sua condição de nordestina, filha de trabalhadora doméstica e sem posses como legitimadora de subalternidade. E é aprovada no vestibular da USP Fabinho é dispensado de seu privilégio de homem branco, rico e paulista como estatuto hegemônico e se resigna ao ser reprovado na mesma edição do vestibular que Jéssica prestou. Sobretudo, o majoritário no filme torna-se secundário, através da imanência dos dois personagens que representaram tal interlocução no filme, pai e filho, como trajetórias mal-sucedidas. Quando estes são aplainados na narrativa, resta o debate que atravessa a condição de “ser mulher” pela classe e por via da territorialidade, vivida pelas personagens de Jéssica, Val e Bárbara no filme.

A condição de minoria não define um lugar estanque e não caracteriza um sujeito “normatizado” num tempo pedagógico, mas se refere a *estados*, de idioma, etnia, sexo, gênero, classe, orientação sexual etc. Nessa acepção, tal como afirmam Deleuze e Guattari (1995), esses estados minoritários vão constituindo

territorialidades de gueto, isto é, discursos que geram práticas próprias de mulheres, de gays/lésbicas, de negros, de migrantes, ou de nordestinas/os se trouxermos para o contexto do Brasil. Tais estados, zonas de tensão e conflito através dos quais a diferença se coloca, funcionam como “germes”, um potencial da minoria como cristal de *devir*, afirmando que é por esse “germe” que transita uma potência de transformação.

A condição dominante na perspectiva da “patroa”, no filme, remete, ao mesmo tempo, a um espaço construído de poder e a um lugar de abstração quando esse espaço legitimado não padece de nomeação por estar já instituído e contextualizado no tempo do pedagógico. Como Deleuze e Guattari afirmam, a maioria define um “padrão abstrato” na medida em que não se direciona a *alguém*, mas “é sempre Ninguém” (1995, p. 55). Em contrapartida, a minoria se potencializa no devir *alguém* porque quando emerge na diferença propõe um desvio do modelo. Mesmo que a minoria consiga pôr em curso novas constantes, sua questão não está centrada na entrada do tempo pedagógico, mas no espaço ambivalente, no tempo em trânsito do performativo.

Nesse sentido, quando Haraway (2013) questiona uma categoria essencialista para a condição de ser mulher, está introduzindo uma crítica a um demarcador de poder dessa condição, alocado no imaginário da mulher branca, rica, instruída, que não contempla todas as mulheres. A minoria posta pelo sentido de ser mulher não garante trânsito em curso. É necessário, para tanto, que a minoria se desdobre no minoritário. E Jéssica põe em curso, no filme, tal desdobramento. Na narrativa, a notícia de aprovação no vestibular chega em Val como remanejamento do lugar de minoria para um estado de desvio da constante.

5. Val em devir: a diferença como desvio interno de tendência

Então, como chegar a falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém, como conseguir fazer falar aqueles que não têm esse direito, e devolver aos sons seu valor de luta contra o poder? Sem dúvida é isso, estar na própria língua como um estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 56)

O deslocamento de Jéssica do Morumbi à periferia instaura o processo de auto revisão, em Val, de sua condição internamente. Quando recebe a notícia da aprovação da filha, a protagonista aciona a válvula da potência de seu próprio *devir* em curso. E o filme nos apresenta tal situação em plano aberto, quando Val caminha, em cena externa e noturna da porta da sala até a piscina, vagarosamente. Para na escada e desce até a água que, estando a piscina esvaziada, beira os joelhos. Pela primeira vez, em mais de dez anos morando na casa de sua patroa, a personagem desfruta do prazer antes impossível por um embargo naturalizado historicamente. Em cena, pega o celular e liga para a filha. Conta de sua empreitada como conquista, e a água da piscina agora vira o seu transbordo.

Deleuze remonta à questão do devir contextualizado na minoria, bem como na diferença, em distintos momentos/fases de seus escritos. Nessas abordagens, por um lado, a questão da minoria aparece como potência em oposição ao poder majoritário; por outro, vem problematizada através da diferença. Nesse segundo quesito, é importante destacar o momento em que o autor trabalha a diferença através do duplo sentido de mudança de natureza *entre* as coisas, ao mesmo tempo em que problematiza também a diferença de natureza *no ser* de uma própria coisa. Nessa dupla inscrição, o autor considera que a questão da diferença se coloca em relação a um outro na medida em que retorna a si e, assim, não está reduzida a uma exterioridade.

Ora, se há diferenças de natureza entre indivíduos de um mesmo gênero, deveremos reconhecer, com efeito, que a própria diferença não é simplesmente espaço-temporal, que não é tampouco genérica ou específica, enfim, que não é exterior ou superior à coisa. (DELEUZE, 2004, p. 35)

Deleuze (2004) considera que a diferença de natureza das coisas instituídas num mesmo gênero, a interna, precisa ser reencontrada, pois constitui um importante desencadeador da diferença em relação a uma exterioridade. A partir da diferença interna, as convergências podem tornar-se divergentes, numa realidade experienciada que ao mesmo tempo corta e intersecciona. Na realidade vivenciada pela protagonista Val, ela descobre que Jéssica tem um filho, seu neto, que deixou no Nordeste para vir

estudar, convergindo as realidades entre mãe e filha, mas numa perspectiva divergente. Contudo, a interseção desses contextos não cabe mais a Val. E ela reencontra sua tendência para além das experiências convergentes de ambas: decide largar o trabalho e ir viver com a filha, para cuidar do neto e diferir das trajetórias que por vias distintas e também similares ambas tomaram. Val continua seu trânsito, saindo da casa que não era sua no Morumbi em direção à sua casa na periferia. A cena dela no táxi em deslocamento é em plano fechado. Ela sorri, seu rosto entre vestígios do banco da frente e a janela da porta dos fundos do carro. Imagem alternada com outra em *travelling* da rua, plano-movimento.

A diferença na “natureza” não está posta nas coisas, ou em seus estados e características, mas nas *tendências*. E a tendência diz respeito à potência de desenvolvimento que funda uma ideia de natureza para as coisas e pessoas. O entendimento da diferença pressupõe a divisão do homogêneo. O ser expressa tendências, e as tendências subjetivam. O que Deleuze vai definir como tendência-sujeito é aquela enunciada de uma *certa* forma. Isso porque a condição da experiência não é a possível, e sim a *real*. A diferença, assim, vai pressupor um *isto* anterior a um *aquilo* em relação ao que é vivenciado.

É interessante poder abordar essa dupla inscrição da diferença quando a relacionamos com uma experiência feminista, pois vamos assumir que, para além de se colocar em relação a uma exterioridade, a diferença se institui, antes, nos processos de duração de um próprio sujeito. Se entendermos a categoria *mulher* como sujeito dos feminismos, podemos perceber como as críticas de autoras como Haraway (2013), no que toca a categoria essencialista dos feminismos, se conectam a uma não nomeação da diferença *internamente*, direcionada ao seu sujeito, que, no caso, são as mulheres. A divisão do homogêneo, portanto, parte de uma tendência a mudar no sujeito, que não é acidental, assim como as mudanças efetivas não o são. “Diferenciar-se é o movimento de uma virtualidade que se atualiza” (DELEUZE, 2004, p. 45).

Dentro da casa nova da filha, a mesma pergunta a Val: “e agora, já pensou o que vai fazer?”. Sentada à mesa da cozinha, num plano frontal, Val arruma o conjunto para café que havia dado a Bárbara e foi desprezado. Comentando sobre o presente roubado, remete ao design de pires e xícaras como *diferente* e

complementa para a filha: “diferente que nem tu”. Em seguida, ainda sentada, pede que Jéssica busque o filho, Jorge. Jéssica reage eufórica e pergunta se Val irá cuidar dele. A câmera se aproxima lentamente da protagonista. Esta leva a xícara com café à boca, tomada da ex-patroa, num sorriso largo. Fim.

Post-acto: por um devir feminista num regime estético possível das imagens

A partir do agenciamento dos sujeitos feministas que protagonizam o filme nas personagens de Jéssica e Val, vale investigar como, para além de expressar-se numa poética feminista e abordando os processos de subjetivação próprios dos feminismos, *Que horas ela volta?* propõe uma estética. Ou seja: como podemos definir, no nível de articulação entre essa poética e suas/seus espectadoras/es, um regime estético que esteja expresso nos audiovisuais. Rancière (2012) considera que há um ponto de convergência nos formatos artísticos que visam a espaços de quebra da máquina de hegemonia e apropriação, direcionado à politização da arte. Este consiste na busca por certa eficácia a partir de modelos que explicitem, de alguma forma, os estigmas da dominação, “[...] porque ridiculariza os ícones reinantes, ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contra-modelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Pensando no filme em questão, tomo de saída que os lugares de agenciamento que a narrativa aciona demarcam articulações que, ao mesmo tempo em que se direcionam a um

espaço de interlocução notadamente feminista, apresentando o protagonismo de mulheres fora do eixo do majoritário no demarcador de classe, desarticulam a categoria mulher como representação do feminismo, através da personagem da *patroa*. Mobiliza, assim, zonas de tensionamento imersas nas próprias elaborações do feminismo. Ainda, na postura da personagem Jéssica como operadora do dissenso, articula um imaginário social que tem demarcado polarizações pertinentes ao contexto da política brasileira vigente. Jéssica corresponde à alegoria da nordestina empoderada que, mesmo sendo filha de doméstica, chega de avião em São Paulo e é aprovada no vestibular para ingressar numa universidade concorrida e frequentada por estudantes de classes mais abastadas. Representa, nesse sentido, o discurso de pulverização das desigualdades proferido pela gestão do Partido dos Trabalhadores, que ocupou a presidência durante 14 anos no Brasil (2002-2016), mas que no atual momento pós-golpe mostra retrocessos no sentido dos acessos vinculados a questões de gênero, classe e raça. No contexto do filme, um discurso de um suposto crescimento social com aumento das oportunidades numa perspectiva equânime, que tem atualmente incitado posicionamentos raivosos da sociedade como um todo através do qual o tipo de postura e acesso possíveis a Jéssica são questionados por segmentos que não apoiam ou rechaçam declaradamente a recente gestão Federal no país.

Como alegoria de uma conjuntura, portanto, Jéssica, ao mesmo tempo em que é produzida personagem em nome do contexto vigente, também ecoa de maneira controversa para além do filme nesse mesmo contexto, numa perspectiva social mais ampla. Por isso talvez o filme tenha rendido críticas bastante díspares, veiculadas após seu lançamento. O que não torna as personagens de Val e Jéssica menos potentes, mas, ao contrário, reforça seus papéis, no filme e para além dele, como operadoras de dissenso e instituidoras de uma política em curso.

O dissenso é constituidor da política, já que, em primeira leitura, esta não é simplesmente o regime de certo poder, ou a busca por esse poder, mas a constituição de determinados sujeitos e objetos que são contemplados em certo regime de poder, através de leis e instituições que os legitimam. Trata-se de relações que dão aos sujeitos determinadas aptidões e liberdades de designações, lançando mão de estratégias. A política, portanto, rompe a evidência

sensível de uma ordem “natural” designada a indivíduos ou grupos, no âmbito do público e do privado. Reestrutura maneiras de *ser* e *ver* numa configuração de espaço e tempo.

[...] a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir no comum aquilo que era apenas ouvido no ruído dos corpos. (RANCIÈRE, 2012, p. 60)

Nesse sentido é que a experiência sensível está sempre conectada à política e pode advir de qualquer situação, em qualquer circunstância, independentemente das intencionalidades e da necessidade de politização da arte no sentido de sua vontade de consciência. Porque produz paixões e subversões na disposição dos corpos. E essa atividade não depende desse ou daquele tipo de produção artística, mas está relacionada às formas através das quais tais produtos são olhados. “[...] O que funciona, em certo sentido, é uma vacância” (RANCIÈRE, 2012, p. 61). A noção de estética e seus regimes de visibilidade *contemplam* um sentido político. Articulam percepções e discursos que já vêm engendrados por um regime de pensamento, por um olhar social e histórico. Por isso, quando o autor deflagra a crítica a certa visão determinista da relação entre política e estética nos modos de produção da arte, o que está desvelando é, antes de tudo, uma distinção entre práticas artísticas e a zona dos afetos/sensibilidades.

Nesse aspecto, é interessante poder abordar as produções endereçadas a sujeitos dos feminismos com ressalvas em relação aos seus efeitos almejados. Vale caracterizar o que seria próprio de uma articulação poética feminista – a jovem mulher que vem do Nordeste para São Paulo, fazendo o mesmo percurso que sua mãe 10 anos antes, mas agora com outra meta, sem subjugar seu sentido de pertencimento –, mas também encontrar as linhas de fuga que não condicionem sua produção a resultados de eficácia, o que me parece deveras restritivo à própria ideia de experiência estética.

Na aproximação com o devir, considero pertinente indagar, como reflexão em torno do filme *Que horas ela volta?*: Seria possível pensar as imagens através de um devir-feminista? Deleuze e Guattari definem que: “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação” (2012, p. 18). Não trata, portanto, de algo que nos torna *realmente* outra coisa, mas refere-se a uma iminência, um trânsito. Produz a si próprio como uma alternativa à imitação pura e simples. “O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 18). Como sujeitos do devir em cena, Jéssica e Val são, assim, uma condição transitória, sem termos. Isso significa dizer que atravessam a narrativa *passando* de um devir a outro. Nessa conceituação, há um princípio de realidade que está nomeado numa experiência vivida onde várias durações conflitantes estão sobrepostas, coexistem e se comunicam. Se, nas palavras de Deleuze e Guattari: “[...] não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o” (1992, p. 219), somos, então, enquanto espectadoras/es, *parte* desse algo que “se torna” na duração do filme.

Proponho, assim, através do filme *Que horas ela volta?*, o *devir feminista* enquanto um caminho que é próprio de uma experiência dos feminismos, não deixando de contemplar sujeitos não mulheres, mas colocando-os em trânsito. Nesse sentido, pensar as narrativas ligadas aos fluxos de permanências e discontinuidades das mulheres no filme pode ser trabalhar um devir-feminista como potência que incida dos sistemas naturalizados de dominação como “sendo assim” e caminhem na direção de algo incontrolável.

É em busca desse descontrole que propus analisar o filme, entendendo que o incontrolável, o inesperado e o incomensurável são próprios de um *devir-feminista*. Um devir que emerge na indiscernibilidade do que é vizinho e estranho e que caminha em direção do *devir-imperceptível* nas distinções sexo-gênero-desejo. Pensar um devir feminista, assim, nos permite adentrar num devir-todo-mundo, sem o esvaziamento da diferença, mas engendrado nela, fazendo um mundo, ou vários, entre as zonas familiares e indiscerníveis.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *O que é a Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HARAWAY, J. Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 35-118.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. O que significa estética. Trad. R. P. Cabral. *Ymago Project*. Outubro, 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>. Acesso em: 12 mai 2013.
- _____. O Dissenso. In: NOVAES, Adauto. *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
20 de julho de 2017

Ponto estratégico e Serialismo em *Von heute auf morgen* (*De hoje para amanhã*, 1996)

PEDRO ASPAHAN

Doutor em Comunicação Social pela UFMG, com estágio doutoral na King's College London. Pós-doutorando junto ao Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

Resumo: Esse artigo discute em primeiro lugar a existência de uma centralidade do pensamento musical no cinema de Straub-Huillet; em segundo lugar, a importância do pensamento composicional de Schoenberg no estabelecimento de procedimentos do trabalho cinematográfico dos diretores, com consequências estéticas e políticas dessa apropriação criativa, analisando trechos de *Von heute auf morgen*; e por fim, marca a presença de uma lógica serial ou de uma estética serial nesse cinema.

Palavras-chave: Straub-Huillet. Schoenberg. Serialismo. Cinema Moderno. *Von heute auf morgen*.

Abstract: This article presents, firstly, the centrality of a musical thought in Straub-Huillet's cinema; secondly, the importance of Schoenberg's compositional thinking in their filmic procedures, making points on its aesthetical and political consequences throughout the analyses of *Von heute auf morgen*; and finally, the serial logic or serial aesthetic of this cinema.

Keywords: Straub-Huillet. Schoenberg. Serialism. Modern Cinema. *Von heute auf morgen*.

Não há maneira melhor de introduzir o filme *Von heute auf morgen* (*De hoje para amanhã*, 1996), senão com as palavras do professor Martin Brady:

A ópera cômica *Von heute auf morgen*, terminada em 1928 e apresentada pela primeira vez em Frankfurt em 1930, não é apenas um marco do modernismo – a primeira ópera dodecafônica – mas também, como o título sugere, um sutil ataque velado à qualidade da arte modernista da década de 1920 que “há hoje e se vai amanhã”. É uma das primeiras óperas com um texto feminista – a libretista, “Max Blonda”, era a esposa de Schoenberg, Gertrud – e auto-reflexiva sobre os aparelhos da tecnologia moderna, tendo o telefone como ponto chave da história. (...) É a primeira ópera a ser filmada ao vivo, com som direto e pode ser lida tanto como um ensaio sobre as políticas e estéticas do modernismo como da intermedialidade. (BRADY, 2014, trad. nossa)¹

A música é dedicada ao homem médio pequeno burguês, cujos princípios morais estão em processo de ruína pela influência da moda e da fascinação com o novo. A forma musical foi inspirada pelo gênero “*Zeitoper*”, do alemão, “ópera do tempo” ou “ópera da vida cotidiana”, bastante popular na segunda metade da década de 1920, e famosa na música de jovens compositores como Ernst Krenek (*Zeitoper* e *Jonny spielt auf*) e Kurt Weill (especialmente nas composições feitas para peças de Brecht, como “*A ópera dos três vinténs*”). Segundo Peter Tregear,

O fato de que um gênero como o *Zeitoper* que, como o nome sugere, deliberadamente busca refletir sobre as condições estéticas da vida contemporânea, tenha alcançado tanto sucesso, irritava e incomodava Schoenberg na mesma medida. Um resultado observável disso foi que ele compôs peças explicitamente satirizando esses compositores contemporâneos, bem como o contexto social contemporâneo, além do fato de que o igualmente inescapável caráter mundano da sátira entrava em conflito com a sua emergente auto percepção como um “solitário” defensor da tradição após a I Guerra Mundial. Ainda assim, esse conflito de objetivos e sentidos transformou-se em criação, eventualmente inspirando um curioso comentário sobre o gênero *Zeitoper* através de sua ópera em um ato *Von heute auf morgen* [De hoje para amanhã], e posteriormente, ajudando a dar forma ao coração dramático e musical de *Moisés e Aarão*. (TREGEAR, 2011, p. 148, trad. nossa)²

1. No original: “Schönberg’s comic opera *Von heute auf morgen*, completed in 1928 and first staged in Frankfurt in 1930, is not only a landmark of modernism – the first twelve-tone opera – but also, as its title suggests, a thinly veiled attack on the ‘*here today gone tomorrow*’ quality of 1920s modernist art. It is one of the first operas with a feminist subtext – the librettist, ‘Max Blonda’, was Schönberg’s wife Gertrud – and self-reflexively features modern technology, in the form of a telephone, as a key plot device. In 1997 Straub and Huillet filmed the opera with Michael Gielen conducting. It is the first opera film with live, original sound and can be read as an essay both on the politics and aesthetics of modernism and on intermediality”.

2. No original: “The fact that a genre like *Zeitoper* which, as the name suggests, deliberately set out to reflect the aesthetic conditions of contemporary life, had proved so successful irritated and troubled Schoenberg in equal measure. One observable result was that he composed works explicitly satirizing these contemporary composers and the contemporary milieu despite the fact that the equally inescapable worldliness of satire was ultimately in conflict with his emerging self-perception as a “lonely” defender of tradition after the war.7 Nevertheless, this conflict of aims and means was nothing if not a creative one, eventually inspiring a curious commentary on the *Zeitoper* genre, the one-act opera *Von heute auf morgen* (From Today to Tomorrow), and thereafter helping to shape the dramatic and musical core of *Moses und Aron*”.

3. Alguns objetos típicos da vida moderna ocupam lugar central na ópera, tal como o telefone e o rádio. Na peça, Straub-Huillet utilizam um modelo de rádio alemão de 1936, posterior ao momento da composição da música e muito comum no período nazista. Há também uma garrafa de vidro com a estrela de Davi, símbolo judeu.

4. Usamos a noção de decupagem cinematográfica tal qual definida por Noël Burch, ver: BURCH, 2008, p. 23.

A ideia de Schoenberg era produzir, com seu grande domínio da técnica dodecafônica, uma ópera cômica de apelo popular, a partir de um tema ordinário (embora povoado pela tensão do período entre guerras e pela ascensão do Nazismo e do anti-semitismo, então eminentes). Dessa vez, a ópera inteira, não apenas a voz dos cantores, como também a orquestra, foi filmada em som direto (algo realmente singular na história do cinema), no espaço de uma sala de concertos (sem o público), com uma iluminação de caráter expressionista, em preto e branco, explorando as variações do claro escuro, com um cuidado refinado com o figurino, com o cenário e com os objetos cênicos.³ A obra de Straub-Huillet apresenta uma rigorosa *decupagem cinematográfica* feita a partir da partitura e definida segundo os compassos da música, como veremos adiante.⁴

Não foi a primeira vez que Straub-Huillet recorreram a Schoenberg. Na verdade, *Von heute auf morgen* é o quinto filme dos diretores que utiliza a música do compositor. Em 1972 eles realizaram um curta encomendado pela televisão alemã RWF a partir de seu Opus 34: *Introdução à “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg*. A música foi composta entre os anos de 1929-1930. Mais tarde, em 1974, o casal mobilizou um esforço descomunal para filmar a complexa ópera inacabada *Moses und Aron*, composta principalmente entre os anos de 1930-32. O fragmento instrumental de *Moses und Aron* associado à descida de Moisés do Monte Sinai e à destruição do bezerro de ouro, em referência ao Segundo Mandamento (da proibição das imagens - *Bilderverbot*) e à idolatria, retorna tanto no início do longa *Fortini/Cani* (1976), quanto do curta feito a partir do roteiro de Marguerite Duras, *En rachachânt* (1982).

O constante retorno à obra e ao pensamento de Schoenberg não é algo casual. Podemos acompanhar ao longo de diversas entrevistas a importância do pensamento e da obra do compositor para a prática cinematográfica de Straub-Huillet, que endereçam ao compositor (e à sua revelia) um caráter político e de resistência de sua obra. Há uma centralidade do pensamento musical na obra do casal. Muito antes da realização do primeiro filme, *Machorka-Muff*, de 1962, eles já haviam idealizado a realização de dois longas tendo a música como figura central: *Crônica de Anna Magdalena Bach*, de 1967, foi idealizado em

1954; e *Moses und Aron*, de 1974, foi idealizado entre 1958 e 1959. Assim, foi através de Bach (a quem Schoenberg descreveu num célebre texto como o primeiro compositor dodecafônico – SCHOENBERG, 1984, p. 117) e do próprio Schoenberg que o pensamento cinematográfico do casal se estabeleceu.

Já na realização de *Crônica de Anna Magdalena Bach*, Straub dizia que seu ponto de partida seria “tentar um filme no qual utilizaríamos a música não como acompanhamento, tampouco como narração, mas como uma matéria estética” (STRAUB, 2012, p. 04). A música não teria ali um uso metafórico, ou ilustrativo, de pano de fundo, mas seria o próprio objeto material e estético do filme. A música está presente o tempo todo. Vemos o minucioso trabalho dos músicos sendo documentado, assim como temos a experiência da música enquanto vemos o filme. Podemos dizer ainda que a própria forma do filme torna-se musical. Straub associa as passagens da vida de Bach a “pontos” no sentido da composição *pontilista* (*punktueller Musik*) de Stockhausen, cuja organização serial, inspirada em Schoenberg e em Webern, se faz em “partículas separadas e dispersas, não subordinadas a uma estrutura tonal” (STRAUB, 2012, p. 05).

A afinidade entre Straub-Huillet e Stockhausen foi expressa pelo compositor em carta escrita sobre *Machorka-Muff*,⁵ ressaltando as qualidades da construção temporal do filme, de “um tempo especificamente cinematográfico – como existe um tempo musical” (STOCKHAUSEN, 1963, p. 36). Como aponta Martin Brady em sua tese de doutorado sobre os primeiros filmes de Straub-Huillet:

A terminologia de Stockhausen sugere que ele reconhece princípios derivados da música conduzindo a construção do filme, tais como variação e contraponto, e, por analogia, o “pontilismo” que ele mesmo praticava em suas primeiras composições seriais (incluindo *Punkte* de 1952 e a sua contraparte *Kontra-Punkte* de 1952-53). A fonte comum para os experimentos de Stockhausen e para a montagem dialética de *Machorka-Muff*, creio, deriva dos métodos composicionais de Arnold Schoenberg, de quem Straub-Huillet já haviam planejado adaptar *Moisés e Aarão* ao cinema, antes de embarcarem nos projetos de Böll. Os paralelos com Schoenberg ajudam a iluminar a organização racional da estrutura de *Machorka-Muff*, uma estrutura baseada num equilíbrio entre a fragmentação e a percepção de unidade. (BRADY, 1995/2008, p. 46, trad. nossa)⁶

5. Straub-Huillet chegaram a convidar Stockhausen para atuar no filme seguinte, também adaptado de Böll, *Não reconciliados*, mas o compositor se disse impossibilitado de participar, uma vez que dentre as atribuições do personagem estaria saber jogar bilhar, e ele não sabia e não teria tempo para aprender.

6. No original: “Stockhausen’s terminology suggests that he discerns principles of construction governing the film which derive from music, those of variation and counterpoint and, by analogy, the ‘pointillism’ which he himself practiced in his early serial compositions (including *Punkte* of 1952 and its counterpart *Kontra-Punkte* of 1952-53). The common source for Stockhausen’s experiments and the dialectical montage of *Machorka-Muff* is, I believe, to be found in the compositional methods of Arnold Schönberg, whose *Moses und Aron* Straub-Huillet had already planned to adapt for the cinema before embarking on the Böll projects. The parallels with Schönberg help to shed light on the rationale governing the structure of *Machorka-Muff*, a structure grounded on a balance of fragmentation and unitary perception”.

De fato, tanto Stockhausen quanto Straub-Huillet parecem se apropriar, cada qual à sua maneira, da obra e dos procedimentos composicionais de Schoenberg, no contexto do pós-guerra, como forma estética e política de resistência e em oposição à lógica expressiva da propaganda totalitária em todas as suas frentes de atuação. Junto com Martin Brady, acreditamos que os paralelos com a fonte comum de Schoenberg ajudam a iluminar não só a organização racional da estrutura de *Machorka-Muff*, como uma lógica do pensamento estético da obra dos cineastas como um todo.

A afirmação de Stockhausen também reflete uma preocupação central do cinema de Straub-Huillet: “a questão não é se a nossa geração estará numa posição de criar grandes e perfeitas obras, mas se nós estamos conscientes da tarefa histórica específica à qual fomos convidados” (ZAGORSKI, 2009, p. 296). Marcus Zagorski reforça a importância da obra de Schoenberg e do método de composição dodecafônica, como fonte de resistência ao totalitarismo e também como base para o desenvolvimento do serialismo nas suas mais variadas formas de expressão, especialmente a partir dos encontros de Darmstadt nos anos de 1950:

7. No original: “Although the consequences of the National Socialists’ cultural policies might seem insignificant when measured against social policies that would effect the murder of millions of people, the cultural policies were practiced with a similar degree of calculation and ruthlessness. Schoenberg, like other civil servants of ‘non-Aryan descent’, was stripped of his professorship at the Akademie der Künste in Berlin in the spring of 1933; in May of the same year, his scores, along with thousands of other publications deemed unacceptable by the state, were publicly burnt before the *Berlin Staatsoper*. His Jewish background and his status as a leading proponent of ‘degenerate’ atonal music made Schoenberg doubly offensive to Nazi authorities. In the eyes of post-war composers, the 12-note method acquired consequent appeal: it seemed ‘untainted by any whiff of collaboration’ and suggested a way to make a fresh start with a technique that represented ‘intransigence and resistance’. For some, atonal and 12-note music did not merely represent antifascist resistance, it enacted such resistance”.

Embora as consequências das políticas culturais do Nacional Socialismo possam parecer insignificantes quando colocadas diante da política social que teve como efeito o assassinato de milhões de pessoas, as políticas culturais foram praticadas com similar grau de cálculo e rudeza. Schoenberg, como outros civis empregados de “linhagem não-Ariana”, perdeu seu cargo como professor na Academia de Künste em Berlim na primavera de 1933; em maio do mesmo ano, suas partituras, junto com milhares de outras publicações foram consideradas inaceitáveis pelo estado, foram queimadas publicamente diante da *Berlin Staatsoper* [Casa da Ópera de Berlim]. Sua formação judia e seu status como líder proponente da “degenerada” música atonal fez Schoenberg ser duplamente ofensivo às autoridades nazistas. Para os olhos dos compositores do pós-guerra, o método dodecafônico adquire o seguinte apelo: ele parece “não ceder ao mínimo sopro de colaboração” e sugere um caminho para se fazer um fresco recomeço com a técnica que representa “intransigência e resistência”. Para alguns, a música atonal e dodecafônica não apenas representou uma resistência anti-fascista, mas legítima tal resistência. (ZAGORSKI, 2009, p. 311, trad. nossa)⁷

Desse modo, a citação dos “pontos” da vida de Bach parece reunir de modo único a referência ao compositor barroco como origem para a música moderna (e no caso de Straub-Huillet, também do cinema moderno), passando pelo dodecafonismo de Schoenberg e pelos desenvolvimentos seriais dele derivados a partir das pesquisas do grupo de Darmstadt nos anos de 1950. Assim, fica ainda mais evidente a centralidade da música na origem do pensamento e da expressão cinematográfica dos diretores, bem como a dimensão política e de resistência que essa apropriação representa, uma vez que o serialismo se apresentava para a geração do pós-guerra como um caminho estético de oposição aos regimes totalitários. O rigor do serialismo parecia oferecer assim a liberdade necessária para um recomeço. A noção de série é então ampliada, torna-se uma forma de pensar, um pensamento estético e contamina todos os parâmetros artísticos em diferentes suportes, não apenas musicais, como demonstrou Markus Bandur em seu estimulante livro *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture* (BANDUR, 2001). A noção de série também apresenta afinidade com uma leitura benjaminiana da noção de História, como um instrumento para *montar* os fragmentos materiais dessa enorme *constelação* de elementos conectados ao passado num conflito dialético e potencialmente revolucionário com o tempo presente.⁸

Ponto estratégico

Um modo mais evidente de acompanhar uma certa semelhança estrutural entre os procedimentos composicionais do cinema de Straub-Huillet e os procedimentos correntes no serialismo está no método de filmagem desenvolvido por eles na relação com o espaço, a partir do *ponto estratégico* de colocação da câmera, como afirma Alain Bergala (2012, p. 235): “trata-se de achar para cada cena do filme – ou seja, para cada cenário, cada espaço –, o ponto estratégico único, de onde ele poderá, depois, filmar todos os planos da cena mudando somente o eixo e a objetiva”.⁹ Assim como o compositor serial trabalha a partir da composição de séries e das suas inúmeras variações espelhadas (retrogradação, inversão e inversão da retrogradação, além das transposições para todas as tonalidades), bem como dos problemas lógicos desencadeados

8. Schoenberg, assim como Benjamin, também recorreu à imagem judaica do estilhaçamento do universo em fragmentos, a partir do qual seria preciso reconstituir suas peças num quebra-cabeça como um trabalho artístico. Schoenberg escreve a Kandinsky em 19 de Agosto de 1912: “Devemos nos tornar conscientes de que há quebra-cabeças ao nosso redor. E nós devemos encontrar coragem para olhar nos olhos desses quebra-cabeças sem timidez, buscando ‘a solução’. É importante que o nosso poder de criar quebra-cabeças [isto é, obras de arte] espelhe os quebra-cabeças que nos rodeiam, então a nossa alma deve resistir – não a solucioná-los –, mas a decifrá-los. O que ganhamos não é a solução, mas um novo método de codificar e decodificar. O material, sem valor em si mesmo, serve na criação de novos quebra-cabeças. Para os quebra-cabeças há uma imagem do incompreensível. Imagem imperfeita, como é a imagem humana. Mas se pudéssemos apenas aprender com ela para considerar o incompreensível como possível, estaríamos mais próximos de Deus, pois não demandaríamos mais compreendê-lo. Porque então nós não tentaríamos mais medi-lo com a nossa inteligência, criticá-lo, negá-lo, pois não podemos reduzi-lo à inadequação humana que é própria da nossa claridade.” Ver: KURTH, Richard. *Immanence and transcendence in Moses und Aron*. In: SHAW, J. AUNER, J. (orgs.) *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 177-190.

9. É interessante notar como o número 364 da *Cahiers du Cinéma* (Outubro de 1984) onde o artigo de Bergala foi inicialmente publicado tenha sido dedicado integralmente à questão dos *métodos de filmagem*, incluindo não só Straub-Huillet, mas também Rivete e Rohmer. No texto de abertura, Bergala afirma: “Todo filme acaba por se assemelhar ao método ao qual foi submetido. Rivete chega a dizer que ‘é sempre o método com o qual um filme é feito que cria a verdadeira história.’” Ver: BERGALA, 1984, pp. 06-07.

10. Na prática, o trabalho do compositor dodecafônico consiste em criar uma série de doze sons que não remeta às sonoridades indiciais ou funcionais da harmonia tonal e da tradição musical, e que funciona como uma série base. A partir dessa série, o compositor constrói *variações através de formas espelhadas*, estabelecidas através da elaboração da série original, sua inversão, sua retrogradação e a inversão da retrogradação, e *contrapontos*, que conjugam a construção horizontal da série com uma abordagem vertical, em várias vozes simultâneas. Ao mesmo tempo, ele pode transpor a série e suas formas espelhadas para todas as doze tonalidades, gerando um conjunto de 48 séries (a série base mais todas as variações transpostas). Desse modo, o gesto da composição está ligado à resolução de problemas lógicos, visando sempre a construção de ideias musicais claras, coerentes e que tenham unidade.

O dodecafonismo de Schoenberg, juntamente com os trabalhos composicionais de Webern

pelo método, os diretores *decupam* o espaço em séries de planos fragmentares, feitos a partir de determinados pontos estratégicos de colocação da câmera, na relação com o texto.¹⁰

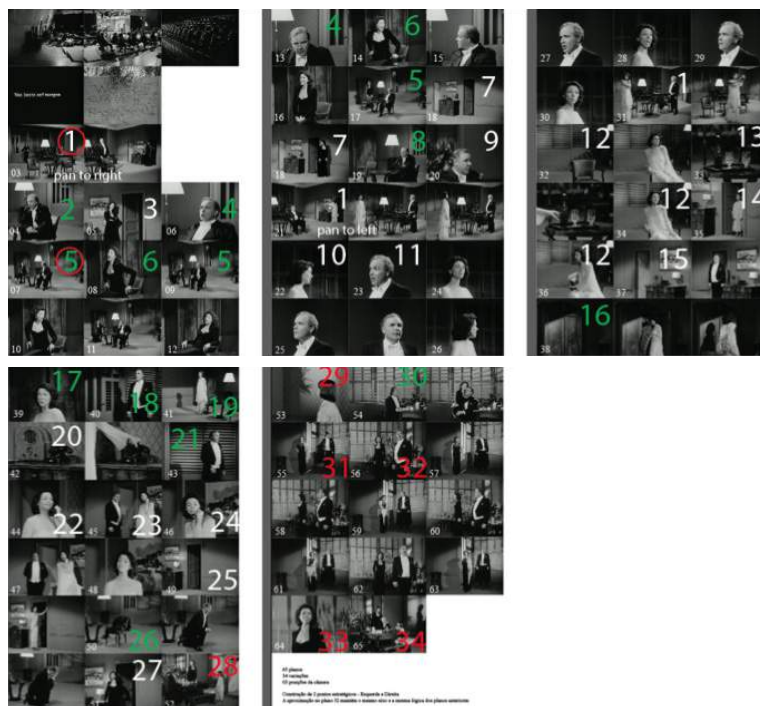
Em geral, cada ponto estratégico produz um *plano base*, mais aberto, e inúmeras variações na forma de reenquadramentos. Dentro do plano, tudo é milimetricamente estudado e posicionado, cada objeto, a posição dos personagens e o ângulo de seus olhares.¹¹ Os diretores trabalham a partir de um princípio de redução da repetição literal dos planos, criando a cada vez pequenas diferenças entre os quadros através dos reenquadramentos. Os planos retornam diferentes, em inúmeras formas de variação visual, muitas vezes, inclusive, construídas sobre procedimentos de espelhamento. Como na técnica dodecafônica, a mesma série de elementos está a todo momento retornando de diferentes formas, com muitos tipos de variação, produzindo diferença a partir de semelhanças. Estamos a todo momento vendo as mesmas coisas, mas a cada vez, as vemos de modo diferente, com variações. Os diretores parecem produzir com o material estético do filme, algo que se aproxima de alguma maneira da experiência temporal da música. Eles reduzem a repetição literal de planos, construindo variações visuais dos fragmentos de espaço-tempo a partir de procedimentos de espelhamento.

Assim, com o uso do ponto estratégico, o encadeamento dos planos na montagem acaba não seguindo a tradicional lógica da continuidade espacial do cinema clássico, mas, ao contrário, produz saltos a partir de uma espacialidade lacunar e fragmentária, intimamente conectada com o texto que orienta o filme. A experiência temporal torna-se também fragmentada e complexa com a superposição de uma temporalidade musical (no caso da ópera, por exemplo) com os diferentes tempos criados pelas variações na forma visual do filme. Em cada filme o ponto estratégico é modulado de maneira diferente e sempre em função do texto e/ou da música.

Von heute auf morgen - De hoje para amanhã

Em *Von heute auf morgen*, podemos observar que Straub-Huillet optaram por construir, não apenas um (como em *Antígona*), mas dois pontos estratégicos principais a partir dos quais toda a ópera é filmada. Ao longo dos 54 minutos que constituem a música, são apresentados 63 planos, a partir dos dois pontos estratégicos,

com 34 variações. Assim, mais da metade dos planos do filme constituem variações. Praticamente, pode-se dizer que para cada retorno de um plano já visto, há um novo plano, um novo enquadramento, implicando então em um princípio de redução da repetição literal dos planos. O número de variações é ainda mais impressionante se levarmos em consideração que toda a ópera foi filmada no espaço restrito de um palco.



Esquema de análise da estrutura de planos e pontos estratégicos do filme.

Além disso, a dualidade proporcionada por esses dois pontos parece contribuir para reforçar as dualidades presentes na ópera: homem e mulher, sonho e realidade, casado e solteiro, monogamia e relação aberta, tradição e modernidade, presença e ausência, presente e futuro, hoje e amanhã, preto e branco, dia e noite, claro e escuro, esquerda e direita, conservadorismo e progresso, casa e rua, público e privado, natureza e cultura, prisão e liberdade, etc. A duplicidade do ponto estratégico também intensifica o jogo de variações por espelhamento visual dos enquadramentos e reenquadramentos ao longo do filme, ora aproximando, ora afastando os personagens. Os espelhamentos também são construídos no interior dos planos através de um jogo com a cenografia, com a iluminação, com o figurino, com a posição dos corpos e com os gestos dos personagens.

e Alban Berg, influenciaram o desenvolvimento do *serialismo integral*, especialmente a partir dos encontros realizados em Darmstadt nos anos de 1950. A partir desses encontros, compositores como Pierre Boulez e Stockhausen, dentre outros, começaram a trabalhar todos os parâmetros musicais em séries, não apenas as notas, como também os valores dinâmicos, as figuras rítmicas, a estrutura das obras, etc. Nesse sentido, o termo *dodecafonismo* se refere ao método de composição estabelecido inicialmente por Schoenberg, enquanto o termo *serialismo* tem um caráter mais amplo e genérico, englobando também as pesquisas realizadas posteriormente.

11. O ponto máximo de desenvolvimento desse trabalho com o ponto estratégico certamente pode ser observado no longa *A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht em 1948* (filme de 1992). Ao longo dos 100 minutos que compõem esse filme absolutamente todos os planos foram feitos a partir do mesmo ponto estratégico, sem mudar a posição da câmera.



Panorâmica inicial da ópera.

Logo no começo, a câmera está à esquerda e acompanhamos a entrada do casal pela porta. O cenário reconstrói uma sala de estar modernista de uma casa dos anos de 1920. No centro, uma luminária se coloca entre duas cadeiras e divide a luz do palco em duas direções opostas. Também as duras sombras do homem e da mulher se projetam em direções opostas. A iluminação ganha um caráter expressionista. O papel de parede é feito de linhas cruzadas, como as grades de um campo de concentração, e produz um peso para a cena, pois como disse Hanns Eisler sobre a obra, a música de Schoenberg antecipa a sua época e produz um “apocalipse em escala familiar” (EISLER, 1955, p. 106). Embora o compositor tenha concebido a obra como cômica, o tratamento musical é muitas vezes denso e dissonante. O humor acaba por apresentar um caráter satírico e irônico.



Organização dos objetos sobre a cômoda

No canto, sobre a cômoda, pode-se ver um anacrônico rádio do período nazista (*Volksempfänger*), o telefone, o cinzeiro e um pequeno abajur. Sobre eles se destaca a reprodução de um quadro de Cézanne (*Maisons sur la colline*, 1900-1906), artista pioneiro do modernismo e cujos princípios cubistas de composição, ao decompor o mundo em séries de formas geométricas básicas, também têm relação com a estética do serialismo num sentido mais amplo (BANDUR, 2001). Cézanne também foi tema de outros dois filmes de Straub-Huillet, além de ser referência fundamental para o pensamento dos diretores. Segundo Martin Brady, a constelação de objetos dispostos na cena pode ser lida como uma “decomposição do filme em suas partes constituintes, uma mini-história do cinema” (BRADY, 2014). Segundo o autor, cada elemento representaria uma dimensão material da história do cinema: a gravura impressa do quadro traz o elemento visual, a imagem em sua bidimensionalidade, a tela, o que nos conduziria a pensar no filme como “imagens em movimento”. A luminária faria alusão ao aparato cinematográfico, à projeção da luz, à relação entre luz e sombra, fundamento do visível. O telefone, elemento central para a ópera, faria referência ao diálogo, ao elemento teatral e à sua expansão para além dos limites espaciais visíveis. O rádio aparece então como o elemento sonoro que veio fazer parte do cinema nos anos de 1930.¹² Poderíamos ainda tomar a liberdade de incluir o elemento do cinzeiro como uma referência ao público do teatro moderno idealizado por Brecht (e também ao público do cinema e da ópera), que deveria ter a atitude crítica de fumar e observar. Não por acaso, Straub aparece fumando um charuto no início do curta em que apresenta o trabalho de Schoenberg e o relaciona também à obra de Brecht (*Introdução à “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schoenberg*, 1972). Martin Brady, então, conclui sua análise observando que:

Essa composição de objetos, que acaba se aproximando da forma de um altar, um tipo de *vanitas* tecnológico, não apenas decompõe o filme – aqui a serviço da mais burguesa das artes, a ópera –, mas também alerta o espectador atento para os componentes ideológicos do cinema. Então, Straub-Huillet, sem a menor altivez, colocam seu filme ao lado de dois artistas pioneiros – o compositor que emancipou a dissonância e nos trouxe a Música Moderna e o Serialismo, e Cézanne, cuja economia de expressão levou a pintura na direção da abstração, sendo considerado como precursor do cubismo. (BRADY, 2014, trad. nossa)¹³

12. Brady destaca ainda que o modelo do rádio nazista utilizado no filme não existia ainda na época em que a peça foi composta, em 1929, mas fora lançado alguns anos depois, constituindo, portanto, um anacronismo.

13. No original: “This almost altar-like composition of objects, a kind of technological *vanitas*, not only deconstructs film – here at the service of that most bourgeois of arts, opera – but also alerts the attentive spectator to the ideological component of cinema. Moreover, Straub/Huillet, with no little hauteur, place their film alongside two artistic pioneers – the composer who emancipated dissonance and gave us Modern Music and serialism, and Cézanne, whose economy of expression took painting in the direction of abstraction and who is held to be a precursor of cubism”.

O filme constrói a sua política de modo auto-reflexivo em cada detalhe, em cada objeto, nos gestos, no modo de construção da narrativa, na elaboração de seu método de filmagem, tendo sempre em vista elementos da história recente, em especial a relação com o Nazismo, com a guerra, com a perseguição aos judeus (não é por acaso que vemos uma garrafa de cerveja com a estrela de Davi), com o holocausto. Essa lógica benjaminiana de elaboração da história através da construção artística se dá sob a força e a potência dos “derrotados da história”, cujo impulso revolucionário se manteve vivo de alguma maneira, fazendo liberar uma faísca nos tempos presentes. O gesto artístico desses que, de alguma maneira, sobreviveram, resistiram, retorna sob diferentes formas no cinema, como é o caso da música de Schoenberg e da abertura que ela proporcionou para as inúmeras vanguardas artísticas do século XX.

A cena apresenta também fortes linhas geométricas das cortinas e das janelas. Ao fundo, por trás da mesa do café da manhã, as plantas vêm marcar a presença da natureza (também representada no quadro de Cézanne) e quebrar a dureza das linhas geométricas, com formas orgânicas complexas. Os personagens vestem roupa de gala em preto e branco. A fotografia do filme também é feita em preto e branco. Straub-Huillet retornam ao preto e branco, o que conecta a ópera aos seus primeiros filmes germânicos (*Machorka-Muff*, 1962, *Nicht Versöhnt*, 1965, *Bachfilm*, 1967, *Der Bräutigam*, 1968) e a *Klassenverhältnisse* (*Relações de Classe*), filme realizado em 1984 sobre o primeiro romance de Kafka, *O homem que desapareceu ou Amerika*.

Escutamos os primeiros acordes e a câmera faz uma pequena panorâmica para a direita em plano aberto, acompanhando o movimento do casal. O homem canta em devaneio sobre o encanto que a amiga da esposa lhe causara essa noite. A esposa, compreensiva, o convida para dormir, pois há muito o que fazer no dia que se segue. Então, a câmera muda de perspectiva para a direita e filma o surto raivoso do marido em plano fechado: “Ah, vá embora! Esse tipo de vida deixa tão pouco tempo para sonhar: Sempre a economia, o trabalho, gritando às crianças, dia após dia, a mesma coisa. Se não houvesse ao longo do tempo algo diferente ou novo, as preocupações diárias poderiam matá-la ou sufocá-la com o tédio!”. A câmera volta para a posição à esquerda para filmar a mulher em plano médio. Ela está de pé ao

lado da porta, próxima ao quadro de Cézanne. A mulher pondera: “Sempre que você tem uma noite agradável, volta deprimido! E eu não posso dizer que sua vida atual seja tão terrível. Até agora achei que fôssemos muito felizes. O que você quer?”.

Já no começo, o posicionamento da câmera constrói *dois polos antagônicos*, como duas visões diferentes de mundo, duas perspectivas contrastantes, dois pontos estratégicos de posicionamento da câmera. Da direita, vemos e escutamos o imaginário do marido, contaminado e seduzido pelos modismos da vida moderna, representados pela figura da amiga da esposa. Da esquerda, vemos e escutamos as ponderações da esposa em defesa da vida familiar. Em seguida, a câmera se estabelece à direita e a mulher resolve mostrar ao marido que “também não está fora de moda”. Ela adere então ao imaginário moderno suscitado pelo marido e decide provar para ele que ela “pode viver de modo diferente”. Ela afronta a posição masculina de poder do marido e afirma a liberdade do seu desejo, a possibilidade de sua transformação e a defesa de sua singularidade, mesmo que sob a forma do jogo. Talvez resida aí um traço do feminismo idealizado por Gertrud Schoenberg nos anos de 1930. Há então uma articulação na forma do filme e da música, após esta atingir um pico de tensão dramática, no diálogo conflituoso entre o casal (plano 18). A perspectiva muda para a esquerda mais uma vez e a mulher se “transforma completamente”.



Plano 18

Assim, o filme também se transforma e apresenta um novo começo ao refazer a panorâmica inicial, invocando a nossa memória do primeiro plano do filme, no entanto, agora, a panorâmica é invertida da direita para a esquerda (plano 21), acompanhando o movimento da mulher. A variação por *inversão* marca essa primeira articulação da forma fílmica. A cor da roupa também se inverte, do preto para o branco. Ela caminha com seu novo vestido e joga com a fantasia da mulher moderna e livre, ou mesmo libertina, de uma nova vida, para o desespero do marido.



Plano 21 - pan da direita para a esquerda

Vemos variações em plano e contraplano, numa relação de oposição entre esposa e marido. A forma e a posição dos corpos aparecem mais uma vez espelhadas. A mulher inverte o seu papel de dona de casa e figura como uma “mulher moderna”, despertando o ciúme do marido. Por fim, ela atende ao chamado do tenor que galanteia ao telefone, oculto no fora de campo. O marido, de joelhos, derrotado, implora que ela volte a ser como antes. A atitude da mulher tem um caráter libertário.

O filme se torna cada vez mais fragmentado, apresentando planos mais fechados dos personagens, dos objetos e dos móveis (a criança que acorda, a garrafa de cerveja, a cadeira, o telefone, o guarda roupa e a cômoda). A fragmentação desconcerta a percepção que o espectador tem do tempo e do espaço e os personagens às vezes aparecem de repente em diferentes lugares, como é o caso do marido visto ao lado do quadro de Cézanne no plano 37, reaparecendo, com o corpo na mesma posição, ao lado da porta de entrada da casa no plano 40, sem nenhuma conexão ou justificativa aparente para esse salto espacial elíptico (como uma elipse espacial). Ele se movimentou no fora de campo, mas cria a impressão de que ele ficou parado enquanto o fundo teria se deslocado. O espaço é recortado como um quebra-cabeças mnemônico.



Plano 37



Plano 38



Plano 39



Plano 40

Junto com a fragmentação, a constante presença das sombras contribui para reforçar os jogos de espelhamento e dualidade, construindo uma espécie de *mise-en-abyme* vivo no interior do quadro. Marca do modernismo e do anti-ilusionismo, o filme torna visível seu próprio processo de representação, apresentando a sombra como uma espécie de dublê dos cantores, especialmente da mulher. A sombra aparece assim como essa forma espelhada e invertida do corpo humano, seu duplo bidimensional projetado sobre o espaço, uma silhueta negra e misteriosa, sem volume, sem face, como um rastro visível e impalpável. Ao mesmo tempo presença e ausência, a sombra apresenta a contra-forma dos corpos, como se diz do contra-tema de uma melodia. Ela se projeta sobre as paredes mas, também, projeta um campo de possibilidades futuras das relações a se estabelecer entre um homem e uma mulher, das relações que se constituem numa sociedade. Ela sugere uma complexa temporalidade, fazendo conviver diferentes tempos no mesmo instante, tornando visível a ambiguidade e a complexidade que cada corpo carrega consigo. Tornam-se simultâneos os tempos da juventude e da vida adulta, o tempo presente e o tempo lembrado, o tempo vivido por Schoenberg em meio ao período modernista de 1929, logo antes da ascensão do Nazismo e início da Segunda Guerra, e o tempo

14. A obra de Straub-Huillet sempre foi marcada por essa observação de que o Nazismo não se encerrou com o fim da Segunda Guerra. Já no primeiro filme, *Machorka-Muff*, há uma crítica ao processo de remilitarização vivido pela Alemanha no pós-guerra.

Muitos membros do partido Nazista, militares, políticos, etc, continuavam (e continuam) a atuar, impunes.

As poucas condenações feitas pelos tribunais do pós-guerra não foram suficientes para causar uma reforma completa da estrutura política e social que permitiu a consolidação do regime totalitário. Vale citar, como referência, um importante filme desse período:

Alemanha no Outono (*Deutschlan im Herbst*, 1978, Fassbinder, Schlöndorff, Alexander Kluge, etc), que retrata exatamente o trabalho de resistência de guerrilhas armadas (RAF) contra a política Nazista nos anos de 1970.

contemporâneo de Straub-Huillet em 1996. A sobreposição temporal desses dois momentos da História reforça a dimensão política da obra, tornando evidente que os mesmos desafios do passado, a dimensão totalitária aparentemente adormecida nos tempos atuais, está sempre prestes a despontar.¹⁴ A pergunta sobre o muro continua a reverberar: “Onde jaz o seu sorriso?” ou, em uma outra tradução possível: “Onde está enterrado o seu sorriso?”. Os diferentes tempos vivem juntos, diferentes períodos históricos vivem juntos na abordagem materialista de Straub-Huillet.



Plano 41 - projeção da sombra da mulher

O dia amanhece. O casal se reconcilia e se une, voltando a conviver no mesmo plano (a reconciliação é algo realmente raro no cinema de Straub-Huillet). A câmera avança e muda de posição, mas mantém o mesmo eixo dos dois pontos estratégicos anteriores para filmar a parte de trás do palco, onde está a mesa do café da manhã. Assim se inicia a terceira e última parte da ópera, quando o casal reconciliado é surpreendido pelo cantor e pela amiga da esposa que entram em cena para questionar, de modo irônico, o amor idílico, antiquado e matrimonial do casal.

A câmera filma os dois casais opostos de modo semelhante, mas produz uma variação na posição dos personagens, criando um estranho espelhamento. As mulheres estão à esquerda e

os homens à direita em ambos os planos, mas as relações de frente e fundo são invertidas. A amiga está mais à frente, com o cantor ao fundo, enquanto o marido está à frente, com a esposa ao fundo. Essa última sequência é toda filmada a partir do mesmo ponto estratégico. A câmera está posicionada no centro do palco (onde estava antes a luminária), portanto, ela filma o casal moderno da direita, enquanto o casal conjugal é filmado da esquerda. Uma outra diferença importante entre os planos é que, agora, marido e mulher se apresentam envoltos pela natureza, com as plantas ao seu redor, enquanto o tenor e a amiga, com sua sombra deformada, se apresentam diante da dureza das linhas geométricas do cenário, como que enredados pelo modismo do qual fazem parte.



Planos 55 e 56 - Espelhamentos entre os casais



Plano 65 - plano final.

O filme se encerra de modo impactante, com uma imagem que condensa muitos sentidos numa única cena. A mulher se coloca de pé atrás do marido que está sentado diante da mesa posta do café da manhã. Ela é observada pelo filho pequeno. O cenário ao fundo se articula em três partes: as janelas com as plantas, a parede sombreada com o papel de parede e a parede mais clara, iluminada pela luz que vem de fora. Sobre essa última parede, bem à direita do plano, se projeta a sombra da mulher, como uma projeção de todas as incertezas que o futuro há de guardar com as relações e com o mundo. O marido diz: “Ainda não consigo considerá-los como pessoas modernas, mesmo hoje!”, ao que a mulher replica: “Bem, isso pode mudar de hoje para amanhã”. E a ópera termina mantendo em aberto a pergunta do filho: “Mamãe, o que são pessoas modernas?”. De alguma maneira, a pergunta da criança parece nos conduzir ao início do filme, à pergunta inscrita sobre o muro: “Onde jaz o seu sorriso?”. O filme, portanto, se passa entre essas duas perguntas, formando um ciclo.

Por outro lado, se é possível afirmar que há uma aparente reconciliação entre o casal, o plano final parece questionar também essa reconciliação, pois talvez a mulher não esteja reconciliada consigo mesma (o que é essa sombra feminina que se projeta?), com o papel que ela ocupa no interior da família (ela está em pé, enquanto o homem está sentado), um papel muitas vezes submetido às funções do lar, aos cuidados familiares, à opressão do mundo masculino.

Por fim, embora não seja possível dizer o que são pessoas modernas, podemos dizer que há procedimentos modernos adotados pela música e pelo filme nesse caso. Não apenas escutamos a ópera de Schoenberg, inteiramente composta através do uso da técnica dodecafônica. O filme também se apropria da lógica musical através do uso dos dois pontos estratégicos de colocação da câmera e das variações por espelhamento. Essa apropriação fílmica traz consigo uma potência artística de resistência ao totalitarismo, fazendo emergir no presente algo desse instante de perigo vivido no passado por Schoenberg. De modo similar à música serial, o filme trabalha com séries, não de notas, mas de planos, com suas variações, produzindo uma proliferação de fragmentos de espaço-tempo na relação com a música encenada da ópera. Eles também produzem séries dentro dos planos, usando o corpo dos personagens, objetos, cenário e

sombras. O resultado é uma complexa temporalidade, superpondo em séries os diferentes tempos da música, do filme, da história, do presente e do passado. Straub-Huillet desenvolvem no cinema um modo próprio de ler e reinventar o *Serialismo* num sentido mais amplo – seus princípios lógicos e estéticos –, incorporando procedimentos musicais à sua prática, e criando assim uma complexa forma temporal de profundas consequências políticas para o tempo presente.

REFERÊNCIAS

- BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001.
- BERGALA, Alain. Straub-Huillet: O menor planeta do mundo. In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 235-242.
- _____. La méthode. *Cahiers du Cinéma*, n. 364, p. 06-07, Outubro de 1984.
- BRADY, Martin. Von heute auf morgen: *Straub-Huillet, Serialism, and Philosophy of New Cinema*. Texto apresentado no evento “Modernism, serialism, film: Schoenberg’s comic opera *Von heute auf morgen* in context”, 2014. Disponível em: <http://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/german/eventrecords/2013-14/schoenberg.aspx>. Acesso em: 11 nov. 2015. Agradeço ao autor por gentilmente ceder acesso ao texto.
- _____. Von heute auf morgen: *Straub-Huillet, Serialism and the Philosophy of New Cinema*. Apresentação na conferência internacional “Critical Theory, Film and Media: Where is Frankfurt Now?”, Goethe-Universität Frankfurt, 20 a 23 de Agosto de 2014. Agradeço ao autor por ter gentilmente cedido acesso ao texto de sua apresentação.
- _____. *Documentation and fiction in Straub and Huillet’s adaptations of Böll’s Hauptstädtisches Journal and Billard und halbzehn*. Londres: King’s College London, 1995/2008, tese de doutorado.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EISLER, Hans. Sinn und Form, 7, 1955. In: HUILLET, D.; SCHOENBERG, A.; STRAUB, J.M. *Du jour au lendemain. Von heute auf morgen*. Toulouse: Éditions Ombres, 1997. p. 107.
- KURTH, Richard. Immanence and transcendence in Moses und Aron. In: SHAW, J.; AUNER, J. (orgs.) *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 177-190.
- SCHOENBERG, Arnold. New music, Outmoded *Music*, Style and Idea (1946). In: *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, edited by Leonard Stein, revised edition (60th anniversary edition), 1984. p. 117.
- STRAUB, J.M. O Bachfilm. In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 04-10.

STOCKHAUSEN, K., RIVETTE, J. *MACHORKA-MUFF*, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1963. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/jornalstockhausenstraub.htm>. Acesso em: 18 jan. 2016.

TREGEAR, Peter. Schoenberg, Satire and the Zeitoper. In: SHAW, Jennifer; AUNER, Joseph (orgs.). *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge University Press, 2011. p. 147-156.

ZAGORSKI, Marcus. Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Music'. *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 134, n. 2, 2009, p. 271-317. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40783216>. Acesso em: 02 nov. 2015.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017



O sentimento emancipado – Política de *Milestones* (Robert Kramer e John Douglas, 1975)

JORDI CARMONA HURTADO

Professor de filosofia moderna, especialista em estética, no Curso de Filosofia da UACS, UFCG.

Resumo: O presente ensaio é uma leitura do filme *Milestones*, de Kramer e Douglas. Nele prestamos particular atenção à coexistência de uma dupla temporalidade, a do tempo do agora revolucionário e do tempo do depois. A política do filme diz respeito à busca do significado virtual de uma revolução que coincidiria com a vida inteira: é a revolução no tempo do depois. Essa busca política só é possível a partir de uma ruptura estética, do sentimento emancipado, da libertação do *pathos*.

Palavras-chave: *Milestones*. Robert Kramer. Cinema. Política. Estética.

Abstract: This paper consists of an analysis of the film *Milestones*, from Kramer and Douglas. In this purpose, we aim to show the coexistence of a double temporality: the time of the revolutionary present and the time after. The politics of this film refers to the search of the virtual meaning of a revolution which coincides with the entire life: it's the revolution under the conditions of the time after. This political search is only possible on the basis of an aesthetical rupture: the emancipated feeling, the liberation of *pathos*.

Keywords: *Milestones*. Robert Kramer. Cinema. Politics. Aesthetics.

*Nem no alto nem distante
nem no trono do imperador nem no do rei
você é só uma pequena laje de pedra
à beira da estrada.
As pessoas pedem orientação
você impede que elas se percam
e indica a distância que devem percorrer.
O serviço que prestas não é menor:
o povo lembrará tua obra.*

Ho Chi Minh¹

1. "Neither high no far away,
/ on neither emperor's nor
king's throne, / you're only a
little slab of stone / standing
on the edge of the highway. /
People ask you for guidance;
/ you stop them from going
astray, / and tell them the
distance they must journey.
/ The service you render
is not small one; / people
will remember what you've
done." Todas as traduções
das falas do filme são nossas.

1. A vida privada e egoísta

Robert Kramer e John Douglas colaboraram pela primeira vez e descobriram a prática do cinema dentro do movimento *Newsreel*, que nos últimos anos da década de 1960 produziu diversos filmes militantes e de atualidade que acompanharam as lutas norte-americanas da época. *Milestones* (1975) supõe uma certa virada nessa trajetória, dando origem à produção posterior de Robert Kramer, em que a confrontação do cinema com a política e a história situa-se em um espaço mais íntimo e reflexivo.

O primeiro longo fragmento que articula a obra de Kramer e Douglas, *Milestones* (1975), encontra um encerramento no poema do líder revolucionário Ho Chi Minh, que citamos como epígrafe, e que dá aliás ao filme seu nome. É um fragmento quase que exclusivamente feminino ou "não misto", ² que define-se pelo fato de oferecer à visão do espectador a vida de três gerações de mulheres dos Estados Unidos, que viveram entre o final do século XIX e os anos sessenta e setenta do século XX. A primeira é uma velha senhora cuja família era originária da Calábria. A única coisa que ela fez na sua vida foi trabalhar, e sempre trabalhou sozinha. É muito significativo que as últimas imagens do fragmento mostrem o trabalho coletivo e colaborativo do povo vietnamita. Entre as três gerações é isso o que teria acontecido: teríamos nos deslocado do trabalho isolado, abstrato, do trabalho proletário que alimenta a máquina do imperialismo, da exploração e da opressão, para o trabalho comunitário da revolução que poderia destruir essa mesma máquina.

2. Os grupos de autoconsciência "não-mistos", ou seja, formados exclusivamente por mulheres, foram uma prática comum no chamado feminismo de segunda onda, desde os anos 60. Uma boa descrição do sentido e funcionamento desses grupos pode ser encontrada no livro *No creas tener derechos*, tradução espanhola de uma obra publicada pela Libreria delle Donne di Milano.

3. “I don’t think there’s anything more frightening than a private, selfish life”.

4. “Here it really feels like a family”.

Também teria mudado algo no que diz respeito à nossa percepção do isolamento, não só individual mas também familiar, ou o isolamento do casal, do casal sozinho ou com filho ou filhos. As palavras da filha dessa senhora de Calábria, Helen, personagem que aparece como um elo intermediário nessa história de gerações, resumem de um modo bastante conciso essa mutação da maneira de perceber, enunciando assim um dos grandes *leitmotifs* do filme: “Não há nada mais apavorante do que uma vida privada e egoísta”.³ As vidas das suas filhas, que ela não consegue compreender completamente, mas diante das quais sente muito orgulho, são uma prova da realidade dessa transformação. As duas deixaram para trás, e ainda tentam deixar para trás, essa assustadora vida privada e egoísta, de maneiras muito diversas e mesmo contraditórias. Elizabeth largou sua família, decidiu romper radicalmente com seu marido e seus filhos, que não encontra nunca. Desde então vive uma vida de desfrute da solidão, da amizade e de tudo o que pode oferecer a vida urbana a uma mulher solteira e emancipada. Karen está pronta para ter um filho, e o filme todo gira ao redor da gestação e do nascimento do seu filho. Mas ela também exprime muito claramente que se ela e Larry (que supomos ser o pai biológico) estivessem sozinhos, ela preferiria abortar. Se ela se dispõe a dar à luz uma criança é porque essa criança não vai ser entregue a Larry nem a ela própria, mas à comunidade: à “família”⁴ autêntica, como ela diz, da comuna rural. O filho que ela porta no ventre não pertence nem ao pai nem à mãe, mas à comuna; se é que ele pertence a algo ou a alguém. A nova criança só poderia e deveria pertencer, na verdade, à grande comunidade humana, à humanidade emancipada.

A transformação acontecida no decorrer da história dessas três gerações de mulheres, portanto, consiste no surgimento de um novo sentimento de intolerância em relação à vida privada e egoísta. Não é possível viver desse modo, essa vida é o horror, é o que está na origem do imperialismo. “A vida privada e egoísta” é o que está na origem da máquina de destruição que massacrou os habitantes originários da América, que sequestrou milhões de pessoas na África para submetê-las à escravidão, a mesma que reduziu a vida dos proletários imigrantes norte-americanos ao trabalho servil, e que hoje – no momento em que o filme foi feito – está produzindo um novo genocídio no Vietnã, que polui os rios e turva os céus. Não há a menor dúvida quanto a

isso; mas o que não é tão evidente é como seria possível não viver assim, e as trajetórias divergentes das vidas de Karen e Elizabeth mostram que não há uma solução teórica nem elegante, só há experimentações diversas, às vezes contrárias e até contraditórias.

Em *Milestones* os personagens isolados – o veterano do Vietnã, a garota que é empregada no bar – sofrem desgraças semelhantes: ela é estuprada, ele é assassinado quando está roubando uma casa burguesa. Os personagens isolados, que não conseguem sair de seu isolamento, mesmo se não têm mais nenhuma vontade de viver uma “vida privada e egoísta”, mesmo se eles querem mudar sua vida, só podem sofrer a violência burguesa e patriarcal, na sociedade burguesa e patriarcal. Ora, o fato dessas violências serem efetivamente produzidas mostra a falta de poder da comunidade, a incapacidade de luta e de organização para terminar com essa violência, mas também a falta de verdadeira compreensão para se abrir a todas as pessoas que querem mudar sua vida e as acolher. É o problema da homogeneidade da comunidade, excessivamente branca, universitária, etc. O grande crítico francês Serge Daney encontra no aquário a metáfora adequada ao espaço visual construído pelo filme, e também à limitação do tipo de comunidade (“tribo paranoica”) que habita nele (DANEY, 2007, p. 119). E com efeito, se há uma impotência real da comunidade, é porque ela também está isolada, tão isolada como a vida desses personagens isolados. Podemos chamar de “dispersão” a esses isolamentos solitários ou comunitários.

2. No centro de tudo

O momento de vida ou o fragmento de história que é mostrado em *Milestones* é aquele de um certo *tempo do depois*, o tempo da dispersão ou do declinar da energia revolucionária; é Jacques Rancière (2013) quem usou essa expressão em um ensaio sobre a obra do cineasta Béla Tarr. É o tempo do depois após o *tempo do agora*, o tempo posterior ao momento de concentração revolucionária das vidas: o que Benjamin chamou de “*Jeitzeit*” nas suas teses “Sobre o conceito de história”.⁵ Outra sequência do filme, que situa-se no centro da sua duração,

5. Podemos citar a primeira frase da Tese XIV na tradução de Michael Löwy: “A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora (*Jeitzeit*)” (LÖWY, 2005, p. 119).

6. "It seemed as we were all in the center of things in some way".

como o eixo que a divide em dois, mostra dois personagens masculinos caminhando em uma rua de Detroit, e um deles lembra o que sentiu nesse momento do agora: "Estávamos como que no centro de tudo".⁶ É justamente essa sensação de estar no centro de tudo, de estar no centro da energia revolucionária, a que já não está mais presente, no tempo do depois. Robert Kramer mostra essa mudança em um plano que se afasta dos personagens, e que abre-se em panorâmica, exibindo a nova circunstância, que é a circunstância da extinção da circunstância revolucionária: já não aparecem mais nem as manifestações de Washington, nem os Panteras, nem a conspiração de Chicago, nem as ações locais, nem a universidade anti-imperialista... O que aparece em lugar de tudo isso é a paisagem invernal de uma cidade industrial medíocre e cinzenta, onde dois velhos militantes conversam sobre suas velhas batalhas em um canto da cena. Eles não estão mais no centro de nada, são mais um elemento da paisagem, de uma paisagem nevada na maior parte das vezes. O movimento de sua marcha à frente, de sua revolução, é indistinguível do movimento dos flocos de neve que caem sobre a cidade, das revoluções diárias do sol, do ciclo das estações, das nuvens que passam devagar diante da lua, das ondas que brincam com os seixos na praia, etc. O movimento da revolução no tempo do depois, no tempo da dispersão, é indistinguível do movimento da vida: não somente da vida das pessoas, mas da vida de tudo o que existe. Ao invés de estar no centro, os militantes são mais um elemento da paisagem, que tem exatamente a mesma importância do que qualquer outro elemento, como em uma grande igualdade sensível. O tempo do depois é o tempo em que não há mais centro: esse tempo em que, após uma curta temporada, umas jornadas no palco da História, a gente cai de novo nas dobras e nas curvas da vida, nos seus longos e lentos ciclos e nos seus súbitos ciclones. Como diz Helen na primeira sequência do filme: "Karen tem sua vida, todos vivem a vida deles, começo a me perguntar onde está minha vida".⁷ O tempo do depois é o tempo da pergunta pela vida: o que acontece com minha vida, onde é que ela está, como é possível viver de novo depois do que aconteceu, como é possível não ceder ao intolerável que eu senti tão claramente? Ao invés da igualdade no centro da história e na claridade da ação, o tempo do depois é o tempo das aventuras da igualdade quando se insere nas dúvidas, nas perguntas e nas obscuridades

7. "Karen is into her life, these people are into their lives and I'm really beginning to wonder where my life is at".

da vida; do sentimento de igualdade que precisa defrontar-se com o que a vida tem de mais intratável, de não dominável, de resistente, de inefável, de estúpido.

Nessas condições do tempo do depois, nessas condições de ausência de política, de ausência de luta nas ruas, de ausência de organização e de ação, como é mostrado no poema de Ho Chi Minh, há no entanto a possibilidade de *uma política*. É a política do “*milestone*”, do “marco do caminho”, como podemos traduzir. A primeira condição dessa política é indicada também por Helen, na mesma primeira sequência do filme. Segundo ela, o que suas filhas e a geração de suas filhas têm trazido de novo ao mundo, cada uma delas em um processo diferente de experimentação, são principalmente duas coisas. A primeira é certo tipo de emancipação, que tem a ver principalmente com os sentimentos, com o fato de ter a coragem de dizer não tanto o que pensamos mas o que sentimos, com o fato de estar em boa relação com as próprias emoções, de as acolher, de não deixá-las de lado. A segunda consiste em ter superado certa brecha, certa divisão entre o ser público e o ser privado, entre o ser humano e o ser mulher, ou entre o íntimo e o político: a brecha entre o que eu sou e minha identidade social, entre o que eu sou e o que os outros esperam que eu seja. É a mesma brecha que, segundo as palavras de Helen, fez com que ela quase enlouquecesse em algumas ocasiões.⁸ Pois dizer o que sentimos tem a ver, em certo modo, com o fato de ir nu, de não se esconder, com essa forma específica da coragem, que é refletida por exemplo nos corpos nus da comuna que acolhem na sua pele as sombras projetadas pelo sol nas folhas das árvores, no devir-índio da comunidade. Eis a primeira condição da política do “*milestone*”, talvez a condição essencial.

8. “I could have gone crazy, like a lot of my contemporaries did”.

Mas o devir-índio é apenas uma das formas possíveis dessa emancipação sensível ou sentimental. No tempo do depois não há mais organização nem ação; há obras e experimentações múltiplas, ao rés da vida. Diferentes maneiras de medir a distância entre o velho e o novo mundo, de examinar o espaço que ainda temos de percorrer, de se situar no caminho como um “*milestone*”, e orientar talvez desse modo outro operário da vida, outro experimentador anônimo da revolução. Mas para entender o que isso significa é preciso entender também o significado dessa emancipação sensível ou sentimental.

3. O sentimento emancipado

Viver em contato com o que sentimos, viver em uma contínua expressão e metamorfose do que sentimos, quer dizer, se o traduzimos às palavras da filosofia, transformar constantemente o *pathos* em *logos*, o sentimento em palavra, a passividade em atividade ou a paixão em razão. Ou seja, é fazer com que o discurso ou o pensamento exprima incessantemente algo que, justamente, não é pensamento. Ou fazer com que a inteligência, em lugar de uma força que separa do sentimento, não seja mais do que seu meio de expressão. Mais do que o “tem a coragem de pensar por ti próprio” do esclarecimento, trata-se de um “tem a coragem de sentir por ti próprio”, de exprimir e pensar com outros o que sentes: eis a chave que abre a porta da comunidade das pessoas sensivelmente emancipadas. É isso o que significa essencialmente não viver de um modo privado e egoísta: ter a coragem de dizer o que sentimos, e partilhar nossos sentimentos, fazer deles algo comum. Ora, trata-se de uma comunidade de pessoas emancipadas, que ainda podemos pensar com Kant.

Pois não é isso o que encontramos, de modo nenhum, no pensamento tradicional da política. Em Aristóteles a comunidade política é uma comunidade construída ao redor do *logos*. Mas isso não quer dizer que ela seja estritamente intelectual. O uso do *logos*, do discurso ou da razão, torna possível que o ser humano perceba algo que os animais desprovidos de *logos* não podem sentir: a justiça ou a injustiça. A comunidade política é o que se cria de comum entre esses animais que graças a sua possessão do *logos* são capazes de sentir a justiça e a injustiça: ou seja, a comunidade daqueles animais que sentem, através do *logos*, o universal, que acedem pela mediação do *logos* ao universal. Por baixo dessa comunidade lógica existe a comunidade fônica, a comunidade daqueles animais que não conseguem enunciar discursos, mas só sua voz. O fato de ter voz faz com que seja possível perceber o prazer e a dor, esses sentimentos que, ao invés da justiça e da injustiça, são puramente individuais, corporais e estritamente subjetivos, e aliás egoístas, que não nos informam nada sobre o mundo, etc. Nessa hierarquia entre a comunidade lógica e a fônica há um elemento de mediação, que é o escravo. O escravo, um ser que se situa entre o homem e o animal, vive fundamentalmente

na comunidade fônica, a comunidade do prazer e da dor, mas possui, como escreve Aristóteles, a parte passiva do *logos*: ele entende o *logos* quando é uma ordem, mesmo se ele é incapaz de dar ordens por sua vez, se ele não possui a parte ativa do *logos*. Por isso, mesmo se o escravo for capaz de perceber a comunidade do justo e do injusto, não é capaz de habitá-la mas apenas de servi-la, habitando exclusivamente a comunidade do prazer e da dor (ARISTÓTELES, 1998, 1253a-1245b).

Não é a revolução iluminista que quebra esse esquema tradicional, mas a revolução estética, na qual Kant também teve certa importância. Essa revolução seria como o produto da emancipação do escravo de Aristóteles, do elemento de mediação entre a comunidade lógica e a fônica. Pois Kant descobriu justamente a possibilidade de uma emancipação no próprio sensível; uma emancipação que ele chamou de “estética”. Há um sentimento preciso, como mostrou Kant, o sentimento do belo, que também acede ao universal, e não apenas o *logos*. Há possibilidade de um acesso imediato ao universal, e não há razão para que o sentimento seja sempre particular ou sempre me particularize, encerrando-me em mim mesmo. Há um sentimento universal, um sentimento que abre, que me pluraliza e me comuniza em ato. É por isso que Kant escreveu sobre um modo desinteressado de sentir, um modo não egoísta, justamente (KANT, 2011, p. 39), segundo o qual eu sou capaz de sentir alegria ao ficar sabendo da luta do povo vietnamita mesmo se eu não extrair nenhum benefício dela, ou sentir tristeza diante da indiferença de meus compatriotas ou da extrema baixaria e criminalidade do meu governo, mesmo se nem essa indiferença nem essa criminalidade me causem um prejuízo direto. Trata-se de sentir um prazer completamente sensível, corporal, e sentir ao mesmo tempo a justiça do mundo inteiro, e sentir uma dor, uma dor muito íntima e pessoal, e sentir ao mesmo tempo a injustiça do mundo inteiro. Por isso a universalidade já não é mais atingida pela mediação da racionalidade que separa do sentimento: é o sentimento mesmo que acede a uma universalidade, que se emancipa.

Mas não se trata dessa universalidade da razão ou a da ciência, não é a universalidade das ideias: é, em vez disso, uma universalidade subjetiva, como escreve Kant (2011, p. 50). É a universalidade dos sujeitos que sentem a beleza – ou seja, a alegria da justiça –, e que sentem a fealdade – ou seja, o sofrimento da injustiça. Eis como Kant

inventa a filosofia moderna ou contemporânea, ao descobrir essa esfera da intersubjetividade, do sentimento da comunidade universal dos sujeitos, do sentimento genérico da humanidade (PHILONENKO, 1993, p. 20). Ele também mostrou assim que a política não se põe em jogo no conflito entre os grandes ideais, mas em sentimentos bem mais subterrâneos. O sentimento do belo acede ao universal, não em um nível mediado, discursivo, abstrato ou ideal, mas em um nível concreto, imediato, direto. Quando eu sinto a beleza, não sou eu mesmo quem a sente, mas esse sentir chama ao consentir de todos e todas: eu me abro desse modo a uma vida sensível que não é mais individual, que é universal e comunitária. O sentimento do belo é o universal comum, o universal que apenas existe quando é partilhado, posto em jogo e arriscado em uma comunidade, pensado e comunicado com essa faculdade que Kant não mais chama de razão, mas de reflexão: a razão comum (LEBRUN, 1970, p. 443). A reflexão refere-se a uma vida que já não acha apenas sua satisfação no sentimento mas que reflete em si própria aquilo que ela sente, nas suas palavras, nos seus gestos. É uma vida do sentimento que se reflete constantemente em palavras partilhadas, que se espelha incessantemente na comunicação das pessoas entre si e de tudo o que vive entre si. Uma vida do espírito que é ao mesmo tempo uma vida da sensação, uma vida interior que não existe se não é constantemente refletida nas palavras que partilhamos; e não apenas nas palavras, mas em todas as coisas, nessa grande vida do todo, nessa grande igualdade sensível da qual já tínhamos falado antes. O sentimento emancipado significa que o mais interior apenas pode existir no mais exterior.

4. A voz do mar

Essa vida da reflexão do sentimento, essa interioridade que apenas existe no que é mais exterior foi chamada uma vez por Virginia Woolf de “a voz do mar”. Trata-se de um fragmento em que ela define a tarefa da ficção moderna:

Tive a ideia de que o que eu quero é saturar cada átomo. Quero dizer, eliminar todo desperdício, o que é morto, o supérfluo: oferecer o momento inteiro, com tudo o que ele contiver. Vamos dizer que o momento seja a combinação de

pensamento; sensação; a voz do mar. O desperdício, o morto, surgem da inclusão de coisas que não pertencem ao momento; esse terrível negócio da narrativa realista: ir do almoço ao jantar: é falso, irreal, meramente convencional. Por que admitir algo na literatura que não seja poesia, que é o que eu entendo por saturar? Não é isso o que eu reclamo dos romancistas, que eles não selecionam nada? Os poetas o conseguem mediante a simplificação: eles deixam fora praticamente tudo. Eu quero incluir praticamente tudo: e ainda assim saturar. (WOOLF, 1973, p. 136. Trad. nossa)⁹

“Pensamento; sensação; a voz do mar”. A vida da alma na vida das coisas; é isso que significa saturar cada átomo, fazer com que cada coisa percebida seja ao mesmo tempo um pensamento: cada elemento sensível um universal partilhado. E além disso, não o fazer como faz a poesia, mediante seleção, subtração e exclusão. Incluir tudo, e ainda assim saturar, escreve Woolf: não escolher, não selecionar entre o importante e o não importante, dar entrada a essa grande igualdade sensível da vida e ainda assim saturar. Saturar, fazer com que a vida da alma coincida com a vida das coisas, é mais uma maneira de não “viver uma vida privada e egoísta”, ou seja, nunca isolar um elemento arbitrariamente, como fazem esses autores que nos conduzem convencionalmente do almoço ao jantar. Trata-se de mostrar sempre, em cada elemento ou em cada fato, a vida do todo que o anima e que o insere em uma relação, na sua respiração comum com as outras coisas.

Essa é também a fé de Helen no filme, sua crença. E na verdade, é a única crença dos revolucionários: que nada está isolado, como mostram Kramer e Douglas em um plano-sequência no qual essas palavras (“nada está isolado...”¹⁰) são pronunciadas tanto por Helen quanto pelo vento que balança suavemente uma multidão de ramos de árvores. É mais uma maneira de mostrar: a voz do mar. Se nada está isolado, se os corpos refletem a ordem dos astros, como na acupuntura, se a combinação de algumas pedras, como nas antigas práticas indígenas de sabedoria, revela o destino do mundo e dos sujeitos, se o antigo saber feiticeiro das mulheres proletárias é capaz de conhecer exatamente onde é que vai acabar a linha da vida de uma pessoa, então o que está acontecendo no Vietnã tem uma relação direta com o que acontece nos Estados Unidos, e o que aconteceu há alguns séculos (o genocídio indígena, o sequestro e escravização de africanos, a exploração de proletários imigrantes) tem uma relação direta e precisa com o que acontece

9. “The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that do not belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry — by which I mean saturated? Is that not my grudge against novelists? that they select nothing? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in: yet to saturate”.

10. “All the things tight together become as one”.

hoje, que pode ser mostrada claramente. Que nada esteja isolado é a crença estética, mas também a crença dos revolucionários. O sentimento emancipado, que nasceu muito provavelmente no momento em que estávamos no centro, esse momento em que tínhamos deixado completamente de pensar em nós próprios (em nossa existência privada e egoísta), para só nos preocuparmos e interessarmos pelo mundo, é inseparável dessa crença revolucionária. E o problema do tempo do depois é justamente o seguinte: como é possível continuar sentindo desse modo, sentindo universalmente, quando as circunstâncias faltam, quando o mundo que nos transmitimos constantemente já não sente mais assim? Como continuar percebendo que o que acontece no Vietnã me afeta mais direta e profundamente que o que acontece na minha casa?

11. “As ondas tombavam;
recuavam e tombavam
novamente, como o baque
surdo de um grande animal
pateando” (WOOLF, 2014,
p. 115).

Se há um grande modelo de *Milestones*, ainda que certamente não o único, é justamente *As ondas* de Woolf. No entanto há qualquer coisa nesse romance que é mais ameaçador e terrível. Nesse caso a voz do mar coincide com os golpes do grande animal que bate o pé na praia:¹¹ as ondas. A voz do mar, nesse caso, é a loucura de Rhoda. Rhoda é justamente o personagem que no romance de Woolf exprime uma e outra vez o sofrimento de uma existência simplesmente individual e pessoal, o sofrimento que coincide com essa existência isolada. Pois no romance não houve tempo de agora, não houve momento revolucionário, e esse modo emancipado de sentir só dirige Rhoda à alienação. Daí que, em certo modo, *Milestones* possa ser interpretado como a vingança de Rhoda. *Milestones* é o mundo em que Rhoda não está mais sozinha; um mundo no qual esse muro que a circunda, como aquele que circunda a mãe que não é mais mãe, que largou completamente os filhos, tem-se fendido em grande medida. E o problema é então como evitar que ele se recomponha quando em grande medida, politicamente, é verdade que ele já se tenha recomposto. Como fazer para que ele não se recomponha completamente não mais na política, que está perdida no tempo do depois, mas na própria vida. Ou seja, não mais na representação que fazemos do mundo, ou que nos oferecem os meios de representação do mundo, mas na experiência imediata e na percepção da vida que vivemos.

O filme coloca insistentemente essa pergunta: como fazer, como viver, como ser revolucionário sem condições revolucionárias. É esse o impasse do tempo do depois. Mas o tempo de agora já

teve seu próprio impasse, um impasse contrário. É por isso que não há qualquer privilégio do tempo do agora sobre o tempo do depois: são como o dia e a noite, que sempre se sucedem o um ao outro, como o inverno e o verão. Naquele então, no tempo do agora, quando estávamos no centro da energia revolucionária, o problema era como não abandonar os valores revolucionários quando lutamos nas ruas. Agora, no tempo do depois, o problema é como conservar os valores revolucionários quando já não mais lutamos nas ruas. Mas talvez se tenha produzido algo como uma aprendizagem, entre um tempo e o outro. Como diz um dos personagens que caminha na rua de Detroit, talvez a gente esteja se apertando para a próxima revolução, e o que temos aprendido, justamente, é que “a revolução não é uma série de incidentes isolados, mas a vida inteira”.¹² Eis o segundo grande *leitmotiv* do filme.

12. “A revolution was not just a series of incidents, but the whole life”.

5. A vida inteira

Na espera da “próxima”, o filme de Kramer e Douglas já ficcionaliza essa ideia da revolução. Pois a revolução não é apenas lutar nas ruas. A revolução é morar em uma comuna, é praticar acupuntura, é fabricar vasilhas de argila, é concluir um filme sobre o Vietnã, é escrever o prólogo a um manual militante sobre a vida nos cárceres, é ter um filho; é se perguntar continuamente, com os outros, com todos os outros membros dessa comunidade frágil mas ilimitada do sentimento emancipado, como é preciso viver. A revolução é cada uma das obras desses operários anônimos da revolução, obras que são o produto de uma experimentação, de um pôr a prova até onde podemos chegar na transgressão dos velhos vínculos privados e egoístas; numa trajetória que é cega até certo ponto, pois apenas orienta-se pelo sentimento emancipado, pela sensação de uma vida que é o contrário do capitalismo, o contrário da existência privada e egoísta. A revolução pode ser sentir que eu preciso estar sozinho, e pode ser sentir que o que eu preciso na verdade é viver com todo mundo. É viver essa vida do sentimento da vida refletido, espelhado, seja qual for esse sentimento, seja o que for o que ele diga: com a única condição de que ele deve ser posto em comum com as outras pessoas e com o todo. Pois se o sentimento se isola, se ele não é mais exprimido

e refletido nos outros e nas coisas, ele morre, a fonte da revolução seca e já apenas resta o frio do isolamento, o horror da morte capitalista em vida.

No seu grande livro sobre a *Crítica do juízo*, Gérard Lebrun lembra que a faculdade de reflexão, isso mesmo que Kant chama de razão comum, é um poder ou uma faculdade de tatear (LEBRUN, 1970, p. 430). Trata-se de uma faculdade tátil, de um pensar com as mãos. Daí a atenção constante do filme ao trabalho das mãos, muito particularmente no caso do ceramista cego, que apesar de sua cegueira consegue que o estupro da garçonete não seja totalmente consumado, graças a seu tato e seu ouvido. Para resumir a situação numa imagem: se no momento do agora nos orientamos na claridade do dia do verão mediante nossas palavras e ações, no tempo do depois nos orientamos na escuridão da noite do inverno com nossas mãos e suas reflexões. A comunidade de *Milestones*, que não se circunscreve de maneira simples, é uma comunidade de trabalhadores, de trabalhadores manuais. No entanto, o trabalho manual tem perdido sua violência, a violência da exploração. Toda a atividade manual que é mostrada em *Milestones* se parece, por exemplo, com fazer crochê¹³ – ou mesmo com escrever, que se parece tanto, enquanto atividade manual, com o crochê –: como algo que é realizado sem sequer pensar muito nisso, como uma agradável ocupação das mãos, que pode ser executada ao mesmo tempo que os personagens refletem, exprimem e pensam no que sentem. Trata-se de um trabalho que ocupa as mãos, dando certa gravidade ao corpo, e fazendo possível desse modo que o pensamento possa se mover à vontade, e ocupar o espaço, o presente, o passado, o futuro, e se refletir em todos os lugares, achar correspondências com qualquer fato sensível. A comunidade de *Milestones* é uma comunidade de pessoas que pensam trabalhando, que trabalham pensando. Mas o pensamento não é uma expressão do trabalho, ou o trabalho uma expressão do pensamento, como acreditaram hegelianos, marxistas ou sociólogos vários. O que se faz presente em vez disso é um corte, uma não-relação entre o espírito e as mãos; e pelo viés desse corte, algo como uma paz e uma liberdade novas que se estabelece entre eles. As mãos se orientam por si próprias, sem precisar serem orientadas pelo espírito; e o espírito então não precisa prestar uma atenção especial ao trabalho, pode descuidar-se dele e se ocupar com viver, com as percepções, sentimentos;

13. Serge Daney, que presta atenção a essa imagem do tecido, escreve que a tribo de *Milestones* quer “tecer um escudo e balizar um futuro” (DANEY, 2007, p. 119).

pode refletir incessantemente, pode se concentrar em escutar e transcrever a vida do todo, em universalizar o sentimento e a sensação. Eis o modelo em *Milestones* de uma vida emancipada, do comunismo, da revolução da vida inteira: nós somos puramente mãos e puramente ouvidos; uma livre relação, exterior a seus termos, entre tato e escuta, e uma visão que surge daí que é ao mesmo tempo vida do pensamento e vida da sensação.

Nos orientamos com as mãos e não com os olhos do espírito, as mãos são capazes por si próprias de nos orientar. Pois a atividade manual, quando é liberada da violência da exploração, é capaz de mil coisas: desde fabricar objetos, ou prepará-los, até conhecer um espaço ou acariciar um corpo. A libertação do trabalho manual é por isso condição e imanência da revolução. Mas essa libertação, no que diz respeito à violência do trabalho manual, liberta-nos também da violência que seria capaz de derrubar o regime de exploração: a violência das mãos quando viram punhos ou empunham uma arma para lutar nas ruas. Robert Kramer já tinha explorado os paradoxos da violência revolucionária na ficção “futurista” de *Ice* (Robert Kramer, 1969), quando as mãos dos militantes tornam-se cada vez mais frias e geladas no contato com as armas, e mais incapazes de tocar qualquer coisa que não seja uma arma, e a energia revolucionária petrifica-se progressivamente em um bloco de gelo ao ritmo da paranoia, até quebrar em mil pedaços.

Mas o meio líquido de *Milestones* é daqueles que favorecem a vida. E o trabalho da revolução é então tanto um trabalho manual, uma fabricação, quanto um trabalho da alma, uma reflexão. Mas esse trabalho tem-se transformado em algo extremamente delicado. A revolução, não como uma série de incidentes isolados, mas como a vida inteira, requer esse tipo de trabalho de uma grande delicadeza. Pois a revolução, no tempo do depois, não é mais como o botim que a gente obtém após vencer na guerra de classes, de sexos ou de raças, na guerra contra o imperialismo. O mundo da revolução, o mundo da comunidade emancipada, tem-se transformado em algo tão frágil quanto uma vasilha de argila, e algo que tem de ser atendido e cuidado com tanta presteza, atenção e delicadeza quanto uma mulher que está em trabalho de parto. É simples perceber, mais uma vez, que nessa situação de nada adiantam as mãos fechadas em punho ou que portam armas; há necessidade

de mãos abertas, nuas, sensíveis à mais leve vibração que possa indicar onde é que está se desenvolvendo o movimento da vida do todo, a grande revolução da vida.

6. Obra de revolução

Podemos resumir essa dupla temporalidade que tece o filme do modo seguinte: se o tempo do agora revolucionário é um tempo no qual a comunidade é algo indubitável, um fato realmente – é o tempo da organização, do poder e da ação –, o tempo do depois é um tempo no qual a comunidade é um problema, o tema de uma constante reflexão e de uma constante prática de experimentação. O que também significa que o tempo do depois não é mais um tempo de ações revolucionárias, mas um tempo de obras, de obras de revolução. Cada uma dessas obras dá nascimento a um “marco do caminho”, é um novo princípio de orientação que aparece no mundo, que indica até onde chegou alguém, e qual é a distância que ainda falta para chegar onde queremos chegar. O tempo do depois e sua comunidade estética é por isso e fundamentalmente o tempo da arte, da fabricação. Deleuze escreveu que a arte é o que resiste, em geral; e o que resiste principalmente à morte (DELEUZE, 1992, p. 142). Resistir à morte da revolução (ou a sua vitória idiota, separada e isolada, puramente “política”) quando não há ação revolucionária consiste em fazer obra de revolução, em fazer da revolução uma obra. Ao mesmo tempo que no movimento do fazer obra mede-se, aponta-se e constrói-se a próxima, a definitiva; ao mesmo tempo que nos orientamos para essa revolução que tem de ser, como temos aprendido das contradições da última, uma revolução da vida inteira: a revolução humana a que se referia Marx (2010, p. 154), e não apenas a política.

Deleuze também escreveu em outra ocasião que há uma relação íntima mas misteriosa entre o ato de criação e a luta de um povo pela sua emancipação (DELEUZE, 2003, p. 302). É o que em *Milestones* é mostrado na sua conclusão dupla. De um lado, o filme conclui com uma cena em que Helen assiste às imagens do nascimento da sua neta, dizendo que talvez ainda faltem mais duas semanas para terminar a edição do filme sobre o Vietnã e assim poder descansar e passar um tempo ocioso com suas filhas,

um tempo de livre reflexão dos sentimentos e de compreensão das novas relações. Do outro, nos créditos finais, o filme termina com um grande elogio à luta do povo vietnamita. O filme de Helen achará sua ordem final quando o povo vietnamita vencer na sua luta de libertação, mais duas semanas talvez...

A luta e a resistência do povo vietnamita, como a luta e a resistência dos Panteras Negras, como a luta e a resistência das tribos dos iroqueses ou dos navajos, mostram à comunidade frágil de *Milestones* como é possível persistir na ausência de circunstâncias diretamente revolucionárias; como é possível experimentar e fabricar, nessas condições de fragilidade e de dispersão, obras de revolução. Essas obras de revolução do tempo do depois, que medem a distância que já percorremos em direção à vida emancipada e a que ainda temos de percorrer, estão gestando algo comum. É principalmente o filho de Karen, no filme. Mas também é um povo novo, o povo novo e ilimitado, formado pela humanidade inteira, ao qual iria pertencer essa criança. As lutas dos outros, que sentimos com mais intensidade do que acontece aos nossos vizinhos, é o que permite devir-povo por sua vez, se fazemos obras de revolução, se vivemos como “*milestones*”. A presença da luta desses povos lembra como o mundo foi lindo uma vez, e como poderia voltar a ser: a terra, a água pura, os céus claros. Quando a concentração não é mais um fato, esse devir-povo ou esse dar à luz um povo novo é o trabalho mais delicado, o verdadeiro trabalho revolucionário. Pois se a revolução é a vida inteira e não uma série de incidentes isolados, a consequência prática direta é que temos de dar à luz um povo novo, uma nova sociedade, aqui e agora, com tato e escuta, e com a coragem do sentimento emancipado que dá forças para nunca mais voltar aos velhos vínculos, à vida privada e egoísta. Eis a nova ideia da revolução, da revolução que é a vida inteira e que portanto coincide com a vida que estamos vivendo.

O filme, que frequentemente foi considerado uma “sinfonia pastoral pós-esquerdista” (DANEY, 2007, p. 116), ou uma espécie de reflexão crepuscular e desencantada sobre a utopia hippie dos anos sessenta, é justamente o contrário: ele mostra, ficcionaliza a vitória da revolução. Mas como é que poderia triunfar uma revolução da vida inteira? Certamente com uma vitória ambígua, paradoxal, romântica, esperançosa.¹⁴ Apesar de todas as dúvidas, as dificuldades, o sofrimento, o isolamento, a morte, a violência,

14. “Esperançoso”, “hopeful”, é um dos significados possíveis de “romantic”, segundo Helen mais uma vez, que sabe que a luta pelo mundo também é uma luta pelas palavras.

15. “Rien ne vient plus
maquiller la surface de cet
irréversible fleuve”.

o filho de Karen nasce: essa criança nova e cheia do futuro de um povo novo. Depois do nascimento, Douglas e Kramer mostram essa cena da qual já falamos, na qual Helen comunica que o filme sobre o Vietnã ainda não tem uma conclusão. Essa seria a última sequência propriamente cinematográfica do filme; se não foi é porque há um desvanecer-se da imagem no preto e algo começa a se precipitar, uma cachoeira, como uma força irresistível, que é na verdade a última sequência do filme, o último fragmento da vida do todo que nos é mostrado. Estávamos preparando a “próxima” e de repente chegou, a grande precipitação de energia revolucionária. Como todos os átomos saturados a que se referia Woolf, todas as partículas sensíveis que foram tecendo o filme com algumas vidas humanas, que finalmente precipitam-se. Charles Péguy escreveu uma vez que o acontecimento revolucionário é o que acontece e o que aparece no momento em que “já não há mais nada que maquie a superfície desse rio irreversível” (PÉGUY, 1932, p. 270. Trad. nossa).¹⁵ O nascimento do filho de Karen seria o que precipita essa revolução da vida inteira. Mas a cachoeira final de *Milestones* também é simplesmente isso, uma cachoeira: não aquilo que concentra o todo, mas um elemento a mais do todo. Uma simples cachoeira, como aquela simples paisagem nevada, como as simples nuvens que tingem a lua. Talvez Robert Kramer e John Douglas querassem que o pensássemos desse modo: o novo nascimento, cada novo nascimento produto de nossas experimentações e de nossas obras de revolução é ao mesmo tempo o que concentra e precipita o todo e mais um elemento desse todo, sem qualquer privilégio sobre os outros. Essa é talvez a ambiguidade mais fundamental e mais difícil de interiorizar do tempo do depois, que não é simplesmente um tempo em que já não há mais militância, mas no qual trata-se de militar de outro modo, segundo essa ideia da revolução que não seria uma série de incidentes isolados mas a vida inteira. É isso que podemos chamar de política de *Milestones*, ou de política do marco do caminho.

REFERÊNCIAS

- AA. VV. *No creas tener derechos*. Trad. María Cinta Montagut. Madrid: Horas y horas, 1991.
- ARISTÓTELES. *Política*: edição bilíngue. Trad. Antônio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Trad. Jeanne Marie Gagbnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. Lacte de création. In: DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous et autres textes*. Paris: Éditions du Minuit, 2003.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- LEBRUN, Gérard. *Kant et la fin de la métaphysique*. Paris: Armand Colin, 1970.
- MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.
- PÉGUY, Charles. *Clio: dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Paris: Gallimard, 1932.
- PHILONENKO, Alexis. Introduction. In: KANT, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Trad. Alexis Philonenko. Paris: J. Vrin, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: o tempo do depois*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- WOOLF, Virginia. *As ondas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- _____. *A writer's diary*. Orlando: Harcourt, 1973.

FILMES

MILESTONES. Direção: Robert Kramer e John Douglas. USA, 1975. 1 Dvd, color., 16 a 35 mm, 1.33:1, mono, 199 min.

ICE. Direção: Robert Kramer. USA, 1969. 1 Dvd, branco e preto, 16 a 35 mm, 1.33:1, mono, 128 min. Madrid: Intermedio, 2010.

Data do recebimento:
12 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
02 de junho de 2017



Filme, feitiço: sobre humanos e não-humanos em *Jaguar*

NILMAR BARCELOS

Mestre em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA) e Bacharel em Comunicação Social (UniBH).

Resumo: A irracionalidade animal foi um marco para o homem imaginado na filosofia como espécie privilegiada pela razão. Nessa perspectiva o animal opera como símbolo do que fomos e “nós” gozamos de uma exclusiva unidade dual relacionada ao corpo e à alma – negros, e demais povos indígenas, representando um grau de sub-humanidade equivalente aos animais. Evocando um sistema de predação-familiaridade que agencia seres humanos e não-humanos na África subsaariana colonial, este artigo pensa a etnoficção *Jaguar* (Jean Rouch, 1954-67) e suas relações interespecies.

Palavras-chave: *Jaguar*. Etnoficção. Relações interespecies. Jean Rouch.

Abstract: Animal irrationality was a mark for man imagined in philosophy as a species privileged by reason. In this perspective, the animal acts as a symbol of what we have been and we enjoy an exclusive dual unity related to the body and soul – blacks and other indigenous peoples, representing a degree of subhumanity equivalent to animals. Evoking a system of predation-familiarity that agency humans and non-humans in colonial sub-Saharan Africa, this article thinks of *Jaguar* ethnofiction (Jean Rouch, 1954-67) and its interspecies relations.

Keywords: *Jaguar*. Ethnofiction. Interspecies relations. Jean Rouch.

Introdução

A irracionalidade animal, o animal como símbolo do que fomos, foi um marco para o homem imaginado na filosofia como espécie privilegiada pela razão – à exceção dos negros e demais povos indígenas até há pouco representados por um grau de sub-humanidade equivalente aos animais. Referindo-me à noção ameríndia de *predação familiarizante* (FAUSTO, 2002), atualizo pensamentos possíveis à compreensão de *Jaguar* (Jean Rouch, 1954-67) e que se vinculam às relações interespécies no filme e a certo agenciamento extra-humano que conecta humanos e animais. Opero teorias relacionadas às antropologias “amazonista”, “melanesista” e “africanista” a fim de aproximá-las do “cinema verdade” de Rouch e do contexto etnográfico¹ em questão.

“Éramos três amigos”, introduz a voz *over* de Jean Rouch a Adam: ouvinte que, assim como os seus parentes,² atualizará num futuro próximo a viagem épico-dramática³ à *Gold Cost*. Em Ayourou, às margens do rio Níger, os amigos são apresentados pelo cineasta e, de outro modo, autoapresentam-se para o olho-câmera. Estão no mercado aberto do povoado, onde encontram-se aos domingos os homens do pasto, do rio e das ilhas para decidirem os casamentos, as guerras e as viagens que marcam a mudança de lugar daqueles que se tornaram “Kourmize”, migrantes que retornaram com vida ganhando o respeito dos mais velhos e a admiração dos mais novos. À medida que se desenrola o filme, somos apresentados ao pano de fundo comum pelo qual agem um oráculo dos Sohantyés, os espíritos Holey e outros componentes que conectam homens, animais, plantas...⁴

Depois de colherem três cabaças⁵ para portar água, Lam e Illo vão à festa de Walima, a “descida do alcorão”, para pedir a Alá proteção na longa jornada a pé. Encontram Doumá Besso, aquele que é forte como um touro, amigo e migrante habitual na Costa do Ouro. Depois, os espíritos Holey são quem impõem-se à cena: os atores querem a indicação do caminho das riquezas, daquilo que trará dádivas a toda comunidade que os espera em Ayourou. Realizam o pedido dos espíritos e caçam um urubu, alquimista que detém o segredo de transmutação da morte e da vida e cuja cabeça e garras servirão à produção de

1. Sobre sua pesquisa junto aos Azande, Evans-Pritchard (2005) chamava atenção para o contínuo de conexões parciais entre os diversos povos nativos nas Áfricas Central e Ocidental e para a tríade *bruxaria-oráculos-magia* como estrutura comum das relações entre os povos da África subsaariana ou África Negra. Em *Jaguar* esse agenciamento extra-humano é o que possibilita as relações interespécies (e intraespécies), em especial aquelas entre humanos e animais “espiritualizados”. Quando nos referimos à relação interespécie não a amputamos de seu par intraespecífico.

2. Lam Ibrahim Dia, pastor de rebanho, Illo Gaoude, aprendiz de pescador, mago dos rios e mestre dos hipopótamos, Damouré, escrívão e “galã” que vive galopando seu cavalo Tarzan.

3. Convocando as categorias drama e épico, Cláudia Mesquita (2011) empreende um gesto importante para se pensar as dimensões processuais do cinema. Se o drama não pode ser resumido à abordagem do narrador, uma vez que os atores também desenvolvem a narrativa e não há separação entre sujeito (narrador único) e objeto (personagens não emancipados), o épico teria como característica a mediação do narrador que entre o espectador e a história contada organizaria um discurso sobre o mundo. Se a etnoficção *Jaguar* pode conter laços dramáticos, já que em campo os personagens são autônomos e suas ações desenvolvem a narrativa fílmica, no antecampo e na pós-sincronização podemos vislumbrar seus aspectos épicos a partir das mediações

da câmera e dos agentes-narradores, que situam o espectador na história ou contexto registrado no filme.

4. *Jaguar* é um plano de composição coabitado por intencionalidades extra-humanas dotadas de perspectiva e pelas quais as relações intraespecíficas podem ser acessadas.

Quando falamos em relações interespecíes não deixamos de lado os componentes “espirituais” extra-humanos, uma vez que sem eles a etnoficção de Rouch jamais existiria.

5. Na África Negra, e em sua diáspora pelo mundo, alguns mitos sobre a ruptura ancestral entre terra e céu são simbolizados pela imagem de uma cabaça cortada ao meio.

Além disso, o fruto dessa cabaceira é espiritualizado como agente ligado às divindades de matriz negro-africana e afroindígena.

6. Por isso uma consulta anterior aos espíritos Holey apontava a necessidade de familiarização dos não-humanos por meio de um feitiço que conectaria terra (e terranos) e céu (e extra-humanos). Os amuletos de proteção entregues pelo velho Mossi aos personagens são artefatos mágicos criados com a cabeça e as garras do urubu outrora caçado por eles. Nesses artefatos estão contidos os poderes assimilados do animal espiritualizado em questão. Pelo mesmo motivo, Mossi faz a leitura das estrelas e os sete búzios são lançados nos desenhos sob a areia.

artefatos mágicos de proteção aos atores. Encontram Damouré, que deixa o trabalho como escrivão para ser técnico de som e protagonista do filme.

Caminham por um dia até Wanzerbé, território Songhay, onde pela manhã vão ao encontro dos Sohantyés (os maiores magos do Níger). Voltam a consultar o mago Mossi pela noite, quando as palavras ruins não podem ser vistas. A sorte pode melhorar, afirma o oráculo, contanto que na primeira encruzilhada na Costa do Ouro separem-se, um dos requisitos para voltarem juntos e com vida. Jean Rouch não reduz tais acontecimentos a ilusões irracionais. É o oráculo, aliás, quem prenuncia o caminho de uma boa viagem e traça o roteiro do filme – composto de agentes que, se não fossem devidamente familiarizados, poderiam atrapalhar os planos do cineasta e de seu bando.⁶

Ficções sobre o jaguar

Arelado às teses ameríndias, esse evento antropomórfico pelo qual as relações de predação são convertidas em relações assimétricas de controle e proteção nos servirá de inspiração para uma tentativa experimental de provocar intersecções entre a etnoficção de Jean Rouch e algumas teorias antropológicas. Sugiro que nesse filme a adoção interespecíes é operada tanto pela dinâmica da predação familiarizante entre povos indígenas e seus reversos na África subsaariana quanto pela relação de controle e proteção entre o corpo-câmera do cineasta branco, que captura as ações no antecampo e duplica-se em cena, e os modos de existências ali atualizados, aglutinados ao filme e diferenciados pelas alternâncias que impõem ao roteiro, às cenas e à montagem.

Opero teorias *fora de contexto* (STRATHERN, 2013) para criação de um experimento que pensa *Jaguar*⁷ como um sistema oscilante de perspectivas cuja radiação antropomórfica de fundo é a origem de sua heterogeneidade racional e relacional. Nessa etnoficção as relações interespecíes apontam para uma condição intensiva comum aos seres ali atualizados: humanos entre si e constituídos pela mesma duplicidade espiritual (“pessoa” interior) e corporal (“equipamento”) então reservada ao homem

cartesiano. Vinculado à noção de *animismo*, familiar aos chamados estudos africanistas e que refuta a descontinuidade psíquica entre os diferentes seres, esse *perspectivismo ameríndio* “imagina as diferenças inter-específicas como um prolongamento horizontal, analógico ou metonímico das diferenças intra-específicas (...)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 01).

Originados de transformações globais pré-cosmológicas, e não de evoluções contínuas como postulado na biologia, nesse filme multinaturalista alguns agentes podem englobar outras perspectivas através da predação animal (incorporação da presa como um membro da espécie do predador) e do xamanismo (capacidade de oscilar entre o ponto de vista de duas ou mais espécies). Os mundos ali vividos e depois narrados deixam de ser objetivamente exteriores e as diferenças entre as espécies passa a ser de “natureza”, princípio de relação com a perspectiva externa ou de “terceira pessoa”. Como explica Eduardo Viveiros de Castro (2012, p. 01),

A diferença entre as espécies não é, para começar, principalmente anatômica ou morfológica (...), mas comportamental ou etológica (o que distingue as espécies é muito mais seu etograma – o que comem, onde habitam, se vivem em grupo ou não etc. – do que sua anatomia ou sua fisiologia). (...) Não é um princípio de segregação mas de alternância: pois o que define a diferença específica é que ambas não podem “ser” humanas ao mesmo tempo, isto é, ambas não podem se perceber como humanas uma para outra, ou deixariam de ser duas espécies diferentes.

Argumento que em *Jaguar* a “humanidade” é o pano de fundo que entrelaça os pontos de vista do predador ou mestre e das presas ou familiares atuantes no filme. Nesta hipótese, o cinema é o esteio que sustenta mundos heterogêneos a partir das relações dos protagonistas e demais seres junto da câmera e do olho que por ela opera parte da criação coletiva, feita também pelo *extracampo* mítico – sistema divinatório que prenuncia o roteiro do filme – e *antecampo* fílmico – corpo-câmera que toca ou é tocado por pirogas e igarapés até desdobrar-se nessa *mise-en-abyme da cultura* (BRASIL, 2013). Tal exposição parcial do antecampo é ainda operada pelo desdobramento do corpo de Rouch em cena quando incorpora e enquadra a imagem do fotógrafo Damouré.

7. *Petit-a-Petit* (1970), processo que dá sequência a *Jaguar*, é um filme e metáfora “anticapitalista” que pretendo abordar em um novo artigo.

8. O olho-câmera, mesmo que caracterizado como onipresente ou onisciente, em nenhuma hipótese pode ser confundido com um olhar ou ponto de vista soberanos (totalizantes). Como observamos ao longo do texto, o filme de Jean Rouch é relacional, compartilhado, emaranhado de pontos de vista situados e contingentes. No entanto, impossível evitar os equívocos entre o Outro nativo e o cineasta europeu atrás da câmera.

Nessa etnificação o mundo pós-mítico é povoado por seres com capacidade inventiva e transformativa, os donos virtuais de pessoas (humanas ou não). A singularidade coletiva magnificada no filme e no corpo-câmera de Jean Rouch permeia a mítica figura biface do jaguar, que aos olhos de seus “filhos” (Damouré, Lam e Illo) é um pai protetor e aos olhos dos Outros é um afim “predador” ou caçador de imagens.⁸ Essa produção de englobamento diz respeito à maestria pela qual o cineasta “captura” a imagem e a alteridade das agências que compõem o filme e nele estão engajadas como uma contundente crítica às forças produtivas na África em questão.

Jaguar, o filme, narra as migrações entre roças e cidades, revelando temas e signos de uma experiência humana que se estende aos animais e outros seres em relação com os atores e com a câmera dirigida por Rouch. Na sequência de abertura observamos o antecampo que, sob uma piroga, desliza pelo igarapé onde somos apresentados a Illo, que contém o domínio dos rios, dos peixes, dos hipopótamos e das armadilhas de caça. Em seguida o pastor Lam ganha a cena a caminho do mercado de Ayourou: envolto por “familiares” não-humanos superará a tristeza pela venda de um touro que segundos atrás encarava a câmera como quem antevê seu destino trágico.

Jaguar, o mito, é um predador primordial que contém em si uma multiplicidade de agenciamentos interespecíficos que povoam os planos sócio-cósmicos de diversos povos indígenas. Nesse acontecimento fílmico, análogo ao sistema de lugares da *bruxaria* (EVANS-PRITCHARD, 2005), quem não é jaguar ou é mestre ou perde o ponto de vista e a vida. A predação precisa ser familiarizada, e é nessa ponte entre a vida narrada por Rouch e seus atores e a morte provocada pela devassa colonial que se atualiza o sonho de desbravamento da Costa do Ouro. Mas, contrapostos ao sangrento passado de guerras, os atores voltarão com presentes e fabulações para, ao que indica a construção da pessoa-ouvinte Adam, instigar os mais novos à continuidade da tradição Kourmize.⁹

9. Henri Arraes Gervaiseau, em artigo publicado no dossiê dedicado a Jean Rouch na revista *Devires* (vol. 6, n. 1, 2009), traz uma rica abordagem sobre “a invenção da tradição” na obra do cineasta. No mesmo dossiê, um artigo de Mahomed Bamba (2009) interroga sobre um possível africanismo na obra rouchiana.

Perspectivas em cena

É Renato Sztutman (2009) quem introduz a noção wagneriana de *reversibilidade* à compreensão da obra de Jean Rouch, operação metodológica que nos permite conhecer as

agências humanas e não-humanas sustentadas parcialmente pelo método simétrico dessa etnoficção:

Vemos, assim, com Rouch, elementos animistas serem integrados às narrativas tanto as mais etnográficas, no sentido clássico do termo, como as mais ficcionais, o que envia para o fato de que, em Rouch, a etnografia como descrição da “realidade” e a ficção como criatividade que advém do processo da autoria múltipla estão em constante trânsito, para não dizer confusão produtiva e provocativa. Note-se que Rouch jamais deixa de ser autor de seus filmes, do mesmo modo que [Roy] Wagner não recusa a autoria dos textos antropológicos. Trata-se, sim, de pensar uma outra experiência de autoria que se entrega a agenciamentos múltiplos. (SZTUTMAN, 2009, p. 115)

Nos agenciamentos múltiplos em *Jaguar*, a forma interna humana como cada espécie vê a si mesma – intencionalidade (*intentio*) formalmente idêntica ao que chamamos de consciência humana – é sempre envolta de uma “roupa” ou metamorfose que a oculta. E esse “ver como” relaciona-se diretamente aos perceptos, aspectos sensoriais do acontecimento, e não aos conceitos. Nas relações entre predador e presa se dão as inversões de perspectiva, capacidade de ocupar um ponto de vista humano com intensidade (*intensio*) superior ao de outra espécie. Mas como alerta Viveiros de Castro (2013, p. 353), “a possibilidade de que um ser até então insignificante revele-se como um agente prosopomórfico capaz de afetar os negócios humanos está sempre aberta”.

O *antecampo* é um dos operadores desse sistema de lugares do cinema etnográfico, no qual o cineasta também atua enquanto a câmera cria as cenas e o filme instaura desdobramentos à medida que é visto e narrado por seus protagonistas. Como sugere André Brasil (2013), se o “cinema verdade” reivindica uma *mise-en-scène* compartilhada e aberta à reflexividade, a exposição do seu *antecampo* evoca uma *mise-en-abyme*: “(...) para que o antecampo se exponha em cena, outro antecampo precisa se manter fora dela; há sempre outra câmera a filmar aquela que se mostra, há sempre um olhar que se oculta por trás do olhar” (BRASIL, 2013, p. 251).

10. *Convention People`s Party*. Partido do líder pan-africanista Kwane Nkrumah, quem impulsionou as lutas contra os colonizadores ingleses, participou da declaração de independência de Gana (antiga Costa do Ouro) em 1957 e tornou-se o primeiro presidente desse país.

Mas em *Jaguar* a participação do antecampo na cena se dá pelo corpo-câmera de Jean Rouch junto aos atores e pelos índices e metáforas deixados em campo, que remetem ao antecampo e multiplicam a presença do cineasta (e do cinema) atrás da câmera e incorporada em cena pela imagem do fotógrafo do Dia da Assembleia. Com sua roupa ocidental e a caminho do CPP¹⁰ de Kwane Nkrumah, Damouré observa o fim de uma missa, um funeral festivo e uma dança de possessão Hauka. A câmera captura cada passo do seu duplo, que após o trabalho como ator e fotógrafo embriaga-se com o conhaque Martell. É a dupla exposição do antecampo, já que incorpora Rouch como olho-câmera em cena e traz de modo subsidiário o técnico de som do filme.

“Cansativo ganhar dinheiro. O pessoal trabalha muito aqui”, afirmam os amigos sobre os “kaya-kaya” – carregadores do porto aos quais associa-se (o mestre dos rios) Illo. Após o descarregamento dos peixes, o marabuto furta uma garrafa de uísque a fim de faturar 28 xelins a mais pelo dia árduo de trabalho. O antecampo do filme, exposto de modo parcial, também é alvo das reflexões: “Pode levar uma garrafa de uísque a um francês”; “Os franceses adoram uísque”; “Eles bebem até cair”; “Nem sabem o que estão dizendo”. Se Illo é rapidamente absolvido pelo furto da bebida alcólica, num movimento de descolonização do imaginário a ironia extradiegética se volta para o Outro branco quem dez anos antes filmara *Jaguar*.

11. Sobre os aspectos etnográficos da obra de Jean Rouch, Jean-André Fieschi (2009) observa que esses filmes são registros de um “rito de passagem” e que “(...) Rouch, de observador de ritos, cruzou a linha para se tornar, a seu modo, criador de ritos” (p. 17, 25). Em outro artigo, Mateus Araújo Silva (2009) chama atenção para o que chama de “etnografia africanista temperada de surrealismo” (p. 43).

Como André Brasil sugere em “Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo” (2012), aqui o extracampo mítico também deixa seus vestígios ou “lascas” no campo: pela construção do personagem Adam, a quem os atores interpelam em cena, pelos espíritos Holey e o oráculo dos Sohantyés, que apontam os procedimentos e as restrições para que todos tenham boa sorte, e pelo retorno do urubu à cena avisando que, como já previsto pelo oráculo, é chegada a hora do retorno bem-sucedido ao Níger. Com filme e ritual constituindo-se de modo recíproco,¹¹ a projeção oscilante de *Jaguar* faz-falar como um “objeto-encantado” dotado de “realidade exterior” e “interior”, ou seja, o *fe(i)tiche* sobre o qual nos fala Bruno Latour (2002).

Sob o feitiço do filme

Como problematizou Bruno Latour (2002), a noção francófona de *faitiche*, traduzida como *fe(i)tiche*, condensa em si as noções de *fait*/feito (“realidade exterior”, “fatos”) e *fétiche*/

fetichismo (“realidade interior”, “crenças”). A palavra *fetisso*, termo forjado pelos traficantes portugueses no Senegal, remeteria à raiz latina *fatum*/destino (cujo substantivo é *fée*/fada e o adjetivo é *objet-fée*/objeto-encantado). “As duas raízes da palavra indicam bem a ambiguidade do objeto que fala, que é fabricado ou, para reunir em uma só expressão os dois sentidos, que *faz-falar*” (LATOURE, 2002, p. 17). Contraefetuando a operação moderna, na qual natureza e sociedade são conceituadas como polos opostos e inconciliáveis, está o feitiço: fazer-falar humanos e não-humanos, dar a ver perspectivas que incorporam o olho-câmera e, no mesmo passo, são englobadas pelo olho-jaguar.

Pensando com Alfred Gell (2009), que se dedicou sobre o contexto etnográfico negro-africano, a arte dessa etnoficção é aqui descrita como agenciamento mágico que traz em si pontos de vista múltiplos e cujos efeitos em cena ultrapassam as codificações e comunicações simbólicas sobre o mundo único para contagiarem-se em um sistema de ação que faz-falar mundos ontologicamente opostos. Remete ainda aos agenciamentos compósitos, sujeitos-objetos como os amuletos¹² de proteção e clarividência feitos a partir do corpo de um urubu, animal que antes de ser sacrificado aos espíritos demonstra a força de sua garra afiada contra Illo.

Ao norte do Daomé, um caminhão capotado remete ao extracampo mítico e à confiança de Lam, Illo e Damouré no artefato mágico feito pelo mago Mossi. Observamos a relação dos atores com os Sombas e suas “roupas” de pássaros. “Já ouvi falar desses feiticeiros e dos Sombas, que andam nus. Agora, de perto, não tenho certeza de que são homens”. Seriam humanos, animais ou espíritos? Enquanto mulheres trabalham na reconstrução de uma casa incendiada na noite anterior, Damouré conclui que “quando se chega a um país, é o país que nos modifica”. Fica apenas de *short* com os nativos em pelo, penas e ossos. Todos estão nus no “mercado” de relações dos Sombas.

As mulheres usam artefatos junto ao corpo e têm as bocas perfuradas. Os homens guardam seus pênis em estojos e suas “roupas” são constituídas por penas e ossos de animais. Iniciam um ritual com tambores, danças e cantos. O devir-animal, as posturas e intensidades de um pássaro, é alvo reflexivo do antecampo fílmico. As narrativas de Lam, Illo e Damouré situam o espectador à medida que os Sombas encaram Rouch, sua câmera e os atores. Os pupilos e o ex-engenheiro de pontes passam por

12. O *fe(i)tiche* é objeto de tematização do filme, quando pensamos no amuleto de proteção e clarividência feito por um mago a partir do corpo de um urubu; mas em uma hipótese mais arriscada ou provocativa, poderíamos imaginar o próprio filme enquanto “*fe(i)tiche*” ou “objeto-encantado” que faz-falar mundos possíveis e pontos de vista específicos que afetam o espectador frente a sua projeção alternante entre primeira e terceira pessoas.

13. Vale dizer que a viagem de *Jaguar* remete também à viagem de diversos nativos que vieram escravizados para o Brasil e retornaram à África Negra do Benin (antigo Daomé, onde são conhecidos como *agudás* ou *brésiliens*), Gana (*tá-bom*, povo retornado após a Revolta dos Malês em Salvador e que seria decisivo na construção da capital Acra), Togo e Nigéria (*amarôs*). Uma síntese sobre o assunto está em “A vitória sobre as correntes – os libertos no Brasil e seu retorno à África (1830-1870)”, de Monica Lima (2011).

uma ponte *rouge* pintada constantemente pelos nativos locais, e abaixo um rio onde agora são eles os “Sombas” que brincam nus. Restam poucos dias até a chegada à Costa do Ouro e a trajetória “solitária” de cada um como prenunciado pelo oráculo de Mossi.¹³

Contra o pressuposto que separa natureza de sociedade (ou cultura), *Jaguar* é um trânsito intensivo humano entre domínios perspectivos distintos e fazer-falar interespecífico que exige tomada de posição dentro e fora de cena. Nessa etnoficção, da qual o filme é a forma ou a “cultura” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), jaguar é a intensidade que ora incorpora o olho-câmera que a todos fustiga e engloba, ora está no circundar de um andarilho que oculta Damouré e revela seu reverso “colonizador”, ora justapõe-se à predação operada pela Inglaterra na Costa do Ouro, ora é familiarizada pela maestria do cineasta que engaja em suas narrativas uma legião de forças relacionada aos cavalos (Damouré), rios, peixes, hipopótamos (Illo), touros (Lam) etc.

Autorias múltiplas de uma etnoficção

Pesquisando na Papua Nova Guiné, Roy Wagner (2010) definiu a *invenção da cultura* como o modo pelo qual os diferentes povos operam a mesma criatividade e “controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de ‘regras’, tradições e fatos imaginados e construídos” (WAGNER, 2010, p. 75). Entre a “cultura” criada para (e com) o Outro no cinema e na antropologia busco tecer um pensamento sobre as relações interespecies em *Jaguar*, a saber: a intensidade que diferencia o jaguar do mito desdobra-se na invenção da “cultura” fílmica *Jaguar*, cuja forma material suporta feixes de “humanidade” que se alongam de modo horizontal aos seres.

Essa etnoficção é um importante registro etnográfico dos mundos negro-indígenas e dos diferentes modos de existências que os coabitam em pé de igualdade ou razoabilidade, uma vez que a “humanidade” é o pano de fundo comum a todos e qualquer ser pode tomar a cena como primeira pessoa da relação. Pensando com Manoela Carneiro da Cunha (2009), nesse filme as categorias de “raça”, “cultura” e “cinema”, bens (ou males) exportados aos povos nativos, são renovadas como argumento central de reivindicações políticas. Como expõe a autora, “os povos da periferia”:

(...) foram levados a comprar mercadorias manufaturadas. Algumas foram difundidas pelos missionários do século XIX, como bem mostraram Jean e John Comaroff, mas num período mais recente foram os antropólogos os principais provedores da ideia de “cultura”, levando-a na bagagem e garantindo sua viagem de ida. Desde então, a “cultura” passou a ser adotada e renovada na periferia. E tornou-se um argumento central – como observou pela primeira vez Terry Turner – não só nas reivindicações de terras como em todas as demais. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 312)

Nesse mesmo sentido, em *Jaguar* o modelo normativo multiculturalista é descartado por uma política cósmica multinaturalista. E na viagem de volta da “cultura” um método para o “cinema verdade” é revelado: um antropólogo que capta imagens a serem narradas pelos Outros e Outros que engajam humanos e não-humanos numa poderosa metáfora com (ou contra) os seus reversos.

Ao abrir espaço para as relações entre cineasta e atores, a partir do improviso¹⁴ frente à câmera, do visionamento e dos comentários inseridos pelos sujeitos filmados na pós-sincronização, da formação profissional de técnicos e, em menor medida, do compartilhamento da mesa de montagem, *Jaguar* inaugura um exemplo para o cinema etnográfico. Os procedimentos usados pelo Outro em sua autoinvenção dão a ver o reverso do/no cinema. Como argumenta Renato Sztutman (2009, p. 112), “(...) os nativos não leem os textos antropológicos, mas veem os filmes etnográficos, podendo, portanto, opinar sobre eles”. E os nativos familiarizados com o cinema de Rouch criam reflexões ou pontos de vista jamais desvinculados de seus afazeres cotidianos.

Como já dito, esse filme é o território que sustenta uma simetria parcial fundada na diferença entre mundos, corpos e perspectivas que o coabitam; cineasta, nativos e seres não-humanos como vetores das múltiplas perspectivas impregnadas nessa etnoficção. Se a invenção do cinema convoca o problema da autoria, de outro modo se entrega a um agenciamento coletivo cuja alteridade em relação às pessoas filmadas ganha força e define o que Rouch chamou “cinema verdade”.¹⁵ Em sua projeção alternam-se os pontos de vista assumidos por cada corpo e a relação que cada ser estabelece com o seu reverso – seja ele feiticeiro, espírito, animal afim ou predador.

14. Sobre a vocação amadorística do cinema de Jean Rouch, conferir o artigo “Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch”, de Jean-André Fieschi (2009).

15. Caberia uma reflexão mais aprofundada sobre a verdade do cinema enquanto ficção, bem como o vínculo de sua representação com a imanência, assertivas de larga amplitude para o cinema, por certo, mas que fogem ao escopo analítico proposto para o presente artigo.

As diferenças entre os seres de *Jaguar* remetem a um sistema disposicional de afetabilidade e não à morfologia que compõe seus corpos “naturais”. Seu multinaturalismo pode ser pensado como um compósito de “animalidade” (sociomorfismo universal) e “humanidade” (espírito transespecífico) constituinte dos corpos humanos ou parcialmente humanos, já que se trata de ocupar ou não um ponto de vista específico. Sua disjunção comunicativa se dá à medida que os atores não falam no mesmo idioma do cineasta europeu, equívoco que define a multiplicidade dessa etnoficção e imagina a “cultura” do cinema para povos que não a imaginavam para si.

Câmera, personagens e cineasta evidenciam passo a passo um “cinema verdade” que ao mesmo tempo engloba e é aglutinado pela criação. Esse modo de fazer cinema conquista a oralidade dos nativos africanos em suas autoapresentações, processo que se dá após uma viagem clandestina e traça certo engajamento político nas causas de independência da África subsaariana contra a predação colonial. O cineasta é o operador de signos e técnicas, além de espectador primeiro dessa etnoficção que jamais existiria sem o protagonismo dos personagens e suas narrativas pós-sincronizadas. E o processo de *Jaguar* é longo e perigoso, já que os migrantes lidam a todo instante com a fragmentação geopolítica na África Negra de então.

Sobre Outros

Em Lomé, no Togo, é o mar quem impõe respeito e admiração aos atores que em uma bela sequência arriscam-se à tentativa de encher as cabaças com água. Encontram uma estrela-do-mar que Damouré coloca na cabeça para dar sorte à viagem. Nessa ciranda, uma das cabaças se parte e leva-nos novamente ao mito negro-africano sobre a ruptura ancestral entre terra e céu. Avistam um coqueiro pelo qual subirá o galã. “Estão no alto, não tem micróbios”, atesta o ator sobre o fruto “melhor que leite ou queijo”. Colhe três cocos que ele e os amigos devoram em um gramado, de onde rapidamente saem por temor ao proprietário – outro jaguar? Atravessam a rua, passam entre jardins e vão pela orla até a fronteira inglesa com seus oficiais militares vestidos de luto.

Após a placa de aviso sobre a alfândega, os policiais ingleses ou os policiais africanos com suas “roupas” de policiais ingleses impedem a passagem dos atores sem documentos de identificação. É Damouré quem tem a iniciativa de conversar com as autoridades e instiga os demais a passarem despercebidos pela praia que dá acesso à Costa do Ouro. Se os policiais “são muito burros” e nunca olham para trás, Damouré também atesta que os magos Sohantyés “são muito bons”. “Keta”, “Accra”, apontam as placas. Como lido por Mossi nas estrelas e búzios, os amigos separam-se: Illo junta-se ao povo Ewé, Lam busca seus pares em Kumasi e Damouré aguarda à beira da estrada por carona a Acra. É o extracampo mítico quem delimita as cenas.

Obrigado a descer de um ônibus (“eu pensei que era de graça”), Damouré não perde a pose de galã e diverte-se com os passageiros do transporte coletivo. Mas, como “deus sempre faz as coisas certas”, dá sinal a um caminhão onde “coincidentalmente” avista seu amigo Sadou. Todos têm boa sorte. Com a cabeça ao vento, acima do caminhão, Damouré segura seu chapéu e dá início a uma autoconstrução singular. “Realmente sou muito bonito. Mais bonito do que as pessoas daqui. Minha nossa! Vejam só como eles me olham. Tenho que segurar meu chapéu para que o vento não o carregue. Melhor mostrar meu penteado do Níger. Meu belo penteado do Níger”. Um som extradiegético reverbera aplausos e sussurros ao até então sorridente galã do filme.

As diferenças entre “nós” e “eles” são marcadas nas experiências de Jean Rouch com os protagonistas do filme e desses atores com os seus reversos humanos e não-humanos. Damouré vai atrás dos conterrâneos Djerma e acaba encontrando outros migrantes afins, como os vendedores de garrafas da região de Anzourou e os vendedores de latas da região do Zermagand. A capital de Gana tem cavalos puxando carroças e assusta com a quantidade de carros e motos que circulam pelas ruas sob o auxílio de um policial confuso em meio às lutas por independência na região. Torna-se empregado de Yakuba na fábrica de madeiras e fiscal de produção já que sabia ler. É quando chegamos à vizinhança entre Damouré e o ser primordial que dá nome ao filme.

Jaguar freedom!

Embora subalterno de Yakuba, vestido à moda ocidental, Damouré incorpora um padrão mordaz e faz do mercado em Acra uma caricatura sem igual. “O que é isso? Esse carrinho não está carregando. Que coisa, meu deus! Não dá para trabalhar com negros!”. Noutra cena toma posição de “capitalista” e exige a máxima produtividade dos empregados, como quem acusa a colonização a partir de um recurso controlado pela ironia. Operação de descolonização do imaginário, como diz Sztutman (2009, p. 121), “Damouré e Lam riem do mundo colonial, assim como riem daquilo que poderiam ter-se tornado, ou seja, capitalistas selvagens! – caso a sua sociedade tivesse prosperado”.

Enviado à floresta para fiscalizar a extração de madeiras, Damouré traduz os pontos de vista das árvores: “Wawa, uma boa árvore para fazer canoas. A Wawa é a fêmea das árvores porque ela cai gritando baixinho (...). O mogno é uma árvore macho... e cai de uma vez só”. No retorno à fábrica, é promovido por seu padrão a chefe do depósito. No visionamento e na narração das imagens, a reflexividade (*intentio*) de Damouré é irônica em relação ao sistema capitalista. Já sua intensidade (*intensio*) faz nova vizinhança com o jaguar: repreende a todos os operários e torna-se primeira pessoa nessa relação manejada no então incipiente mercado global.

Ao sair do trabalho, Damouré segue à deriva e solitário pelas ruas da turbulenta cidade. “Jaguar é um homem sedutor, bem penteado, que fuma e que passeia. Todo mundo olha para ele, e ele olha para todo o mundo. Ele olha todas as moças bonitas, fuma seu cigarro tranquilamente. Jaguar é isso. Um sedutor, um *zazouman*”, se autoapresenta aos amigos enquanto observa sua performance na festa do CPP. Mas Damouré é jaguar enquanto possibilidade intensiva e reflexiva de tomar posição frente ao colonialismo e as suas fronteiras policiais – política contra o capitalismo que dura até o retorno bem-sucedido, já previsto, à comunidade que os espera no Níger.

No pasto, Lam aguarda Moumouni, comerciante hauçá responsável pelo pagamento do seu salário mensal de 10 libras. Vai ao mercado de Kumasi à busca de um “bubu”. “Aqui, ninguém se veste como eu. Eu vim da floresta para a cidade e tinha que

comprar um bubu”. Se o mercado em Ayourou é onde decidem-se os casamentos, as viagens e guerras, e o mercado dos Sombas é onde se atualiza a cosmogênese dos nativos no Daomé, o mercado em Kumasi é onde se vende e se compra de tudo. Lam explica que os vendedores de sal são os Gaouen e as Ashanti, também vendedoras de inhame. Buscando pelos “nyama-nyama”, o ator torna-se comerciante de perfumes e tecidos. “Mas nada disso é para mim. Tenho que voltar para a casa para cuidar do meu gado”.

Entre Acra e Kumasi, Lam encontra Doumá Besso, que trabalha oito horas por dia numa mina de ouro. A câmera detalha minuciosamente os operários que mesmo explorados ainda brincam com o antecampo. Como o falso trono de ouro dos Ashanti, feito para enganar o império inglês, o reverso da história acontece. “E, para nos enganar, só fica o ouro ruim”, diz Damouré. Exposto ao perigo, caminhando descalço pelas ruas e sem trabalho fixo, Besso segue com Lam para trabalhar no mercado em Kumasi. Em Acra, Illo dorme em uma piroga encalhada na areia e ao acordar atordoado pelo barulho da cidade procura um barbeiro e raspa o cabelo. Veste-se com a roupa de Walima e faz orações ajoelhado ao lado de dezenas de garrafas de bebidas alcoólicas. Vai ao Hollywood Bar à procura de Damouré, que noutro lugar fazia fé em uma corrida de cavalos.¹⁶

16. Adamou tem as rédeas do cavalo de número 12, em quem aposta seu conterrâneo Damouré.

Damouré e Illo tomam o trem à procura de Lam e Besso. Bêbado, o galã chega à frente de Illo, que “não sabe ler direito”, e com a ironia costumeira soletra a inscrição na placa: “Ku-ma-si”. Encontram os amigos no mercado da cidade, cumprimentam-se e, no apalpar das mercadorias de Lam, Damouré (como um patrão) critica a qualidade dos produtos. Logo encabeça as vendas e pinta uma placa com o novo nome da associação: “Pouco a pouco o passarinho faz seu ninho”. Na intensidade de um jaguar, o sedutor discursa aos fregueses que riem e impressionam-se com a performance. Usando a liberdade de expressão (im)possível na colônia inglesa, o personagem busca persuadir seu público com um sarcasmo que demarca a diferença radical entre eles e os Outros.

A câmera de Jean Rouch registra ainda um momento ímpar em que muçulmanos iniciam os preparativos para a construção de uma mesquita. Logo Damouré descobre que naquele território a palavra de ordem é “IS-LÃ”. Apesar disso, e à mercê de toda a repressão policial, até uma imagem de Adão e Eva é colocada à venda pelo sedutor – quem, nessa sequência ímpar, afia suas

garras e desfere diversos golpes contra a rainha da Inglaterra, o islamismo, o catolicismo, o fiscal do mercado e todo sistema colonial que estrangulava a África subsaariana. *Jaguar* acusa os males da colonização, e de seu modelo normativo, a partir de categorias ocidentais que se voltam renovadas contra o projeto “modernizador” proposto pelos colonizadores.

O retorno do urubu

Um urubu pousa no telhado de um prédio, um trem atropela um carro e o extracampo mítico retorna à cena. É o mal se aproximando, afirmam os atores, alertando que é chegada a hora da partida e do retorno bem-sucedido a Ayourou. Evocando outros mundos, e suas alternâncias, essa etnoficção torna legível uma África Negra multinaturalista contra o modelo normativo multiculturalista. Os atores constroem a si mesmos em seus próprios termos e lançam um olhar estrangeiro aos seus reversos humanos e não-humanos. Esse movimento de reversibilidade e criação sobre mundos diferentes “resulta em resistência a um só tempo política e cognitiva, uma espécie de descolonização do imaginário” (SZTUTMAN, 2009, p. 117).

Quando *Jaguar* foi filmado, milhares de migrantes retornavam ao Níger no período das chuvas. Mas diferentemente dos seus antepassados, os “heróis do mundo moderno” não voltam a Ayourou com prisioneiros ou como vítimas de epidemias e sim com mercadorias e fabulações sobre a Costa do Ouro. Descendo do caminhão inglês e subindo no pau-de-arara francês, restarão as memórias e o desejo do reencontro com os parentes nos arredores do rio Níger onde serão recebidos com festa. Damouré fuma, usa roupas europeias e fala outro idioma. “É fácil esquecer o djerma. Agora só falo o francês e o inglês”. E à porta de casa afirma: “vamos entrar na nossa *rest-house*”.

Illo entrega o que trouxe aos pais e aos músicos do filme. Volta à piroga e prova falar a língua dos hipopótamos. Besso retoma seu trabalho na roça. Recebe os incentivos do companheiro Lam que, depois elegante e ao abrigo do sol (com o seu guarda-chuva preto), vai à beira do rio ao encontro de sua noiva Hawa. Na cena seguinte o pastor empunha uma lança, outro equipamento

conquistado na viagem. Seguindo o caminho dos seus parentes os atores demonstram coragem ao trazer dotes da Costa do Ouro, embora esse reinado dure apenas um dia. Outras narrativas darão sequência às invenções dos Kourmize e do cinema compartilhado e oscilante de Jean Rouch.

Conclusão

Propus uma intersecção possível entre contextos etnográficos díspares, um engajamento entre as teses aqui simplificadas e justapostas à compreensão de *Jaguar*. Os múltiplos seres em campo (e fora dele) apontam para um vínculo entre essa etnoficção e o problema da heterogeneidade constitutiva da razão “humana”. Seus contágios com outros modos de existências humana e não humana vão contra o cogito do homem moderno enquanto detentor privilegiado da razão, sendo a projeção cambiante entre primeira e terceira pessoas nesse filme um princípio horizontal de alternância humana possível a todos os seres nele atualizados. Entre humanos, animais, plantas e artefatos há sempre um componente “espiritual” que os agencia e sem o qual as relações interespecies (e intraespecies) jamais poderiam ser pensadas.

REFERÊNCIAS

- BAMBA, Mahomed. Jean Rouch: cineasta africanista? *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 74-91, jan/jun 2009.
- BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan/jun 2012.
- _____. *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi'onhitsi e Mokoi Tekoa Petei Jeguatá. Significação*, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 245-267, ago/out 2013.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: *Cultura com aspás e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 311-374.
- EVANS-PRITCHARD, Edward. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 07-44, out 2002.
- _____. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 329-366, out 2008.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Trad. Paula Siqueira. *Cadernos de campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005.
- FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 12-29, jan/jun 2009.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.
- _____. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. Trad. Paulo Henrique Brito. *Revista Poíesis*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 243-259, dez 2009.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 74-91, jan/jun 2009.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- _____. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Trad. Sandra Moreira. Bauru: EDUSC, 2002.

- LIMA, Monica. A vitória sobre as correntes – os libertos no Brasil e seu retorno à África (1830-1870). In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH. São Paulo, 2011.
- MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? Atualidade e história em *A cidade é uma só? Devires* – cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 48-69, jul/dez 2011.
- SILVA, Mateus Araújo. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe ao outro. *Devires* – cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 12-29, jan/jun 2009.
- STRATHERN, Marilyn. *Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- SZTUTMAN, Renato. A utopia reversa de Jean Rouch: de Os mestres loucos a Petit à petit. *Devires* – cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 108-125, jan/jun 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A noção de espécie em antropologia. Reportaje a Eduardo Viveiros de Castro. Álvaro Fernández Bravo. *Revista E-misférica*, 16 de outubro de 2012.
- _____. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 345-399.
- WAGNER, Roy. O poder da invenção. In: *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 75-119.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017



Canibalismo fraterno: o projeto estético-ideológico de Glauber Rocha em seus escritos sobre Jean-Luc Godard

LUIZ OCTAVIO GRACINI ANCONA
Mestrando em História Social pela USP

Resumo: Este artigo apresenta características do projeto estético-ideológico desenvolvido pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha, a partir da análise de um conjunto de textos por ele escrito sobre o cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard. Conforme demonstraremos, Glauber empreendeu uma leitura bastante própria dos filmes e das ideias de Godard, integrando-os ao seu projeto pessoal que visava a vitória do cinema do Terceiro Mundo sobre o cinema colonizador do mundo desenvolvido.

Palavras-chave: Glauber Rocha. Jean-Luc Godard. Cinema. Política.

Abstract: This article presents the features of the aesthetic-ideological project developed by Brazilian filmmaker Glauber Rocha, based on the analysis of a set of texts written by him about Franco-Swiss filmmaker Jean-Luc Godard. As we shall demonstrate, Glauber undertook his very own reading of Godard's films and ideas, integrating them into his personal project, one that aimed at a Third World cinema victory over the colonizing cinema of the developed world.

Keywords: Glauber Rocha. Jean-Luc Godard. Cinema. Politics.

Introdução

Glauber Rocha (1939-1981) foi um artista que não distinguiu teoria de prática, e tampouco dissociou as dimensões ética e estética, em sua concepção de cinema. Dessa forma, em seus escritos, sejam eles artigos, manifestos ou cartas, há sempre uma proposição estético-ideológica que se pretende revolucionária; assim como seus filmes são definidos por ele mesmo como “manifestos práticos” de sua teoria estética (AUMONT; MARIE, 2012, p. 260). É nesse sentido que as avaliações que Glauber faz de outros cineastas estão sempre em relação direta com o posicionamento político, com “o papel de cada um dentro do jogo maior de poderes que regula as relações sociais”, por eles assumido (XAVIER, 2006, p. 11).

O realizador que recebeu o maior número de referências no conjunto dos textos de Glauber foi o franco-suíço Jean-Luc Godard (SILVA, 2014, p. 197), cuja obra, guardadas as diferenças de contexto e escala temporal, apresenta diversos paralelos e convergências com a do cineasta brasileiro. Em ambos, a realização de filmes foi precedida pelo exercício da crítica e pautou-se em uma postura cinefílica, de intenso diálogo com outros cineastas. Ao longo dos anos sessenta, há um movimento concomitante de progressiva auto-exposição dos dois realizadores em seus filmes e, ao final da década, ambos filmam e refletem sobre acontecimentos políticos contemporâneos, dentro e fora de seus países de origem. Nesse sentido, foram os dois realizadores que mais se dedicaram à conjugação entre cinefilia e política em seus projetos pessoais (SILVA, 2007, p. 38-39).

Ismail Xavier evocou a “figura-chave” de Godard como referência fundamental para se entender o que há de “moderno” nas escolhas formais do primeiro filme de Rocha, *Barravento* (1962). De acordo com Xavier, há “uma aproximação significativa nas considerações sobre os estilos de narração” de ambos os cineastas; e o filme de Glauber pode ser entendido enquanto modelo semelhante, embora menos sistemático, da “desorganização da linguagem consagrada” realizada por Godard (XAVIER, 2007, p. 76-77).

Os diálogos estabelecidos entre os filmes de Glauber e Godard na primeira metade da década de 1960 já haviam sido apontados por um observador contemporâneo: o cineasta

italiano Pier Paolo Pasolini. Em texto apresentado no Festival de Pesaro de 1965, Pasolini caracterizou certos autores modernos que imprimiam uma linguagem poética ao cinema. O realizador italiano centrou sua análise em três cineastas europeus – Bertolucci, Antonioni e Godard –, mas também mencionou Rocha como exemplo dessa prática cinematográfica no Brasil (PASOLINI, 1976, p. 542-558).

Dessa forma, tendo em vista a centralidade do diálogo com o cinema godardiano na obra do realizador brasileiro, constatamos a relevância de se investigar historicamente os escritos de Glauber sobre Godard. Para isso, selecionamos um conjunto de doze fontes de naturezas distintas (manifestos, críticas, entrevistas e correspondências pessoais) escritas entre 1963 e 1970. Conforme demonstraremos, a partir de uma interpretação bastante própria dos filmes e das ideias de Godard, Glauber desenvolveu uma leitura teleológica da história do cinema, na qual estava implicado um projeto estético-ideológico a nortear não só o seu cinema, mas toda a produção no Brasil e no Terceiro Mundo.

O cinema de autor como método

Em 1963, Glauber publicou a *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro no qual reuniu artigos já publicados em jornais desde a segunda metade da década de 1950 e alguns textos inéditos. Na introdução da obra, seu propósito é apresentado com clareza: revisar a história do cinema no Brasil pelo “método de autor” (ROCHA, 2003, p. 41). Tal método, a “política dos autores”, teve suas origens na década de 1950 na pena de jovens críticos da revista francesa *Cahiers du cinéma*, que mais tarde despontariam como cineastas da *Nouvelle Vague*, dentre eles o próprio Godard. Inicialmente, foi uma proposta de crítica que visou identificar, no interior do cinema industrial estadunidense, realizadores que por meio de sua *mise-en-scène* apresentavam uma expressão pessoal em seus filmes a despeito dos imperativos da produção. Mais tarde, tornou-se o projeto estético-ideológico a nortear a realização das obras do grupo, que defendia a ruptura nas convenções do cinema francês (BERNARDET, 1994, p. 9-26).

Na mesma direção, no livro de Glauber o “método de autor” serve tanto para revisar a história do cinema brasileiro – identificando os “autores” e estabelecendo novas tradições – quanto para propor os rumos que devem ser tomados pela futura produção cinematográfica do país. O cineasta parte de uma constatação bastante trágica acerca do contexto nacional: “a cultura cinematográfica no Brasil é precária e marginal”, os críticos e os cineastas vivem em “constante atraso” (ROCHA, 2003, p. 33). E, visando reverter tal cenário, a sugestão de Glauber é enfática: “a única saída para o desenvolvimento do cinema brasileiro é o cinema de autor”, uma vez que este é “o grande capítulo futuro da história do cinema” (ROCHA, 2003, p. 40).

Para Glauber, em sua indistinção entre ética e estética, a opção pelo cinema de autor tinha uma implicação política revolucionária, de crítica e destruição da “cultura da superestrutura capitalista” (ROCHA, 2003, p. 37). Em oposição ao cinema comercial, que é “reacionário” e “reflete as ideias evasivas do capitalismo reformista”, o cinema de autor apresenta uma “visão livre, anticonformista, rebelde e insolente” da realidade (ROCHA, 2003, p. 36). Naquele momento, acreditava Glauber, o cinema vivia uma “nova fase”, na qual, era apenas uma questão de tempo, as indústrias cinematográficas estariam prestes a serem “destruídas” pelo cinema de autor. E tal fase, num dado momento de sua argumentação, era personificada por Godard:

É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema. Godard apreendendo o cinema, apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, é uma ontologia. (ROCHA, 2003, p. 36)

Nesse texto de 1963 já podem ser identificadas características gerais de um projeto estético-ideológico que, no decorrer dos anos, Glauber desenvolverá, complexificando-o e conferindo-lhe contornos bastante específicos. Até aqui, fica claro que tal projeto parte da necessidade de superação do atraso – logo, de *modernização* – da cultura cinematográfica brasileira. Para isso, é preciso inserir a produção do país na “nova fase” do cinema, caracterizada por uma revolução a nível mundial na linguagem cinematográfica. Fica claro também

que Glauber escolhe como metodologia de composição de seu projeto uma tradição específica, a do cinema de autor francês, personificada em Godard.

Instrumentalização antropofágica

A opção de Rocha por um “método” e um autor estrangeiros não implica, de forma alguma, em uma aplicação descontextualizada de uma fórmula pré-definida à realidade nacional. Pelo contrário, o cineasta brasileiro repudia o superficial e malsucedido “godardismo” (ROCHA, 2004, p. 204), a “imitação mitológica” da técnica godardiana (ROCHA, 2004, p. 108-109). No manifesto “Tricontinental” escrito em 1967, Glauber retoma o cinema de autor enquanto teoria e prática revolucionária: “o cinema de autor, o cinema político, o cinema contra, é um cinema de guerrilha” (ROCHA, 2004, p. 104). Mas, dessa vez, ele especifica melhor sua relação com o método europeu:

A técnica do cinema do passado e atual do mundo desenvolvido me interessa, na medida que eu possa “instrumentalizá-la”, assim como o cinema americano foi “instrumentalizado” por alguns cineastas europeus. O que é esta “instrumentalização”? Aplicar, como método, determinadas chaves da técnica cinematográfica, pedras de toque gerais que, na evolução da técnica, transcendem ao espírito individual de cada autor e se implantam no vocabulário estético do cinema. (ROCHA, 2004, p. 107)

Em 1969, no texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, a ideia de “instrumentalização” reaparece com um nome diferente: *antropofagia*, em referência à tradição do modernismo paulista da década de 1920. O texto inicia-se com uma definição de tal movimento:

Consideramos 1922 como início de uma revolução cultural no Brasil. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais.

Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial. (ROCHA, 2004, p. 150)

O Modernismo dos anos 1920 representa, na história brasileira, a matriz decisiva de um projeto de articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que, pela primeira vez, buscou pensar a questão nacional a partir de uma atualização – em consonância com as vanguardas europeias – na literatura, música e artes plásticas. Nos anos 1960, tal matriz foi retrabalhada pelo Cinema Novo, que conferiu ao cinema de autor francês “preocupações modernistas”, transformando-o em instrumento de nacionalismo cultural e politização de esquerda (XAVIER, 2001, p. 23-24).

Pode-se afirmar que é essa preocupação modernista que marca o projeto aqui analisado. Para Glauber, a “descoberta antropofágica” de 1922 forneceu à cultura brasileira uma “revelação”, uma nova postura face à colonização:

Uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia); aceitamos a *ricezione* integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os *nostri succhi* e através da utilização e elaboração da política correta. (ROCHA, 2004, p. 151)

O cineasta emprega o método estrangeiro de modo bastante próprio, combinando-o com outras referências e tradições, a fim de repensar e transformar a realidade brasileira. Em determinada passagem do texto “Tricontinental”, em que há novamente a escolha de Godard enquanto cineasta-síntese, fica clara a utilidade específica que o elemento estrangeiro tem no projeto de Glauber:

Quando eu falo em cinema Tricontinental e considero Godard um cineasta Tricontinental é porque, abrindo um front de guerrilha no seio do cinema francês, atacando repetida e inesperadamente com filmes impiedosamente agressivos, Godard se faz cineasta político, estratégia e táticas exemplares em qualquer parte do mundo. Este exemplo, contudo, é útil enquanto comportamento. (ROCHA, 2004, p. 109)

A estratégia e as táticas propostas pelo cinema de autor, mais uma vez personificado em Godard, são úteis apenas enquanto comportamento. A fim de atender às necessidades específicas do Brasil e dos demais países do terceiro mundo, tal comportamento deve sofrer uma instrumentalização antropofágica. Isso pois, para Glauber, seu momento histórico caracterizava-se por “conflitos do mundo desenvolvido com o terceiro mundo”, conforme escreveu em uma carta de 1967 a Alfredo Guevara (ROCHA, 1997, p. 277). E, nesse sentido, seu projeto é o de uma arte que, no Brasil e em todo o Terceiro Mundo, seja instrumento de luta revolucionária contra a colonização imposta pelo mundo desenvolvido:

Arte no Brasil (ou em qualquer outro país do Terceiro Mundo) tem sentido, sim senhor! Pobre do país subdesenvolvido que não tiver uma arte forte e loucamente nacional porque, sem sua arte, ele está mais fraco (para ser colonizado na cuca) e essa é a extensão mais perigosa da colonização econômica. (ROCHA, 2006, p. 319)

Arte e liberdade

Em uma crítica – não publicada e sem data – do filme *Alphaville* (1965),¹ Glauber expõe a concepção revolucionária de arte que norteia o seu projeto. Aqui, arte aparece como expressão do irracional e da liberdade, em oposição à razão técnico-científica, que é autoritária:

1. O artigo está presente no arquivo Tempo Glauber no Rio de Janeiro e foi adicionado aos apêndices da edição de *O século do cinema*, organizada por Ismail Xavier e publicada pela Cosac Naify em 2006.

Na versão do livro que o próprio autor organizou, o texto sofreu cortes radicais e aparece completamente descaracterizado.

Acredito, por isto, que as raízes da criação artística são irracionais; a própria arte é irracional na medida que imprime uma razão própria, individual, aos fatos da realidade. E a super-razão que os teóricos vêm querendo impor através dos tempos criou, ao lado de muitos esclarecimentos, muitos obstáculos à criação artística, às próprias fontes da intolerância. Os teóricos, não quero atacá-los impunemente, defendem sempre uma ideologia. E a ideologia é própria dos teóricos, dos dominadores, dos condutores. (ROCHA, 2006, p. 360-361)

Essa “super-razão”, própria dos “dominadores”, é também aquela expressa pelo cinema comercial e industrial, do espetáculo, que “existe não para divertir as massas mas para extrair das massas inconscientes o maior número possível

de entradas” (ROCHA, 2006, p. 360). O espetáculo vende-se enquanto “superconsciência”, mas é na verdade a “não-consciência do dominado” (ROCHA, 2006, p. 359). E é aí que *Alphaville* e Godard tornam-se revolucionários, pois rompem com as regras estabelecidas pelo espetáculo, tal como fizera Bertold Brecht no teatro,² e, por isso, alcançam o estatuto de *arte*.

Às “verdades” autoritárias e alienantes impostas pelo espetáculo, a arte livre de Godard opõe a dúvida: “Jean-Luc duvida e quando pergunta o que não é para ser perguntado, choca. É como Van Gogh pintando o que não era para ser pintado” (ROCHA, 2006, p. 362). A revolução de Godard é aqui associada ao Modernismo na pintura europeia de fins do séc. XIX. O projeto estético-ideológico de Glauber é *modernista* e *modernizador*, mas não padece de uma idolatria ao “moderno”. Não há, no cineasta, uma crença cega na razão,³ tampouco na ideia de progresso desmedido.⁴

O irracional, a imaginação e o sonho são componentes essenciais do projeto de modernização cinematográfica defendido por Glauber.⁵ É nesse sentido que em seus filmes os elementos mágico e religioso têm importância central e são assumidos enquanto estruturantes da narrativa fílmica e, logo, da realidade (pois apreender o cinema é apreender a realidade). Há, em Glauber, uma leitura bastante própria que, em diálogo com a tradição do nacional-popular em voga entre a esquerda brasileira daquele período, associa o marxismo, elemento moderno, a formas pré-modernas de religiosidade popular, as quais são tomadas enquanto manifestações de potencialidade revolucionária. Para Glauber, é dessa maneira que a arte pode se tornar instrumento pela liberação do Terceiro Mundo (XAVIER, 2007, p. 183-197).

Em defesa de Godard

Em 1967 Glauber publicou, na revista *Livro de cabeça do homem*, um longo artigo intitulado “Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)”. O título, provocativo à maneira de Glauber, já denuncia a tônica do texto: enfático e apologético, repleto de admiração pelo cineasta franco-suíço. Glauber é hiperbólico em seus argumentos que visam convencer o leitor a gostar de Godard: “compreender Godard, sem blague, é um dos mais importantes

2. “O dramaturgo estava por dentro e realmente conseguiu desmistificar o espetáculo tradicional lançando para a posteridade uma nova tradição. Tradição que Godard incorpora melhor do que ninguém no cinema”. Cf. ROCHA, 2006, p. 360.

3. “Hoje em dia, com tantas contradições abalando os valores vigentes, o irracional talvez esteja mais por dentro do que a própria razão”. Cf. ROCHA, 2006, p. 359.

4. “Seria muito pedantismo achar que por aqui, na terra, as coisas estão em muito progresso”. Cf. ROCHA, 2006, p. 362.

5. A associação entre arte, liberdade e sonho, em oposição ao autoritarismo da razão, está presente em diversos textos de Glauber Rocha, e foi melhor sistematizada no manifesto “Eztetyka do sonho”, lido na Universidade de Colúmbia em 1971. Cf. ROCHA, 2004, p. 248-251.

acontecimentos na vida de uma pessoa” (ROCHA, 2006, p. 371). É apresentado até mesmo um guia “de como ver um filme de Godard”, com onze “regrinhas” a serem seguidas (ROCHA, 2006, p. 368-370). Isso pois, já diz o título, não gostar de Godard significa estar “por fora”, ser atrasado, é um “reflexo típico de um inadaptado ao mundo moderno” (ROCHA, 2006, p. 370). Aqui, Godard não é mais síntese apenas da modernidade no cinema, mas da modernidade em si.

Já na *Revisão crítica* de 1963, Glauber demonstrava confiança e otimismo em relação ao projeto moderno no cinema, antevendo um futuro próximo no qual o cinema de autor se sobreporia à hegemonia da indústria e do mercado. Tal noção é retomada nesse texto de 1967, agora aplicada especificamente ao cinema godardiano:

O tempo dará a medida de todas as coisas e ao passo que o próprio cinema jovem de todo o mundo incorporar as lições de Godard a seus respectivos patrimônios – este generoso estilo cinematográfico estará se firmando com a mesma força que se firmou, na primeira metade do século, o cinema americano. (ROCHA, 2006, p. 372)

6. “[Godard] fez de sua liberdade um instrumento de conquista”. Cf. ROCHA, 2006, p. 365.

7. “Em Godard tudo é procura, é imperfeição, é angústia, é revolução”. Cf. ROCHA, 2006, p. 370.

8. Tal ideia será retomada por Glauber em uma entrevista de 1969 à *Cahiers du Cinéma*: “Não sei se Godard tem consciência disso mas *Acosado* foi bastante inspirado pelo primeiro capítulo de *Ulysses*”. Cf. ROCHA, 2004, p. 215.

Na descrição elogiosa que Glauber faz de Godard, o cineasta franco-suíço é novamente associado à liberdade⁶ e à revolução.⁷ O discurso de Godard pode ser “desesperado”, mas é resultado de uma reflexão lúcida sobre a realidade, que expõe dúvidas (ROCHA, 2006, p. 372).⁸ Dessa forma, Godard fez do cinema um instrumento cujo potencial de apreensão da realidade supera o da própria filosofia:

Cinema para descobrir o homem além do que fez até hoje Hegel e Marx e Sartre e toda a vã filosofia: cinema que é o prolongamento da própria filosofia, cinema que não é mais belas-artes, corte e costura, atores e cenários, música e pintura. (ROCHA, 2006, p. 367)

É também recorrente no texto a associação de Godard a artistas da tradição moderna na pintura e na literatura. Logo na abertura, parafraseando Louis Aragon, “voz de proa do comunismo na França”, Godard é descrito como “um Cézanne moderno, tão importante para o cinema quanto o pintor o foi para a pintura” (ROCHA, 2006, p. 363). Já o estilo narrativo de Godard é comparado ao de James Joyce: “o máximo de coisas no

mínimo de tempo, uma ação simultânea como Joyce” (ROCHA, 2006, p. 364). Segundo Glauber, há uma linha de continuidade da literatura de Joyce ao cinema de Godard: “Godard reassume o cinema no ponto onde Joyce parou com o romance” (ROCHA, 2006, p. 370). Por fim, há também referência ao poeta moderno brasileiro Carlos Drummond de Andrade:

Quando Carlos Drummond de Andrade escreveu o poema da pedra, o poema virou piada pelo Brasil afora. Qualquer imbecil de gravata contava com muita graça o verso da “pedra do caminho” (...). Hoje, Drummond se consagrou como o grande poeta brasileiro e um dos maiores do mundo (...). Os filmes de Jean-Luc se parecem com esta “pedra do caminho”. Uma pedrinha num terreno cheio de armadilhas. (ROCHA, 2006, p. 365)

Para Glauber, é importante também ressaltar o vínculo de Godard às ideias socialistas e a uma atuação política, enquanto figura pública, de esquerda. “O cineasta que mais influencia o cinema socialista hoje é Godard”, afirma Glauber (ROCHA, 2006, p. 371). São citadas falas do cineasta francês nas quais ele mesmo explicita sua posição política à esquerda: “Quando precisarem da minha ajuda para organizar uma greve de portuários em Marselha podem me convidar que estou à disposição”; “Gostaria de dirigir as Atualidades Francesas. Quero documentar a guerra do Vietnã e a alfabetização em Cuba” (GODARD apud ROCHA, 2006, p. 363).

Tendo em vista que o texto é um manifesto de defesa e exaltação à figura de Godard, é preciso que Glauber interceda em favor dele em determinados debates. Nesse sentido, é fundamental reforçar o posicionamento político de esquerda do cineasta franco-suíço, livrando-o das acusações de “fascista” que recebia por certa crítica conservadora, à direita e à esquerda (ROCHA, 2006, p. 363). Assim como é necessário que Glauber demarque suas “afinidades seletivas” em relação ao seu objeto de admiração. Uma vez que o projeto do brasileiro se afilia ao marxismo, é essencial ressaltar tal característica em Godard. Na carta enviada a Alfredo Guevara no mesmo ano, tal procedimento se repete. De acordo com Glauber, o franco-suíço se sobressai em relação aos demais cineastas modernos europeus graças à sua posição de esquerda:

O grande erro é supor que Antonioni, Godard e outros diretores modernos falam do “mundo moderno”. Falam de um certo mundo moderno, o mundo deles, do centro cultural europeu capitalista. Mas, enquanto Godard investiga, se interroga, e vai progressivamente adotando uma posição de esquerda clara diante dos problemas, Antonioni se abstrai. (ROCHA, 1997, p. 277-278)

História e teleologia do cinema

Ainda em “Você gosta de Jean-Luc Godard?”, Glauber apresenta uma leitura da história da linguagem cinematográfica dividida em dois ciclos, a fim de melhor demarcar o lugar da revolução godardiana. O primeiro ciclo vai “de Lumière a Griffith, de Griffith a Eisenstein, de Eisenstein a Welles” (ROCHA, 2006, p. 367). Em analogia à trajetória da pintura, tal história do cinema tem em Eisenstein o “esplendor de um cinema *renascentista*” e em Orson Welles “a grande festa de despedida do expressionismo”. O segundo ciclo é iniciado por Roberto Rossellini, que inaugurou o cinema moderno. Com *Roma, cidade aberta* (1945), o realizador italiano deu início a uma nova era do cinema, a do “cinema aberto”, na qual a arte fílmica enfim se autonomiza e não precisa mais ser lida em relação com a pintura (ROCHA, 2006, p. 366). Iniciado em Rossellini, “grande pai e mestre”, o ciclo moderno do cinema tem seu ponto máximo em Godard, “filho direto e legítimo, herdeiro absoluto do novo cinema” (ROCHA, 2006, p. 367).

Tal nova fase do cinema, que correspondia ao momento histórico no qual o texto era escrito, é melhor definida pelo autor em uma passagem na qual é exposta também uma esperança em relação ao futuro:

O segundo ciclo vai de Roberto a Godard. No meio do caminho ficaram Visconti, Fellini, Bergman. Circulando o caminho com a cruz nas costas, N. S. Buñuel. Satélite artificial circulando o caminho, Michelangelo [Antonioni]. Guerrilheiro deste universo é Godard, dois filmes por semana, simultânea criação e vivência; poeta deste universo é Pier Paolo Pasolini exército deste universo, espero, os futuros cineastas do mundo subdesenvolvido. (ROCHA, 2006, p. 367-368)

Já comentamos como, desde o texto de 1963, Glauber é marcado pela esperança em relação ao cinema moderno. No trecho acima referido, começa a ser esboçada uma ideia que será desenvolvida e se tornará central nos textos escritos nos anos seguintes: uma leitura teleológica da história do cinema na qual o estágio futuro já previsto é o cinema moderno do terceiro mundo.

Pode-se, então, perceber um movimento no projeto de Glauber ao longo dos textos até aqui analisados. Primeiramente, tratou-se de escolher, como método, o cinema de autor, personificado em Godard. A fim de justificar tal escolha, foi preciso ser o porta-voz das ideias de Godard, defendê-lo em textos repletos de admiração, ressaltar a importância de sua revolução e seu lugar na história do cinema: o ponto máximo até aquele momento.

O método, por sua vez, só seria útil se instrumentalizado por meio da antropofagia cara à tradição moderna no Brasil, visando atender às demandas específicas do Terceiro Mundo: o fim da dominação colonial na cultura, a superação do atraso e do subdesenvolvimento. Glauber vê em Godard um irmão mais velho que, do outro lado do Atlântico, oferece um “comportamento” a ser adotado (mas jamais sob a forma insuficiente da “imitação mitológica”) e abre um *front* de guerrilha que deve ser seguido. Mas seus projetos não são idênticos. Jamais poderiam ser, tendo em vista as gigantescas diferenças dos contextos políticos vividos por cada um deles. E é no intuito de melhor delimitar, e defender com força e esperança, a particularidade de seu projeto que se dirigem os textos de Glauber. Isso fica claro na história-teleologia apresentada pelo brasileiro. Uma vez que o guerrilheiro Godard abriu o *front*, agora cabe aos cineastas do mundo subdesenvolvido formarem um exército a fim de garantirem que a teleologia se cumpra.

Em dezembro de 1967, Glauber retornava de uma viagem à França e concedia uma entrevista ao jornal carioca *Correio da manhã*. Pouco antes de embarcar para o Brasil, relata o cineasta, assistira ao último filme de Godard, *Week-end*. Em sua descrição da obra, Rocha retoma o tom hiperbólico de admiração já observado anteriormente: “considero o maior filme da história”; “fiquei com vontade de desistir de fazer cinema” (CORREIO DA MANHÃ, 17/12/1967, p. 15). Em seguida, apresenta sua leitura da obra:

Week-end começa com um casal burguês que parte tranquilamente para um fim de semana e é envolvido por toda sorte de violências, e realidades das sociedades desenvolvidas ocidentais: crimes, sangue, desastre. O filme vai mostrando todo o processo de falência destas sociedades, e termina com a completa destruição da sociedade neocapitalista: os Beatles tornam-se guerrilheiros, os camponeses e os operários – junto com o terceiro mundo – transformam-se nos bárbaros invasores, primitivos mas cheios de vitalidade, à semelhança dos bárbaros que invadiram o império romano em decadência. Numa sequência, continua Glauber, um homem mata outro com um enorme martelo, noutra um camponês esmaga com o seu trator um burguês, e no fim, o fim de semana se transforma no fim da civilização: é a antropofagia. Um homem aparece todo sujo de sangue, comendo alguma coisa. Perguntam o que ele está comendo e ele responde: “um pedaço de porco, com o resto de uns turistas americanos e ingleses”. (CORREIO DA MANHÃ, 17/12/1967, p. 15)

Glauber lê no filme uma confirmação de seu próprio projeto e de sua teleologia da história – agora não mais apenas do cinema, mas da humanidade. Se o filme de Godard, por meio da metáfora do canibalismo, decretava o fim da moderna civilização europeia, para Glauber ele só poderia indicar uma coisa: o futuro pertence ao terceiro mundo. Os “camponeses e os operários junto com o terceiro mundo” assumirão o controle sobre os escombros da Europa capitalista, em crise e falência, assim como outrora fizeram os bárbaros com o Império Romano decadente.

Destruir, ou construir, o cinema?

Durante o verão de 1969, Glauber e Godard encontraram-se em Roma, ocasião na qual o cineasta brasileiro atuou em uma cena do filme *Vento do leste*, que o franco-suíço codirigia com Jean-Pierre Gorin sob a assinatura do Grupo Dziga Vertov. Tal encontro foi marcado por um debate acerca dos rumos do cinema político, no qual os cineastas apresentaram opiniões divergentes, conforme relata Glauber no texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”:

Nos dias passados falei com Godard sobre a colocação do cinema político. Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário, e ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando

importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma. Na sua concepção, existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante. Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema sectário é, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas, etc. De resto, por fim Godard compreendeu também, e cheguei a filmar como ator, um plano para seu filme, no qual tenho muita fé. Uma inversão estrutural do gênero *western* pode ser muito interessante e útil para nós diretamente. É importante o *western*, não somente para mim. Nós somos um povo ligados historicamente à saga, à épica. Nós temos uma grande tradição filosófica, e é um mal. Mas seria um mal maior uma filosofia de importação que não corresponde à história. Por isto a antropofagia é mais importante. (ROCHA, 2004, p. 152)

O trecho acima deixa claro que a divergência de posições se dá tendo em vista o contexto no qual cada um dos realizadores está inserido. Destruir o cinema, conforme defendia Godard, caberia à França, país de tradição cinematográfica já consolidada. No Brasil, onde a cultura cinematográfica era atrasada e subdesenvolvida, não se poderia destruir o que ainda estava em processo de construção. No entanto, mesmo demarcando sua discordância em relação a Godard, Glauber encerra o trecho elogiando *Vento do leste* e ressaltando a importância que este tem para o seu projeto. Mas o cineasta brasileiro lembra que *é mais importante a antropofagia*, para que se possa extrair do filme estrangeiro uma utilidade.

Em janeiro do ano seguinte, 1970, Glauber escreveu “O último escândalo de Godard” para a revista *Manchete*. O artigo trata exclusivamente do encontro com o cineasta francês e de *Vento do leste*, apresentado como “a grande fofoca do ano” (ROCHA, 2006, p. 313). O texto é pautado por esse duplo movimento já evidenciado anteriormente, no qual Glauber, ao mesmo tempo em que expõe seus distanciamentos em relação ao projeto de Godard, não deixa de expressar sua habitual admiração ao colega.

Glauber relata como teria se dado o convite de Godard para sua participação no filme em uma passagem bastante satírica, na qual demarca com ironia sua distância em relação ao projeto defendido pelo cineasta francês naquele momento:

[Godard] diz que não quer ganhar nada pelo filme e me critica dizendo que eu tenho mentalidade de produtor, depois me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo pra ele que eu estou em outra, que meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo, então ele me pede para fazer um papel no filme e depois me pergunta se quero filmar um plano do *Vento do Leste* e eu que sou malandro e tenho desconfiômetro digo para ele manear pois estou ali apenas na paquera e não sou gaiato para me meter no folclore coletivo dos gigolôs do inesquecível Maio francês. (ROCHA, 2006, p. 317-318)

Glauber descrevera como se deu a filmagem, em dois dias, da cena de *Vento do leste* em um *post-scriptum* adicionado à sua entrevista à *Cahiers* no ano anterior:

Itália. Godard está filmando um *western* e me pergunta a direção do cinema político. No primeiro dia eu fico diante da câmera com os braços abertos e desenho uma direção rumo ao desconhecido e à aventura e mostro uma outra direção para o Terceiro Mundo mas como Godard queria rodar o plano uma segunda vez eu cantei que era preciso estar *atento e forte porque nós não temos tempo de temer a morte* e depois o personagem que me perguntou a direção do cinema político se dirige para o caminho do Terceiro Mundo em seguida retorna atrás de mim e vai em direção ao desconhecido e à aventura e eu não repeti o discurso do primeiro dia de filmagem mas cantei que *tudo é perigoso, tudo é divino e maravilhoso*. (ROCHA, 2004, p. 221)

O pequeno texto terminava com um duro ataque à “histeria coletiva” da esquerda (pretensamente) maoísta da Europa, continente que teria regredido ao “primarismo”:

A histeria coletiva produzindo tribunais repressivos como as censuras fascistas em nome de uma revolução cultural fundamental na China mas histeria na Europa pergunto a [Leon] Hirszman como depois de Karl Marx a Europa está num primarismo e eu queria antes que Godard fosse dizer diante de sua câmera dizer que ele é o maior cineasta desde Eisenstein. (ROCHA, 2004, p. 221)

Nesse trecho fica claro como, mesmo explicitando sua recusa ao projeto godardiano, Glauber ainda nutre admiração extrema por Godard, que é exaltado enquanto “o maior cineasta

desde Eisenstein” – ou seja, maior cineasta vivo e em atividade naquele momento. Para Glauber, desde sempre preocupado com o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica no Brasil e no terceiro mundo, não era conveniente associar-se ao discurso da “cineclastia marxista” (SILVA, 2007, p. 44) de Godard. No entanto, os projetos dos dois cineastas não são completamente díspares, pois partem de um pressuposto essencial em comum: a crença na possibilidade de revolução por meio da via cultural a partir da revolução nas formas de se fazer e pensar o cinema. “Estavam dizendo o mesmo, mesmo quando pareciam estar dizendo o contrário”, conforme apontou o crítico José Carlos Avellar (2005, p. 87).

A própria cena de *Vento do leste* na qual Glauber contracenou pode ser lida enquanto alegoria do debate estabelecido entre os cineastas. Para Ismail Xavier, a cena evidencia a recusa radical, por parte do brasileiro, do experimentalismo e da desconstrução propostos por Godard e Gorin, “em favor do filme de mercado como fator de institucionalização de cinemas nacionais no Terceiro Mundo” (XAVIER, 2001, p. 33). No entanto, mais recentemente Mateus Araújo Silva demonstrou como a construção da cena admite a validade dos dois caminhos, pensados enquanto possibilidade de coexistência apesar dos limites inevitáveis. Dessa forma, é, na verdade, uma metáfora burlesca do fracasso de Godard na tentativa de integrar o terceiro-mundismo ao seu projeto (SILVA, 2007, p. 54-59).

Nesse sentido, é importante atentar também para a produção fílmica de Glauber no biênio 1969/70, durante o qual estão sendo escritos os textos em que, pela primeira vez, a figura de Godard passa a ser alvo de críticas e ressalvas. Em 1969, concomitantemente às filmagens de *Vento do leste*, Glauber realizava *Câncer*, cuja proposta em muito se aproxima do anti-cinema defendido por Godard (AVELLAR, 2005, p. 81). Glauber afirmava que o filme, que foi finalizado apenas em 1972, não seria enviado a festivais nem exibido nos cinemas: “meu prazer foi só filmá-lo e suponho que talvez o que esteja lá não tenha importância” (ROCHA apud AVELLAR, 2005, p. 81).

Se é verdade que o debate travado na encruzilhada com Godard levou o cineasta brasileiro a se certificar de certas diferenças que marcavam seus projetos, “é bem verdade também

que o contato com o cinema de Godard e este episódio de diálogo mais próximo terão contribuído para a radicalização estética do cinema de Glauber” (SILVA, 2007, p. 60). No ano seguinte, 1970, Glauber filmou *Der leone have sept cabeças* no Congo e *Cabezas cortadas* na Espanha, dois filmes que tiveram uma recepção bastante negativa entre a crítica europeia que, dentre outras coisas, ressaltou insistentemente o vínculo com o cinema de Godard (CARDOSO, 2007, p. 110-120).

Na mesma direção, em setembro daquele ano o crítico francês Michel Ciment escreveu uma carta a Glauber na qual dizia não ter gostado de *Der leone*. Uma das razões, afirmava ele, era a influência do cinema de Godard, cujas qualidades seriam incompatíveis com a personalidade do cineasta brasileiro:

Acho a influência de Godard sobre você nefasta, pois acho que sua personalidade é grande e que as qualidades de Godard se acham no nível intimista da observação (*Femme mariée, Masculin féminin*), no nível da filmagem (improvisação, liberdade), mas não no nível teórico. (CIMENT in ROCHA, 1997, p. 370)

Em sua resposta ao crítico e amigo, Glauber afirmou que “era preciso para mim citar Godard, Straub, Brecht etc. para não esconder minhas obsessões” (ROCHA, 1997, p. 372). Ou seja, apesar das distâncias que precisaram ser estabelecidas por ocasião do debate em *Vento do leste*, Godard permanecia uma “obsessão” para Glauber e, por isso, não poderia deixar de ser citada em seu filme.

Der leone, segundo seu realizador, era um filme “não culturalista, africano e africanista” (ROCHA, 1997, p. 372), que integrava a África ao seu projeto tricontinental – à maneira de Che Guevara – de luta anticolonial. E, conforme já apontado no manifesto de 1967, Godard era um guerrilheiro tricontinental, que abria o *front* para o exército terceiro-mundista. Nesse sentido, pode-se dizer que *Der leone* é um exemplo fílmico da instrumentalização antropofágica das ideias de Godard empreendida por Glauber em seu projeto estético-ideológico.

A hora e a vez do terceiro mundo

Em uma carta escrita em 1969 ao cineasta e amigo Cacá Diegues, Glauber traçava uma descrição caricatural de um Godard solitário e deprimido:

Godard, coitado, em processo de autodestruição, tem vindo chorar as mágoas do imperialismo, mas no fundo é um solitário que não aguenta mais a França e vai terminar se matando. eu disse pra ele que ele tem de assumir seu destino, larguei a língua, ele entortou um pouco a cuca, esculhambei com o gauchismo babaca etc. dá pena, coitado, de tão indefeso e cercado de amigos babacas. vou falar com ele para ir passar uns tempos aí no Rio, talvez encontre uma certa ternura fraternal que pode ajudá-lo. é positivamente a maior fossa já vista na face da terra. (ROCHA, 1997, p. 340)

Godard é aqui caracterizado enquanto um “coitado”, em crise e à beira do suicídio. Mas não se trata de crítica ou ataque ao cineasta franco-suíço. A imagem é, antes de tudo, de complacência. Glauber demonstra preocupação com uma figura que, carecendo de “ternura fraternal”, desperta nele carinho. Tal imagem já era evocada, no mesmo tom debochado, em “O último escândalo de Godard”:

Diante desse homem magro e calvo de quarenta anos eu me sinto uma tia carinhosa que tem vergonha de dar um doce para o sobrinho triste. A imagem é besta, mas Godard desperta um sentimento de carinho muito grande. Agora não é besteira: é a mesma coisa que você ver o Bach ou o Michelangelo comendo *spaghetti* e na maior fossa, achando que não dá pé pintar a Capela Sistina ou compor o *Actus Tragicus*. Pois Godard ficou assim, humilde que nem São Francisco de Assis, com vergonha da genialidade, pedindo desculpa a todo mundo, chorando como uma criança, quando [Gianni] Barcelloni [produtor de *Vento do leste*] gritou com ele, lamentando que está pobre e abandonado quando a glória de ser o maior cineasta depois de Eisenstein lhe pesa sobre os ombros de burguês suíço anarcomoralista. (ROCHA, 2006, p. 317)

Apesar da “fossa”, Godard ainda é “o maior cineasta depois de Eisenstein”, de grandeza equiparável a Bach e Michelangelo. Aqui, o franco-suíço é tomado como “o irmão pouco à vontade consigo mesmo que Glauber admira e descreve com simpatia como a consciência lúcida de um continente cansado”, conforme definiu Ismail Xavier (2006, p. 11). A crise de Godard, figura que “resume todas as questões do intelectual europeu de hoje em dia” (ROCHA, 2006, p. 318), é, na verdade, a crise de uma velha Europa inevitavelmente fadada ao colapso.

Nos textos de 1963 a 1967, Godard aparecia como personificação tanto do cinema moderno (“de autor”) quanto da modernidade *per se*; logo, útil enquanto método a ser instrumentalizado (antropofagicamente). Já nos textos de 1969/70, Godard tornou-se sinônimo de crise e colapso da civilização europeia. Tal caracterização direciona o projeto de Glauber rumo à realização de sua própria teleologia histórica, ou seja, a vitória do cinema do terceiro mundo sobre o cinema do colonizador: “o cinema europeu e americano entrou por um beco sem saída e só dá pra fazer cinema nos países do Terceiro Mundo. É justamente aí que a crise, Godard (e etc.) tem muito a ver com a gente” (ROCHA, 2006, p. 318).

É nesse sentido que, ao final de “O último escândalo”, Glauber convoca, em letras garrafais e exclamatórias, os cineastas brasileiros à tarefa de fazer cinema sobre o cadáver da colonização, personificado pela imagem de um Godard suicida:

Eu vi de perto o cadáver do suicida Godard que, ali naquela tela em 16 mm, era a imagem morta da colonização. Meus colegas: eu vi a colonização morta! Se fui um brasileiro privilegiado, perdoem-me, mas se espalho a notícia em primeira mundial, é apenas para deixar bem claro que É PRECISO CONTINUAR A FAZER CINEMA NO BRASIL! (ROCHA, 2006, p. 319)

Aqui, fica evidente como os projetos aparentemente opostos de *Vento do leste* e de Glauber não eram excludentes, mas complementares no desenvolvimento de uma linha cronológica que caracteriza a história-teleologia do cinema segundo o cineasta brasileiro. A destruição do cinema realizada por Godard é ela mesma útil à instrumentalização antropofágica de Glauber, uma vez que abre as portas para que seu projeto

se concretize. O irmão europeu que despertava em Glauber tanta admiração precisou, ao final dessa narrativa, se suicidar e sair de cena para dar lugar aos cineastas do Terceiro Mundo, os únicos que podem conduzir a História a seu fim teleológico. Godard teve de ser “canibalizado” por Glauber, tal qual foram canibalizadas as personagens de *Week-end*.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2012.
- AVELLAR, José Carlos. Vento, barravento: Glauber e Godard na porta da usina Lumière. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz Edições, 2005. p. 79-87.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.
- CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CORREIO DA MANHÃ. Glauber regressa e elogia Godard. Rio de Janeiro, 17 dez. 1967. p. 15.
- PASOLINI, Pier Paolo. The cinema of poetry. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and methods*. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1976. p. 542-558.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Mateus Araújo. Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 36-63, jan.-jun. 2007.
- _____. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: MENDES, Adilson (org.). *Eisenstein/Brasil/2014*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 197-215.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 09-31.
- _____. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Data do recebimento:
06 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017

IMAGENS

- Capa: *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) (p. 4 e 5)
The colour of olives (Carolina Rivas, 2006) (p. 14)
Espanada dos Ministérios (Marcel Gautherot, 1960) (p. 36)
Sábado à noite (Ivo Lopes Araújo, 2007) (p. 60)
Que horas ela volta? (Anna Muylaert, 2015) (p. 86)
Fac-símile da partitura original da ópera *De hoje para amanhã*
(Arnold Shonberg, 1928-1929) (p. 110)
Milestones (Robert Kramer e John Douglas, 1975) (p. 132)
Jaguar (Jean Rouch, 1954-67) (p. 154)
Vento do leste (Jean-Luc Godard, 1970) (p. 174)

Pareceristas consultados
Dossiê “Políticas do cinema e da fotografia”

Alessandra Soares Brandão - UFSC
Alexandre Curtiss - UFES
Ana Isabel Soares - UAlg (Portugal)
Ana Luiza Carvalho - UFRGS
André Brasil - UFMG
Andrea França Martins - PUC-Rio
Angela Prysthon - UFPE
Anita Leandro - UFRJ
Anna Karina Castanheira Bartolomeu - UFMG
Benjamin Picado - UFF
Carla Maia - UNA
Carlos d’Andrea - UFMG
Carlos Henrique Falci - UFMG
César Geraldo Guimarães - UFMG
Cezar Migliorin - UFF
Clarisse Alvarenga - UFMG
Cláudia Cardoso Mesquita - UFMG
Consuelo Lins - UFRJ
Daniel Caetano - UFF
Daniela Zanetti - UFES
Douglas Resende - UFF
Eduardo de Jesus - UFMG
Eduardo Jorge de Oliveira - UZH (Suíça)
Erik Felinto Oliveira - UERJ
Erly Vieira Júnior - UFES
Fernando Antônio Resende - UFF
Flávia Cesarino Costa - UFSCar

Gabriel Menotti - UFES
Gustavo Silveira Ribeiro - UFMG
Henri Pierre Arraes Gervaiseau - USP
Henrique Antoun - UFRJ
Henrique Codato - UFC
Ilana Feldman - UNICAMP
Jair Tadeu Fonseca - UFSC
João Luiz Vieira - UFF
Jorge Vasconcellos - UFF
José Francisco Serafim - UFBA
Leonardo Vidigal - UFMG
Luciana Oliveira - UFMG
Manuela Penafria - UBI (Portugal)
Márcio Serelle - PUC Minas
Marcius Freire - UNICAMP
Mariana Baltar - UFF
Mariana Souto - USP
Marina Cavalcanti Tedesco - UFF
Mateus Araújo - USP
Mirian Tavares - UAlg (Portugal)
Moacir dos Anjos - UFC
Osmar Gonçalves - UFC
Patrícia Machado - PUC Rio
Ramayana Lira - UNISUL
Renato Athias - UFPE
Roberta Veiga - UFMG
Rogério Lopes - UFMG
Sabrina Sedlmayer - UFMG
Susana Viegas - IFILNova (Portugal)
Suzana Reck Miranda - UFSCar

