

DOC
ON-LINE

REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
REVISTA DIGITAL DE CINE DOCUMENTAL
DIGITAL JOURNAL ON DOCUMENTARY CINEMA
RÉVUE ÉLECTRONIQUE DE CINÉMA DOCUMENTAIRE

WWW.DOC.UBI.PT

EDITOR CONVIDADO

Noel dos Santos Carvalho

(Universidade Estadual de Campinas)



Cineasta brasileira Adélia Sampaio (1944)

DOSSIER TEMÁTICO

DOCUMENTÁRIO E NEGRITUDE

DOCUMENTAL Y NEGRITUD

DOCUMENTARY AND NEGRITUDE

DOCUMENTAIRE ET NÉGRITUDE

#34

SETEMBRO /2023

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Beatriz Furtado (Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi-Morumbi – UAM – São Paulo, Brasil)
Bertrand Lira (Universidade Federal da Paraíba – UFP, Brasil)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, França)
Denise Tavares (Universidade Federal Fluminense – UFF), Brasil
Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)
Esther I. Hamburger (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Francisco Elinaldo Teixeira (Universidade Estadual da Campinas – UNICAMP),
Brasil
Francisco Merino (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Ignacio Del Valle Dávila (Universidade Federal da Integração Latino-Americana –
Unila), Brasil
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro – UNICEN ; Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
José Francisco Serafim (Universidade Federal da Bahia, Brasil)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero Díaz (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Karla Holanda (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha)
Mateus Araújo Silva (Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de
São Paulo – USP, Brasil)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III , França)
Natália Ramos (Universidade Aberta de Lisboa, Portugal)
Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires – UBA, Consejo Nacional de Inves-
tigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Universidad Nacional de las Artes
– UNA, Argentina)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Miguel Martins (Instituto Politécnico de Leiria / ESAD-Escola Superior de
Artes e Design, Portugal)

Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Ruben Caixeta de Queiroz (Universidade Federal da Minas Gerais – UFMF, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.20287/doc
Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Journal on Documentary Cinema | Revue Électronique de Cinéma
Documentaire
Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas
(Brasil)
Periodicidade semestral >Periodicidad semestral >Semestral periodicity >Périodi-
cité semestrielle
Editores: Marcius Freire (Universidade Estadual de Campinas), [marcius.freire@
gmail.com](mailto:marcius.freire@gmail.com); Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior), penafria@ubi.pt.

Editor convidado para a edição 34: Noel dos Santos Carvalho (Universidade Esta-
dual de Campinas).

Setembro | Septiembre | September | Septembre 2023 ISSN: 1646-477X DOI:
10.25768/1646-477x.n34

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo
Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board
that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé
à cette édition: Cássio dos Santos Tomaim, Catherine Benamou, Denise Tavares,
Esther I Hamburger, João Luiz Vieira, Karla Holanda, Paulo Cunha, Ruben Caixeta
de Queiroz.

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

- Documentário e negritude**
Noel dos Santos Carvalho 2

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

- A celebração da negritude no documentário *Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul**
Noel dos Santos Carvalho 6

- Mulheres negras – projetos de mundo e Filhas de lavadeiras: aportes teóricos e práticos dos feminismos negros***
Carolinne Mendes da Silva 20

- Modos contemporâneos de circulação de obras documentais em tempos de plataformização digital no wikifavelas – dicionário de favelas Marielle Franco**
Denise Carvalho 40

- Em torno de estratégias de visualidade e do “direito de olhar”**
Felipe Corrêa Bomfim & Gilberto Alexandre Sobrinho 52

- O que os faria pensar? Reflexões sobre o documentário *Eu não sou seu negro* (2016), de Raoul Peck**
Flávia Albergaria Raveli 72

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

- Panorama do cinema brasileiro: A História do cinema recontada pela Direita***
Arthur Autran 83

- Cine-grafias: o filme de arte poética como formas de documento subjectivo***
Fátima Chinita 95

- Lothar Baumgarten: entre o mito amazônico e a estética animista**
Lucas Murari 113

Nanook of North – A projeção do real entre a palavra e a imagem Roberta Canudo	131
Leituras Lecturas Readings Comptes Rendus	
Perspetivar o cinema documental André Rui Graça	144
Sobre o ensaio no cinema-audiovisual brasileiro Gabriel Kitofi Tonelo	147

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário e negritude

Noel dos Santos Carvalho*

A cultura negra é central para pensarmos a cultura brasileira na contemporaneidade. Ela está por toda a parte na cultura popular. Sua presença é maior na música e foi através dela que entrou para o cinema brasileiro, quando os produtores acordaram para as chanchadas.

A disrupção veio com o Cinema Novo que pôs a história e a cultura negras no centro da cena através de documentários que registraram a vida das populações descendentes de escravizados e indígenas.

A partir dos anos 1970 os documentários trataram a questão do negro de duas perspectivas. Na primeira, buscou-se a invenção e a preservação da cultura negra. Foi este, por exemplo, o objetivo da criação da Sociedade de Estudos da Cultura Negra (SECNEB) em 1974 que, entre outras atividades, produziu documentários sobre a cultura negra. A segunda, articulou o movimento antirracista com as lutas por democracia contra a ditadura militar. Nessa linha se inserem, por exemplo, os documentários da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), criada em 1984 e muitos outros documentaristas e filmes identificados com a ampliação da democracia.¹

Nos últimos trinta anos a produção audiovisual se complexificou com a renovação de pessoal, número de produções, gênero, temas, origens, modalidades de produção, distribuição e consumo. Cineastas negros (as) surgiram em vários estados

1. Vale destacar, entre os muitos realizadores deste período a presença de: Zózimo Bulbul e Joel Zito Araújo. O primeiro realizou em 1973 o documentário de curta-metragem *Alma no olho*, influenciado pelas teorias da negritude e pan-africanistas. Em 1988 realizou o longa-metragem documental *Abolição*, que repassa a história do Brasil da perspectiva da população negra desde 1888. Joel Zito, por sua vez, foi Secretário Geral da ABVP e realizou *Alma negra na cidade* (1991), *Almerinda, uma mulher de 30* (1991), *São Paulo abraça Mandela* (1991) entre outros. Em 2001 documentou a história da representação do negro na telenovela brasileira no documentário *A negação do Brasil*, um dos documentários mais importantes sobre a representação do negro na mídia.

* Editor convidado para a edição n. 34 da *DOC On-line*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes. 13083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: noelsc@unicamp.br

do país e realizam documentários que tematizam interseccionalmente a negritude. Não raramente, esta surge articulada à sexualidade, política, juventude, feminismos e luta antirracista.

Se, como afirmamos acima, os documentários que abordaram a negritude brasileira surgiram nos anos 1960, o mesmo não ocorreu com os estudos sobre o negro e o cinema. Estes são muito recentes e ganharam algum espaço na academia somente a partir dos anos 2000.² Trata-se de uma fragilidade estrutural dos estudos de cinema e cultura brasileiras, ao mesmo tempo, um campo aberto de possibilidades, descobertas e inovações teóricas.

Os artigos publicados a seguir buscam reforçar as pesquisas nessa direção. Foram escritos por pesquisadores e intelectuais universitários dedicados em problematizar a negritude em várias dimensões relacionadas ao documentário.

O artigo de minha autoria, *A celebração da negritude no documentário Alma no olho (1973)*, de Zózimo Bulbul, busca refletir sobre o documentário e fazer a relação entre o filme, seu contexto de produção e a trajetória do realizador. Bulbul foi monumentalizado por ativistas e cineastas negros nos últimos anos. O artigo procura contextualizar a trajetória do artista e o seu legado.

O texto de Carolinne Mendes da Silva, *Mulheres negras – projetos de mundo e Filhas de lavadeiras: aportes teóricos e práticos dos feminismos negros*, aborda os documentários *Filhas de lavadeiras (2019)*, de Edileuza Penha de Souza e *Mulheres negras – projetos de mundo (2016)* de Day Rodrigues e Lucas Ogasawara. O objetivo é investigar as narrativas das cineastas negras presentes nesses documentários e as suas relações com os feminismos negros.

Modos contemporâneos de circulação de obras documentais em tempos de plataforma digital no wikifavelas – dicionário de favelas Marielle Franco, de Denise Carvalho, faz um balanço do contexto classificatório das palavras-chave de documentários recomendados pela equipe da plataforma Wikifavelas - Dicionário de Favelas Marielle Franco. É perceptível como a questão racial e a cultura negra presidem parte do sistema classificatório da plataforma.

Em torno de estratégias de visualidade e do “direito de olhar” dos pesquisadores Felipe Corrêa Bomfim e Gilberto Alexandre Sobrinho recupera o contexto histórico das revoltas de 1981, na Inglaterra, em que as comunidades imigrantes de afro-caribenhos reagiram contra a violência repressiva do Estado. O foco é observar como esses conflitos de natureza étnica reverberaram nas realizações de artistas como Lubaina Himid, John Akomfrah e Isaac Julien.

O que os faria pensar? – reflexões sobre o documentário Eu não sou seu negro (2016), de Raoul Peck da escritora e psicanalista Flávia Albergaria Raveli é um ensaio sobre o documentário do título. Através de um texto na fronteira do literário e do dissertativo Flávia aborda o documentário como forma de relato testemunhal sobre a violência racial e as lutas antirracistas nos Estados Unidos da América.

Finalmente, destaco que os artigos acima foram selecionados pela originalidade com que tratam da temática proposta no dossiê. Eles contribuem para a construção

2. Sobre o tema vale conferir Carvalho, N. S. (2022). *Cinema negro brasileiro*. Campinas, Papirus.

e consolidação na universidade brasileira do campo de estudos sobre a cultura negra e o cinema. Agradeço aos articulistas pelo envio dos textos e aos editores da revista *DOC On-line* pelo convite para organizar este dossier. Boa leitura!

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático | Thematic Dossier | Dossier Thématique

A celebração da negritude no documentário *Alma no olho (1973)*, de Zózimo Bulbul

Noel dos Santos Carvalho*

Resumo: Este artigo é um estudo sobre o documentário *Alma no olho (1973)* de Zózimo Bulbul. Na primeira parte faço uma análise do filme para reter as suas principais características formais. Na segunda descrevo a trajetória do diretor e o contexto de produção do filme. Finalmente, recupero os discursos do meio cinematográfico negro contemporâneo que reivindicam o filme e o seu realizador para organizar as suas demandas no campo cinematográfico.

Palavra-chave: documentário, negro, performance, pan-africanismo, negritude.

Resumen: Este artículo es una reflexión sobre el documental *Alma no olho (1973)* de Zózimo Bulbul. En la primera parte hago un análisis de la película para retener sus principales características formales. En el segundo, describo la trayectoria del director y el contexto de producción de la película. Finalmente, rescato los discursos del medio cinematográfico negro contemporáneo que reivindican la película y su director para organizar sus demandas en el campo cinematográfico.

Palabras clave: documental, negro, performance, panafricanismo, negritud.

Abstract: This article is a reflection on the documentary *Alma no olho (1973)* by Zózimo Bulbul. In the first part I make an analysis of the film to retain its main formal characteristics. In the second, I describe the director's trajectory and the context of the film's production. Finally, I recover the discourses of the contemporary black cinematographic milieu that claim the film and its director to organize their demands in the cinematographic field.

Keywords: documentary, black, performance, pan-Africanism, negritud.

Résumé: Cet article est une réflexion sur le documentaire *Alma no olho (1973)* de Zózimo Bulbul. Dans une première partie je fais une analyse du film pour en retenir ses principales caractéristiques formelles. Dans la seconde, je décris le parcours du réalisateur et le contexte de production du film. Enfin, je récupère les discours du milieu cinématographique noir contemporain qui soutiennent que le film et son réalisateur organisent leurs revendications dans le champ cinématographique.

Mots-clés : documentaire, noir, performance, panafricanisme, négritude.

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes. 13083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: noelsc@unicamp.br

Primeira parte - documentando o imaginário

Alma no olho é um filme de fatura simples. Toda a filmagem foi feita em um único cenário composto de fundo branco e uma câmera fixa em um tripé. Já sua proposta é ambiciosa: contar a história do negro desde a escravização na África, a passagem Atlântica, a chegada na América e sua condição social após a abolição. Ela é narrada na forma de pantomimas feitas por Bulbul diante da câmera. Não há nenhum outro ator, tampouco cenários e diálogos. Na trilha sonora ouvimos a música *Kulu sé Mama (Junu sé Mana)*, de Julian Lewis, executada por Lewis, John Coltrane e o seu quarteto. Ela entra em *off* e acompanha a maior parte dos onze minutos de duração. Os letreiros dedicam a obra à Coltrane.

Não há personagens, no sentido convencional do termo, com nomes e características psicológicas definidas, mas tipos que representam situações e contextos sociais. Chamaremos esses “tipos” de personagens apenas para efeito descritivo. Em seguida faço uma divisão do filme em blocos narrativos com o objetivo de reter os elementos significativos que esquematizam a sua versão da história do negro no Brasil e, por extensão, na América.

No primeiro bloco - composto por dezesseis planos - vemos imagens do corpo de um homem negro. Toda a montagem dos planos está organizada para apresentá-lo e descrevê-lo. A apresentação é fragmentada em vários planos de detalhes próximos que vão mostrando as partes do corpo. As aproximações sucessivas culminam com um plano em que toda a superfície da tela é tomada pela pele negra. O corpo deixa de ser o objeto e passa a ser o próprio suporte da representação.

No final deste bloco um plano frontal próximo do rosto mostra o personagem olhando para a câmera - para o espectador, portanto. Esse gesto é recorrente em todo o filme. O fundo branco realça a estratégia de destacar o corpo negro. Afinal é ele que conduz toda a narrativa a partir da gestualidade, mas é ele também o significante histórico, isto é, o próprio objeto da representação. Mesmo que a pantomima remeta à representações do homem africano, do escravizado etc., como veremos, o corpo negro na tela sob o fundo branco encerra todo o significado que o filme pretende. Ele explicita boa parte da história que veremos e que a trilha sonora ratifica.

O segundo bloco inicia com uma panorâmica vertical que descreve um personagem imitando o ato de correr. Aqui vemos o corpo inteiro pela primeira vez. São intercalados planos do corpo do homem negro parecidos com a descrição que vimos no bloco anterior; separadamente: tronco, costas, peito e cabeça.

Esse bloco introduz elipses temporais. Um homem correndo nu e, em seguida, vemos um plano frontal de outro homem com um adorno no pescoço. Nossa interpretação é que cada uma das imagens remete aos diferentes espaços e tempos diegéticos que representam momentos da história do negro. O personagem que corre na primeira imagem não é o mesmo da segunda. A corrida e o adorno funcionam como indicadores da passagem de tempo.

O terceiro bloco intensifica a interpolação de personagens, situações e temporalidades. Na primeira temos um personagem com uma túnica. Ele cheira um fruto e leva à boca. Faz um gesto facial de amargor. Um outro personagem inteiramente

nu olha para o alto percebendo um som. Leva a mão ao ouvido, como que procurando distinguir um som distante. Não escutamos os sons que ele ouve. Finalmente, o filme intercala planos de um personagem negro dançando, vestido com túnica, adornos na cabeça, pescoço e olhares dirigidos ao espectador. Seu olhar é atônito e assustado. Diferente dos olhares desafiadores que vimos anteriormente, este parece anunciar os planos seguintes em que vemos um personagem aprisionado.

A passagem para o quarto bloco é feita por longa elipse de tempo. No início vemos um homem sentado e acorrentado com a cabeça entre os joelhos. Usa calção branco e tem o dorso nu. A vestimenta, bem como a pantomima, é uma iconografia conhecida para representar os escravizados. O espaço, portanto, não é mais a África, mas o cativeiro (pode referir-se também ao aprisionamento e transporte dos cativos nos navios) em algum ponto da América. Ele olha para a corrente branca e tenta se desvencilhar.

O restante do bloco está construído alternando planos do homem acorrentado. O corpo encolhido, aprisionado e sem movimentos contrasta com o que vimos nos blocos anteriores, onde há bastante movimento (a corrida e a dança). O último plano desse bloco é um emblema da condição do escravizado: trata-se de um plano médio do homem deitado e acorrentado com uma corrente branca, com os joelhos encolhidos até o peito e as mãos sobre a cabeça dobrada em posição fetal.

O último bloco é formado por planos que descrevem a condição escrava e a situação social do negro no pós-abolição. Algumas imagens mostram a pantomima de personagens/tipos trabalhando no garimpo e na agricultura. São mostrados comendo com as mãos, dormindo e se levantando. Um deles olha para os dois lados e para a corrente nos pulsos e vê que ainda está acorrentado. Aqui é inevitável uma interpretação: o sono metaforiza a passagem da Monarquia para a República e da condição escrava para a de homem livre. Segundo o filme, nada mudou. Essa hipótese se justifica nas imagens seguintes que mostram o ator interpretando ocupações características do negro após a abolição: o sambista, o jogador de futebol, o lutador de boxe, o ladrão, o mendigo, o preso, o intelectual.

Como destacamos acima, não são propriamente personagens, mas a representação de estereótipos que caracterizam o negro após a escravização. As profissões de esportista ou músico eram aquelas “permitidas” e comuns aos negros e são representadas ao lado das situações de marginalidade como a do ladrão e do mendigo. Tal como posto pelo filme, estas posições sociais são espaços de permissão e confinamento. A metáfora da corrente branca prendendo o pulso em todos esses tipos indica a permanência da escravização.

Chama atenção a referência ao que parece ser uma entidade dos cultos do candomblé ou da umbanda. A pantomima de um homem se contorcendo com um cigarro na boca é uma caricatura da possessão. Vista no conjunto com as outras representações essa imagem significa mais uma forma de alienação do negro.

A representação do intelectual submisso necessita de outros meios materiais além da pantomima e das roupas. Ele é o mais vestido e aparece com o livro e os óculos. Faz um gesto de obediência facial e meneio de cabeça de subserviência. Nos planos seguintes tenta se despir do terno branco - outra metáfora para designar a

permanência da escravidão - mas a corrente permanece prendendo-o. Através das técnicas de montagem o personagem é despido das roupas até chegar à veste africana e ao colar que vimos no início do filme.

Vestido com trajes africanos caminha no sentido da câmera, rompe a corrente branca com as mãos e com os braços erguidos, exibindo a corrente rompida, aproxima-se até a objetiva da câmera, olhando-a novamente. A mensagem é explícita: a liberdade definitiva só virá com a assunção da negritude, cujo símbolo é a África.

Performance e celebração da negritude

Alma no Olho é uma performance artística com viés político. Há uma moldura ideológica que enquadra o filme e expressa o imaginário pan-africanista que animou o pensamento de uma parte dos intelectuais e artistas negros a partir de meados da década de 1960.

Bill Nichols (2005) teorizou sobre questões de ordem política e ideológica nos documentários. Para ele os documentários são pontos de vista sobre o mundo social construídos a partir do agenciamento das convenções narrativas - planos, movimentações de câmera, enquadramentos, montagem etc. Esses agenciamentos designam modalidades documentais - ou vozes documentais. Nessa perspectiva, *Alma no olho* se inscreve no que o autor definiu por documentário performático.

A dimensão política de documentários sobre questões de sexualidade e de gênero, ou outros temas, une um modo enfaticamente performático de representação documental às questões de experiência pessoal e desejo que se expandem, por implicação, para questões mais abrangentes de diferença, igualdade e não-discriminação. Como muitas outras obras, eles contribuem para a construção social de uma identidade comum entre os membros de uma dada comunidade. Dão visibilidade social a experiências antes tratadas como exclusiva ou principalmente pessoais, atestam uma comunhão de experiências e as formas de luta necessárias para superar o estereótipo, a discriminação e a intolerância. A voz política desses documentários encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social” (Nichols, 2005: 201)

Segundo Carvalho (2012) nos anos 1970 Zózimo se engajou em pautas políticas que relacionavam a cultura negra, negritude e o pan-africanismo. De fato a narrativa do filme repõe a circularidade afrocentrada no que respeita ao retorno aos valores africanos: vida livre na África, escravização, travessia Atlântica, trabalho escravo na América, pós-abolição, estereótipos decorrentes da escravização e, no final, o retorno aos valores africanos como possibilidade da liberdade.

A representação do tempo e do espaço, tampouco segue a cronologia da ciência História, mas o da imaginação ideológica afrocentrica. A ideologia, sabemos, revela alguns aspectos e oculta muitos outros. Sua natureza é organizar o sentido em função dos interesses que defende. Neste sentido *Alma no olho* é eficaz.

Já os *flashes* do personagem que olha fixamente para o espectador funcionam como comentários provocativos. Um narrador - posicionado fora do que é mostrado - interpela o público sobre as imagens. Este narrador se distingue dos tipos apresentados e se assemelha aos MCs na música hip hop que quando voltados para a platéia narram a letra - via de regra de forte teor político e social - em cima de uma base musical.

A trilha sonora é composta por trechos do afro jazz, *Kulu sé Mama (Junu sé Mana)*, de Juno Lewis e executada por John Coltrane e o seu quarteto. Ela busca conexões sonoras com a cultura e a história africanas. A letra cantada por Lewis em dialeto crioulo é uma celebração da identidade do compositor e reflete o orgulho da sua ancestralidade. Nas primeiras estrofes ele canta: “MAMA veio até mim através do meu pai. Ele me ensinou sobre o que é ser homem, self, força. É um ritual dedicado a minha mãe. Nesta terra, eu quero que ela veja. Eu tinha que entender a casa do meu pai, diante da casa de minha mãe. *Kulu sé Mama* é uma oração para todos que sofreram os efeitos da escravidão. Quem somos nós?”¹

Assim como a música celebra a identidade e a ancestralidade de Lewis, *Alma no olho* celebra o corpo negro do artista (Bulbul). É a partir dele que o filme seleciona e hierarquiza as imagens e sons que produzem o sentido. Os grupos discriminados frequentemente constroem narrativas de autorrepresentação com o intuito de fortalecer os seus laços de pertencimento. Não raramente documentam a trajetória e a obra de artistas. Ao celebrar o artista - ou ativista - eles fortalecem a identidade do grupo. Segundo Cuttler:

Eles celebram vidas e carreiras extraordinárias, enquanto explicam o processo de produção artística e afirmam a contribuição dos afro-americanos para a vida cultural do país. Talvez, mais importante, os documentários de arte afro-americanos vinculam o fazer artístico à autodefinição e à expressão coletiva. Se o desejo de fazer obras de arte faz parte de um desejo de se fazer sentir no mundo, esse desejo é intensificado pelos artistas afro-americanos cujas obras contrariam a invisibilidade e a distorção das imagens e as preocupações dos negros na cultura dominante americana. (Cuttler, 1999: 151).

Reitero que *Alma no olho* é um documentário e uma performance artística e política. Através da arte e do artista, ele celebra o pan-africanismo e a negritude - ideologias que marcaram os movimentos negros na América e Europa. Ou seja, o filme repõe um discurso político articulado ao mito fundador de uma história e de um povo.

Como nos relata Appiah (1997), a celebração do mito do mundo africano, homogêneo, essencial e tradicional foi moeda corrente entre os ativistas negros nos

1. Ver: John Coltrane - Kulu Sé Mama (Gatefold LP-Vinyl Record, 1966)

anos 1970. Trata-se, evidentemente, de uma África imaginada e que serviu e serve ainda ao discurso desses ativistas. (Rahier, 1999; Appiah, 1997) *Alma no olho* é um documento, mas também um produtor desse imaginário.

Segunda parte: A trajetória de Zózimo Bulbul e o contexto de produção de *Alma no olho*

Na década de 1960 o Cinema Novo colocou o negro no centro da cena. Anos antes - mais especificamente na década de 1950 - os cineastas identificados com o nacionalismo de esquerda tematizaram o racismo e as relações raciais nos seus filmes e roteiros. São exemplares os filmes *Também somos irmãos* (1949) de Jose Carlos Burle, *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio zona norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos.

No entanto, os jovens cinemanovistas foram mais longe e encenaram as vidas do negro e do povo e as associaram à transformação radical das estruturas sociais do país. Em 1965 o cineasta David Neves apresentou a comunicação “O cinema de assunto e autor negros no Brasil” na V Resenha do Cinema Latino-Americano na cidade de Gênova em que identificou no Cinema Novo uma “modesta fenomenologia” do cinema negro brasileiro.

Os artistas negros tiveram participação fundamental na criação do Cinema Novo: Antonio Pitanga, Zózimo Bulbul, Lea Garcia, Milton Gonçalves, Valdir Onofre, Luiza Maranhão, Eliezer Gomes e Jorge Coutinho trabalharam nos principais filmes do movimento. Alguns deles seguiram as carreiras de diretor, produtor e roteirista.

Zózimo Bulbul, por exemplo, fez a trajetória típica dos jovens de esquerda da sua geração. Na juventude estudou artes, frequentou o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) e militou no Partido Comunista do Brasil (PCB). Essas duas instituições legitimaram uma concepção de arte e de artista. Os seus membros ocuparam posições de liderança em várias posições do campo artístico.

Bulbul atuou em várias produções do Cinema Novo: *Cinco Vezes favela* (1962), de Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues, *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues, *Grande sertão* (1965), de Geraldo e Renato Santos Pereira, *El justicero* (1967), de Nelson Pereira dos Santos, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman, *O homem nu* (1968), de Roberto Santos entre outros.

No final da década de 1960 mudou-se para a cidade de São Paulo. As empresas de comunicação como Rede Globo, Tupi, Excelsior, Bandeirantes, estúdios de cinema e agências de publicidade estavam sediadas na cidade e atraíam artistas e técnicos. Oportunamente, também se afastava do clima político tenso do Rio de Janeiro agravado com promulgação do Ato Institucional nº 5 que ampliou a repressão policial contra os opositores.

Em São Paulo Bulbul fez cinema, teatro e televisão e - como foi regra para muitos atores negros do período - encenou personagens racializados. A onda negra

estava no ar e através da música, cinema, disco e revistas os ecos do protesto negro e da contracultura politizaram a juventude negra habitante das grandes cidades.² O depoimento abaixo é exemplar:

No final de 1969 (...), comecei a ver e comprar revistas negras norte-americanas, principalmente *Ebony*, que tinha, na época, uma retórica revolucionária. Essa revista refletia o que estava acontecendo nos movimentos nacionalistas e em prol dos direitos civis pelo mundo afora, e refletia isso de maneira muito vigorosa, sobretudo na dimensão estética, nos penteados e nas roupas afro. Foi amor à primeira vista (...). Era uma nova imagem dos negros que vinha dos Estados Unidos. (Hanchard, 2001: 116).

Os produtores e cineastas tematizaram o racismo, quase sempre em chave melodramática e desidratada de conteúdo político. A censura política da ditadura e a censura econômica do mercado limitaram o debate racial à esfera do espetáculo e dos clichês. Ainda assim ele escapou ao controle, teve alguma irradiação nas programações e causou tensão. Em 1969 Bulbul foi contratado pela TV Excelsior para trabalhar na telenovela *Vidas em conflito*. A história girava em torno do preconceito sofrido pelos dois casais protagonistas. O primeiro formado por mulher mais velha e desquitada (Nathalia Timberg) com um homem mais novo e solteiro (Paulo Goulart). O outro par romântico era interracial e foi protagonizado por Bulbul e pela atriz branca Leila Diniz.

A novela fez sucesso e escandalizou os padrões morais e raciais das famílias brancas brasileiras. A direção da empresa foi obrigada a alterar o conteúdo da história. Segundo a pesquisadora Solange Coceiro, que estudou o negro na televisão, a história foi modificada para eliminar os personagens negros: “As explicações dadas pelo autor do *script* foram as de que o público reagia negativamente ao tema, através de cartas e que os atores negros não têm condições satisfatórias de representar, de ‘agüentar’ o peso do papel” (Couceiro, 1983: 77). A pressão obrigou os produtores encerrar a novela antes do fim da história. Bulbul se pronunciou na época sobre os ataques racistas que sofreu:

Atualmente Zózimo Bulbul está fazendo uma novela em São Paulo, *Vidas em Conflito*, que vem causando grande polêmica, por mostrar um romance entre um negro e uma branca. O ator acha que o racismo existe realmente no Brasil, e muitas vezes, em muitos lugares, ele já foi desprezado ou impedido de entrar, por sua cor. - No começo - diz Zózimo - eu agredia também as pessoas. Mas agora deixo agirem e falarem, levo na calma, e depois simplesmente pergunto por que estão

2. Lelia Gonzales e Carlos Hasenbalg fazem uma excelente descrição desse momento da vida cultural da juventude negra. Ver GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1982.

me agredindo. Nas camadas de classe média, isto de discriminação racial é regra geral, e todos olham os negros de lado. Nas classes intelectuais, no entanto, o problema é contrário: nas vanguardas intelectuais é chique ter caso com negros.³

No mesmo período a mídia procurou criar a versão nativa do *Black is Beautiful* estadunidense. Bulbul recusou vários convites para se tornar um galã negro, embora tenha feito algumas concessões. Uma delas foi ao amigo Dener que era estilista de alta costura e tinha Bulbul como modelo. Em 1969 participou do concurso intitulado O Negro mais Bonito do Brasil, promovido por Dener e o apresentador de televisão Chacrinha. A mídia procurou interpelar Bulbul como uma versão brasileira do galã negro Sidney Poitier que fez sucesso com filmes como *Ao mestre com carinho* (1967) de James Clavell e *Adivinha quem vem para o jantar* (1967) de Stanley Kramer. Ele não gostou da comparação e reagiu. Em entrevista para a revista *O Cruzeiro* declarou: “Reconhecer a beleza em um negro ator não seria a mesma coisa que reconhecê-la no bancário que trabalha ao lado ou no rapaz que entrega compras. É, mais ou menos, o que os americanos fazem com Sidney Poitier - o supernegro, superculto e superbom das fitas de Hollywood.”⁴

No período atuou na produção *República da traição* (1969), de Carlos Ebert. O filme foi censurado pela ditadura. No ano seguinte trabalhou com o dramaturgo Antunes Filho em *Compasso de espera* (1970). Para minha pesquisa de doutorado defendida na Universidade de São Paulo fiz entrevistas com Antunes Filho e Bulbul sobre a realização de *Compasso de espera*, as quais cito em seguida.

Bulbul me declarou que Antunes Filho estava escrevendo o roteiro de *Compasso de espera* e ele lhe relatou uma situação de discriminação que havia passado: “E fui jantar um dia e estava contando essa história para o Antunes Filho. Ele me disse: - Cara, é perfeito esse negócio. Eu estou com um roteiro aqui. Vamos sentar. Vamos ler esse roteiro. Conseguimos algum dinheiro e fizemos um filme chamado *Compasso de espera*, em 1970.”⁵

Já Antunes declarou que a questão negra o interessava desde a infância. No entanto, sendo branco, realizar um filme sobre a vida do negro era um desafio. O apoio de Bulbul foi importante para que se sentisse legitimado para dar seguimento ao roteiro. Ele também foi impactado pelos estudos de relações raciais entre negros e brancos realizados na Universidade de São Paulo alguns anos antes.⁶ Declarou sobre *Compasso de espera*:

3. Jornal do Brasil, 23 de março de 1969.

4. *O Cruzeiro*, 16 de outubro de 1969.

5. BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 25 outubro de 2001. Ver CARVALHO, N. S. (2006). Cinema e representação racial - o cinema negro de Zózimo Bulbul, Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, p. 307.

6. Vale observar que o debate racial esteve na agenda das pesquisas acadêmicas desde os anos 1950 através do Projeto Unesco. Em 1951 e 1952 a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) financiou pesquisas sobre as relações raciais no Brasil. Ver MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das Ciências Sociais no Brasil dos anos 40 e 50. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 14 no 41, outubro/99. Em 1965 o sociólogo Florestan Fernandes publicou o

É o único filme brasileiro que tenta, de maneira acertada ou não, colocar em questão o negro de verdade, sem fazer folclore. (...) Me interessava por esse problema. Como colocar o problema. Eu tinha questões muito bonitas, questões profundas que o Florestan Fernandes tinha colocado e que me influenciaram muito. (...) Me baseei muito em Florestan Fernandes. (...) E eu acabei mexendo com um certo problema que não interessava mexer, que é o problema do negro. Eu não deixo o negro ser folclórico, não deixo o negro ficar dançando, o negro índio. Compreende? Eu faço o negro com os seus problemas. Eu enfrentei essa questão que é violenta. Entrei num vespeiro de contradições. Entendeu? E arrisquei. Mas eu tinha alguma identidade com o negro, como artista, e apostei nisso. E nisso o Zózimo foi um grande apoio, no sentido de eu me sentir escorado, de ir em frente com o propósito de fazer o filme. É realmente perigoso. (...) Eu sou branco, vou fazer um filme de negro. Quem é você, ô cara?, Quem é você, ô brancos? Tá entendendo? Quem é você? Entende?



Cartaz de *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1970)

Retomado a história da produção de *Alma no olho*, vale destacar que ele foi produzido com as sobras da produção de *Compasso de espera*. A fotografia foi feita por José Ventura. Depois de finalizado, em 1973, o filme foi enviado para ao Departamento de Polícia Federal do Brasil para receber o certificado de liberação. A polícia desconfiou do conteúdo da obra e Bulbul foi chamado para “explicar”:

resultado das suas pesquisas sobre as relações raciais em São Paulo intitulada A integração do negro na sociedade de classes. Ver FERNANDES, F. (1965). *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Civilização Brasileira.

Esse curta-metragem caiu na Polícia Federal, na censura e eu fui chamado na Polícia Federal no Rio. Cheguei numa tarde lá, dormi uma noite, passei outro dia inteiro. Não fui pro xadrez, fiquei numa sala especial e eles queriam saber quem era que tinha me induzido a fazer aquilo, o filme. Eu dizia: ‘Não, ninguém me induziu a nada, foi eu mesmo quem quis fazer (...)’ E aí no segundo dia eu bolei uma história (...). O filme foi liberado e eu chamei um advogado, que não era advogado, era desembargador, foi ele quem me tirou de lá de dentro, o Albino Pinheiro, que foi o mentor da Banda de Ipanema (...)’.⁷

No ano seguinte realizou com a cineasta Vera de Figueiredo as filmagens de *Artesanato do samba* (1974). Sentido-se perseguido deixou o país no mesmo ano. Inicialmente foi para Nova Iorque, em seguida Lisboa e Paris. Voltou ao Brasil em 1977 acompanhado do cineasta nigeriano Ola Balogun. No ano seguinte, trabalhou como ator em *A deusa negra* (1979) do mesmo diretor.

Alma no olho teve grande importância na carreira de Bulbul. Foi a sua primeira realização no cinema como produtor e diretor e no qual pôs em prática a experiência obtida no cinema e teatro até aquele momento: fez o roteiro, atuou, dirigiu, produziu e montou o filme. Seus trabalhos seguintes gravitaram em torno do tema racial e da história do negro tal como está posto neste seu primeiro curta-metragem.

Ao mesmo tempo o filme é fruto do seu tempo. Foi realizado em um contexto social e histórico de avanço do movimento negro internacional e da contracultura nos EUA e Europa. Esses movimentos foram absorvidos e irradiados pela indústria cultural e reverberaram por aqui. No entanto a ditadura militar impediu uma maior circulação do filme na época da sua realização. Com o retorno do autoexílio e a abertura democrática o filme circulou em festivais e mostras. Foi exibido em 1977 na VI Jornada de curta-metragem de Salvador e ganhou o Prêmio Embrafilme. Nos anos vindouros, o filme ganhou enorme importância entre cineastas e intelectuais negros interessados em discutir a cultura negra e o cinema.

Terceira parte - o papel de *Alma e no olho* na agenda política dos cineastas negros

A partir dos anos 1990 os movimentos cinematográficos capitaneados por realizadores negros reivindicaram *Alma no Olho* e Zózimo Bulbul como marcos fundadores do cinema negro brasileiro. O cineasta Joel Zito Araújo, idealizador do Manifesto do Recife, reconheceu o legado de Bulbul para o cinema negro brasileiro.

7. BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 25 outubro de 2001. Em CARVALHO, Noel dos Santos. Cinema e representação racial - o cinema negro de Zózimo Bulbul, Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, p. 307. 2006.

Para além da beleza física que deu brilho a filmes como *Compasso de Espera* (1973), e telenovelas como *Vidas em Conflito* (1969), e sem deixar que essa beleza se tornasse um empecilho para si, Zózimo Bulbul foi um dos mais persistentes e criativos defensores de uma produção cinematográfica afro-brasileira. Foram traços marcantes do seu legado a rebeldia, a inquietação, a postura pan-africanista e a militância a favor da construção de uma identidade positiva do negro. Zózimo foi pioneiro no cinema assim como Abdias Nascimento foi no teatro.⁸

Na mesma linha os realizadores que criaram o Manifesto Dogma Feijoada - Gênese do Cinema Negro Brasileiro viram em Bulbul a tradução do que entendiam como um cinema negro crítico, cosmopolita e em fase com o cinema moderno praticado nos principais centros da diáspora africana. O que os atraiu para o filme e para a figura de Bulbul foi a abordagem não estereotipada do negro e a postura crítica em relação ao cinema brasileiro e ao movimento negro. O site, Cinema Feijoada, criado para a divulgação das idéias do grupo traz a imagem do cineasta.



Acima, a marca criada para identificar o site Cinema Feijoada. Da esquerda para a direita Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Noel Carvalho, Rogerio Moura e Zózimo Bulbul.

Os realizadores(as) contemporâneos tomaram Bulbul e *Alma no olho* como um marcos fundadores do cinema negro brasileiro. Viviane Ferreira, uma das cineastas da nova geração declarou:

...olho muito e bebo muito do cinema de Zózimo Bulbul. Então, pensar numa narrativa espiralada na qual o tempo faz parte e é personagem vivo, presente, fluido na narrativa é olhar também para a forma como Zózimo lidava com a va-

8. Depoimento de Joel Zito Araújo sobre Zózimo Bulbul. *Revista Raça*. São Paulo, 06 de novembro de 2016. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/depoimento-de-joel-zito-araujo-sobre-zozimo-bulbul/>

riante tempo nas produções dele. É olhar para *Alma no Olho* e perceber como ele faz ali em pouco mais de 12 minutos um resgate histórico de mais de 500 anos, conseguindo transportar para a audiência e mexer na sensibilidade dela, estando aí a capacidade e a possibilidade de sentir na pele a diferença de cada um daqueles tempos que ele propõe.⁹

Finalmente, vale destacar o papel de Zózimo Bulbul na institucionalização do cinema negro brasileiro. Em 2007, ele e a sua companheira Biza Viana estiveram a frente da criação do Centro Afro Carioca de Cinema (Cacc).

O Cacc realizou entre 2007 e 2017 onze eventos intitulados Encontro de Cinema Negro contendo mostras de filmes, debates, seminários, rodas de conversa e cursos para discutir e refletir sobre o cinema negro brasileiro. No período foram exibidos 305 produções nacionais e 194 internacionais, num total de 499 títulos. Tornou-se o principal fórum para pensar o cinema negro. Segundo Borges & Oliveira (2023: 230):

Se os festivais têm como propósito elaborar uma *cidadania audiovisual*, formando público, produtores e uma cadeia de cinema político, o Encontro de Cinema Negro cumpriu sua função, ao elaborar uma estética antirracista diversa, feita por produtores negros que, no debate multicultural da globalização, enfatizam uma estratégia de diálogo com a diáspora do atlântico negro.

Zózimo Bulbul não tem obra volumosa, dirigiu principalmente curtas-metragens documentais e um longa-metragem, *Abolição*, em 1988. No entanto, seus filmes são políticos e dialogam com ativistas e intelectuais oriundos de parte da população brasileira excluída de papéis protagonistas no audiovisual. Este é um ponto chave, pois muitos realizadores negros o tomam como um símbolo de resistência e luta. *Alma no olho* é para esses formadores de opinião um marco, como destacamos.

Na outra ponta, Bulbul atuou como produtor cultural e pautou no campo do cinema brasileiro a agenda de um cinema negro e político que é projeto acalentado de uma geração de jovens realizadores(as). Esse encontro com a nova geração atualizou a sua presença e obra.

Referencias bibliográficas

Appiah, K. A. (1997). *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.

9. Hipolito J. (29, abril de 2022) Da Bahia à presidência da SPCine: a nova influente do cinema negro, Viviane Ferreira, *Vertovina*. Disponível em: <https://medium.com/vertovina/da-bahia-%C3%A0-presid%C3%Aancia-da-sp-cine-a-nova-influente-do-cinema-negro-viviane-ferreira-37fb029dff>

- Carvalho, N. S. (2006). Cinema e representação racial – o cinema negro de Zózimo Bulbul, Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, p. 307.
- Carvalho, N. S. (2012). O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*. n.12, São Paulo.
- Borges, R.C.S.; Oliveira, S. S. R. (2022). Centro Afro Carioca de Cinema: a construção de um “quilombo urbano” na cidade do Rio de Janeiro (2007-2017). In: Carvalho, N.S. (2022). Cinema negro brasileiro (pp. 217-232). Campinas, Papirus editorial.
- Couceiro, S. M. (1983). *O negro na televisão de São Paulo: um estudo de relações raciais*. São Paulo: FFLCH-USP.
- Cuttler, J. K. (1999). Rewritten on film: documenting the artist. In: Klotman, P. R., *Struggles for representation – african american documentary film and video*. Bloomington, Indiana University Press.
- Hanchard, M. G. (2001). *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e São Paulo*. Rio de Janeiro: UERJ.
- Neves, D. O. (1968). O cinema de assunto e autor negro no Brasil. *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*. Editora Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81. Rio de Janeiro.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus Editorial.
- Nichols, B. (2005). A voz do documentário. In: Ramos F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo, Senac.
- Rahier, J. M. (1999). Imaginações afrocêntricas da África (por americanos): When black men ruled the word, de L. H. Clegg, e Um príncipe em Nova Iorque, de Eddie Murphy. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 9 (2), p. 51-63. Rio de Janeiro.

Filmografia

- Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul
- Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul.
- Artesanato do samba* (1974), Zózimo Bulbul e Vera de Figueiredo.
- Compasso de espera* (1970), de Antunes Filho.
- República da traição* (1969), de Carlos Ebert.
- Rio 40 graus* (1964), de Nelson Pereira dos Santos.
- Rio zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos.
- Ao mestre com carinho* (1967), de James Clavell.
- Adivinha quem vem para o jantar* (1967), de Stanley Kramer.
- A deusa negra* (1979), de Ola Balogun.
- Cinco Vezes favela* (1962), de Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues.
- Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues.
- Grande sertão* (1965), de Geraldo e Renato Santos Pereira.
- El justicero* (1967), de Nelson Pereira dos Santos.

Terra em transe (1967), de Glauber Rocha.
Garota de Ipanema (1967), de Leon Hirszman.
O homem nu (1968), de Roberto Santos.

Mulheres negras – projetos de mundo e Filhas de lavadeiras: aportes teóricos e práticos dos feminismos negros

Carolinne Mendes da Silva*

Resumo: Esse artigo pretende investigar as narrativas de dois filmes de cineastas negras enquanto objetos culturais em suas relações com os feminismos negros em seus debates acadêmicos e ativistas no Brasil do século XXI. O curta *Mulheres negras – projetos de mundo*, dirigido por Day Rodrigues em parceria com Lucas Ogasawara, lançado em 2016, se organiza em torno de depoimentos de mulheres negras de diferentes esferas sociais que compartilham suas vivências. O curta *Filhas de lavadeiras* de Edileuza Penha de Souza, de 2019, conta as histórias de mulheres negras que, graças ao trabalho de suas mães, puderam traçar uma perspectiva de mudança na trajetória familiar por meio dos estudos. A análise comparada entre os filmes permite refletir sobre as intersecções entre as opressões de raça, gênero e classe, expondo a diversidade que pauta as lutas e resistências das mulheres negras em nossa sociedade contemporânea.

Palavras-chave: cinema brasileiro; diretoras negras; feminismos negros.

Resumen: Este artículo pretende investigar las narrativas de dos películas de cineastas negras como objetos culturales y sus relaciones con los feminismos negros en sus debates académicos y activistas en el Brasil del siglo XXI. El cortometraje *Mujeres negras – projetos de mundo*, dirigido por Day Rodrigues en colaboración con Lucas Ogasawara, estrenado en 2016, se organiza en torno a testimonios de mujeres negras de diferentes ámbitos sociales que comparten sus experiencias. El cortometraje *Filhas de lavadeiras* de Edileuza Penha de Souza, de 2019, cuenta las historias de mujeres negras que, gracias al trabajo de sus madres, pudieron trazar una perspectiva de cambio en su trayectoria familiar a través de los estudios. El análisis comparativo entre las películas nos permite reflexionar sobre las intersecciones entre raza, género y opresión de clase, exponiendo la diversidad que guía las luchas y resistencias de las mujeres negras en nuestra sociedad contemporánea.

Palabras clave: cine brasileño; directores negros; feminismos negros.

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Secretaria Municipal de Educação de São Paulo. 04037-004, São Paulo, Brasil. E-mail: carolinne.silva@alumni.usp.br.

Abstract: This article intends to investigate the narratives in two films by black female filmmakers as cultural objects in their relation with black feminisms in the academic and activist debates in Brazil in the 21st century. The short *Mulheres negras – projetos de mundo*, directed by Day Rodrigues and Lucas Ogasawara, released in 2016, is organized around testimonies of black women from different social spheres who share their experiences. The short *Filhas de lavadeiras* by Edileuza Penha de Souza, from 2019, tells the stories of black women who, thanks to the work of their mothers, were able to outline a perspective of change in their family trajectory through their studies. The comparative analysis between the films allows us to reflect on the intersections between race, gender and class oppression, exposing the diversity that guides the struggles and resistance of black women in our contemporary society.

Keywords: Brazilian cinema; black directors; black feminisms.

Résumé : Cet article entend étudier les récits de deux films de cinéastes noires comme objets culturels dans leurs relations avec les féminismes noirs dans leurs débats académiques et militants au Brésil du XXI^e siècle. Le court métrage *Mulheres negras – projetos de mundo*, réalisé par Day Rodrigues et Lucas Ogasawara, sorti en 2016, s’organise autour de témoignages de femmes noires de différentes sphères sociales qui partagent leurs expériences. Le court métrage *Filhas de lavadeiras* d’Edileuza Penha de Souza, de 2019, raconte les histoires de femmes noires qui, grâce au travail de leurs mères, ont pu esquisser une perspective de changement dans leur trajectoire familiale à travers les études. L’analyse comparative entre les films nous permet de réfléchir aux intersections entre race, genre et oppression de classe, exposant la diversité qui guide les luttes et la résistance des femmes noires dans notre société contemporaine.

Mots-clés : cinéma brésilien ; réalisateurs noirs ; féminismes noirs.

Mulheres negras – projetos de mundo

Mulheres negras – projetos de mundo é um curta metragem de 25 minutos, dirigido por Day Rodrigues e Lucas Ogasawara e disponível no canal de YouTube da diretora. O documentário traz o depoimento de nove mulheres negras que por meio das reflexões sobre suas experiências de vida, relatam como é ser mulher negra no Brasil, como enfrentam o racismo e como concebem um projeto futuro de sociedade. As falas dessas mulheres possuem ressonância nos feminismos negros contemporâneos, às vezes de forma explícita, com a projeção de frases na tela, outras de forma implícita.

O filme tem organização similar a de um livro ou de um trabalho acadêmico: prólogo, epígrafe, oito partes numeradas e nomeadas como se fossem capítulos e epílogo. Os letrados trazem sempre letras brancas sobre um fundo preto, fundo este que marca também a passagem de uma parte a outra, sempre acompanhada de batidas graves na banda sonora. O primeiro letrado nos localiza em Santos (SP), apresenta a dupla que assina a direção e depois nos faz mergulhar em uma tela ver-

melha que, com o abrir do quadro, descobrimos ser um banco, em um fundo negro, onde as entrevistadas sentarão. Um som de ondas é entrecortado por batidas fortes e o letreiro anuncia o prólogo.

A primeira entrevistada aparece de cabeça baixa, demonstrando em sua posição corporal o que será tematizado adiante: a dificuldade das mulheres negras em se expressarem sobre suas próprias narrativas em uma sociedade marcada pelo racismo e sexismo. Ao longo do depoimento, seu rosto se levanta e ganha força com o que ela diz. Seu nome não é anunciado a princípio, mas podemos dizer que Djamila Ribeiro já é conhecida de grande parte do público brasileiro, hoje ainda mais do que em 2015, quando o filme foi lançado.

Filósofa e acadêmica, Djamila Ribeiro tornou-se afamada no país também por seu ativismo na Internet. Na época em que o filme foi gravado, Djamila era Secretária Adjunta da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania de São Paulo. Depois, chegaria a ser a autora do livro mais vendido no Brasil em 2020.¹ Djamila inicia discorrendo sobre o próprio falar, sobre o espaço de fala ocupado por um grupo privilegiado, que tem dificuldade de se colocar no lugar de escuta, necessário para haver o diálogo. Seu olhar é menos direcionado à câmera ou a uma posição interlocutora identificável, ele foge na busca das palavras, na tentativa de construção de um discurso que parece ter uma ampla e longínqua plateia.

Na sequência, vemos duas mulheres sentadas, à esquerda, Preta-Rara fala e gesticula sobre a necessidade de se portar como quem segura um escudo, já preparada, pois historicamente o corpo da mulher negra foi tomado como mercadoria. À direita, Nenesurreal, nesse primeiro momento, só escuta atentamente, mas já é uma interlocutora visível. Só os letreiros finais trazem os nomes completos e apresentações das entrevistas. Preta-Rara é rapper, professora de História e também já tinha, em 2015, certa visibilidade nas redes sociais por ser criadora da campanha #euempregadadomestica, que revelava abusos sofridos por trabalhadoras domésticas em serviço. Nenesurreal é grafiteira, educadora social e avó.

A próxima a aparecer é Dida, ou Aldenir Dida Dias – feminista, socialista e doutora em Ciências Sociais. Seu depoimento localiza as mulheres negras na base da pirâmide social, afirmando que a classe trabalhadora “tem sexo e tem cor de pele”. Ela, de certa forma, encabeça um discurso do feminismo marxista, associando a história das mulheres negras a esta história da classe.

Na sequência, Francinete Loiola – revendedora Natura e mãe, parece menos à vontade no banco do que as demais, ela apoia as mãos e não as costas, como quem está pronta para se levantar. Seu rosto já está banhado por lágrimas, o que indica que seu depoimento será mais marcado pela emoção. Enquanto as outras falas já mencionavam a categoria raça de início, Francine não usa a palavra, ela discorre sobre preconceito, associando-o a roupas e “cabelo muito cheio”, expressão que ela afirma já ter escutado.

1. Marcela Capobianc, Livro de Djamila Ribeiro é o mais vendido do ano no Brasil em 2020. In: Veja Rio, 30/12/2020. Disponível em : <https://vejario.abril.com.br/programe-se/livros-mais-vendidos-brasil-2020>.

Adiante na narrativa temos Ana Paula Correia – feminista negra, mestra em Ciência Sociais e coordenadora do Centro de Defesa e Convivência da Mulher Casa Anastácia. Seu discurso, assim como outros ao longo do filme, mistura a fala na terceira e na primeira pessoa do plural, marcando seu pertencimento ao grupo: “Quando eu penso o movimento de mulheres na periferia, elas sempre criam meios de resolver essas questões, e de pensar resistências, de sobreviver. Então, somos nós mesmas, né? Que estamos pensando essas formas, que tão brigando, que tão brigando com... com as políticas públicas, para que sejam, para que isso seja pensado...”. A sequência rápida de falas indica uma diversidade dentro de um coletivo que fala sobre si em duas perspectivas: a da vivência (de quem é objeto sobre o qual se fala) e a da pesquisa (de quem é sujeito de um estudo que produz tais discursos).

A voz de Djamila no fundo preto fecha o prólogo: “Porque eu simplesmente tô lutando por um direito legítimo meu que eu não tive, que me foi negado historicamente, e eu quero falar, não quero mais ser objeto de pesquisa, quero ser o sujeito que estuda, quero ser a pessoa que tá nos espaços que me foram negados. [...] A gente não vai mais ficar quieta, nem que a gente tenha que ir pro embate...”. Enquanto ouvimos sua voz, a tela preta dá lugar a uma paisagem noturna de praia, uma mulher ao fundo vem se aproximando da tela. Um som percussivo acrescenta gravidade à voz e o título do filme se impõem em uma das batidas. A epígrafe surge com a frase de Glória Anzaldúa: “Escravo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você”.

Em seu texto “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, datado de 1980 e publicado originalmente em 1981, Glória usa a forma epistolar para se referir com intimidade a suas “hermanas, companheiras de cor”. Apesar do termo “de cor” já ter passado por críticas no Brasil, no contexto estadunidense, é um guarda-chuva que reúne pessoas racializadas por terem descendência africana e/ou latinoamericana. Glória fala da dificuldade em escrever e em estabelecer um diálogo com quem pretende manter a ela e seu grupo na lugar da invisibilidade, em consonância com o que ouvimos de Djamila no filme.

Inicia-se então a primeira parte do filme, numerada e nomeada “#01 essa narrativa existe”, mais uma vez com a voz de Djamila: “Posso começar falando?”. A frase, que pode ter sido proferida em outro momento, compõe pela edição uma importante mensagem da narração do filme, que de fato afirma o falar, na apresentação do próprio documentário. Sim, como já anunciado no prólogo, neste filme as mulheres negras vão falar. Djamila afirma então a importância de a mulher negra, que sempre foi colocada como objeto de estudo, falar em primeira pessoa. Ela faz referência à branquitude e ao sexismo mantidos no espaço acadêmico, mas, também podemos pensar, no meio cinematográfico, se considerarmos que sua frase permite uma metalinguagem.

Temos então uma mudança de cenário, com a inserção de uma cadeira vermelha vazia, simbolizando a ausência pautada por Djamila, ausência das mulheres negras enquanto produtoras de conhecimento em espaços de visibilidade. Logo essa cadeira é preenchida por Monique Evelle - Comunicadora e fundadora do Desabafo Social. A jovem conta que sempre ganhou livros de sua mãe, que contavam histórias

de princesas negras, de cabelo crespo, parecidas com ela enquanto criança. Porém, Monique continua sua narrativa, o choque, a “crise arretada”, existia quando ela ligava a televisão e lá a princesa era sempre loira. Monique cita a narrativa de um livro, onde a professora “queria mudar quebrada dela”, mas todo mundo dizia que era impossível, que na favela “só tinham pessoas assim”. A omissão de Monique é óbvia para nós: o atributo negativo à população preta e favelada. Moradora daquele local, ao não se reconhecer nessa representação, Monique afirma que se identificou com o papel da professora.

A noção de “olhar opositor”, conceituada por bell hooks pode nos trazer uma reflexão sobre a história contada por Monique. No texto “o olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, hooks afirma que a teoria crítica de cinema, em virtude de sua base psicanalítica, não reconhece a diferença racial nem a capacidade das espectadoras negras em construir um olhar opositor. Para a autora, diante da impossibilidade de se identificar com as representações oferecidas pelo cinema, as mulheres negras desenvolveram um olhar crítico que lhes permitiu filtrar tais imagens e, a partir de seus repertórios culturais, ressignificá-las. A vivência das mulheres negras na estrutura social do racismo teria, portanto, lhes instigado a capacidade da contestação, desenvolvendo o olhar como um instrumento de poder.

O posicionamento de Monique nega a representação das pessoas faveladas com características negativas e escolhe com quem se identificar. O contexto é significativo para a construção desse “olhar opositor”. Monique fala sobre os livros que a mãe apresentou, hooks fala do contexto do sul estadunidense segregado, ou seja, uma realidade onde ela estava sempre rodeada de pessoas negras que desempenhavam diversos papéis em contraste com os estereótipos veiculados pela televisão e pelo cinema de sua época. Esses contextos podem ser fundamentais para a construção desse olhar crítico.

Na sequência do curta, a cadeira é ocupada por outra jovem, Luana Hansen - DJ, MC e produtora musical. Enquanto Monique tem a pele escura, lábios e nariz volumosos e o cabelo com longos dreads, Luana tem a pele clara, traços mais finos e o cabelo cacheado, pouco volumoso. Descrever as aparências é fundamental para compreender a fala de Luana sobre o reconhecimento em ser uma mulher negra a partir da adolescência e principalmente a partir da entrada no movimento hip hop. Diferente de Monique que desde a infância foi ensinada pela mãe a valorizar sua negritude, Luana passou por outro processo, seu autorreconhecimento enquanto negra levou mais tempo e precisou da circulação em outros coletivos, que não apenas o familiar. Para ambas, os exemplos positivos são significativos, Monique se identificava com as princesas negras, Luana se identificou ao conhecer Diana Ross, uma cantora de prestígio em sua adolescência. Os diferentes tons de pele e questões suscitadas são também expressão da diversidade existente no grupo de mulheres negras.

Luana faz menção também à diversidade em relação à sexualidade. Ela cita o entendimento sobre ser negra independente de sua orientação sexual. O assunto não é desenvolvido, mas a sugestão é de que por desviar-se de uma norma heteronorma-

tiva, Luana poderia atribuir os “problemas da adolescência” à sua sexualidade interpretada como fora do padrão. Entretanto, ao reconhecer-se enquanto negra, teria percebido também a especificidade da discriminação racial.

A segunda parte do filme (#02 o fim da história única) nos remete à palestra “O perigo de uma história única”, proferida pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, no programa TED Talk, em 2009. Na palestra, Chimamanda aborda a importância de reconhecer a diversidade de narrativas culturais e evitar a simplificação no que se refere às pessoas negras e africanas. Tal questão, como vimos, já vinha sendo pautada no filme, seja com as falas de Djamila ou mesmo com a apresentação de uma diversidade de experiências de mulheres negras.

Como veremos, o fim da história única do curta envolve também o questionamento em relação à associação das experiências das pessoas negras com os episódios de violência. Nessa parte, Marinete conta ter presenciado um episódio no qual um segurança retirou um rapaz negro de um supermercado. De início, sua narrativa hesita na afirmação do racismo, oscilando na forma como caracteriza o rapaz, antes nomeado como “de cor” e depois como “bem preto”. Ela hesita também no julgamento que faz da atitude do segurança: “Eu acho que ele tinha que ter chegado a ele e perguntado: ‘você tem o dinheiro?’. Ou então nem precisava perguntar”.

A indeterminação na narrativa de Marinete a aproxima muito mais de um senso comum do que de um discurso acadêmico e/ou militante, como das outras entrevistadas. É comum ainda no Brasil que se utilizem “eufemismos” para se nomear alguma pessoa como preta ou negra, uma vez que essas palavras já foram (ou são) por vezes vistas como negativas, quase ou até como xingamentos, o que explica a oscilação da depoente do “de cor” ao “bem preto”. Sabemos também que a permanência do chamado mito da democracia racial, da ideia de que a sociedade brasileira seria racialmente harmoniosa e sem discriminação racial significativa, faz com que os questionamentos e condicionantes sejam por vezes preferidos em relação às afirmações contundentes dos casos de racismo.

Marinete descreve as roupas que o rapaz usava na situação, menciona o fato de ele estar descalço, deixando implícito que esta aparência dada pelas vestimentas e não (só) seu pertencimento racial poderiam ser a causa da discriminação. Todavia, é importante que sua história termine por destacar: “se fosse um branco, ele não fazia”. Nesse momento, há um reconhecimento do racismo, ainda que não nomeado, já que Marinete atribui à raça do rapaz a motivação da discriminação.

A narrativa de Marinete é entrecortada por frases de Carolina Maria de Jesus, escritora que viveu na favela do Canindé, em São Paulo, em condições de extrema pobreza. O registro de suas experiências e observações em cadernos encontrados no lixo resultaram em um de seus livros mais famosos, Quarto de despejo, onde se encontram as frases que aparecem na tela: “Como é terrível levantar de manhã e não ter nada pra comer”. “(...) Os meninos ganharam os pães duros, mas estavam recheados de pernas de baratas”. “Joguei fora e tomamos café. Botei o feijão para cozinhar”.

Carolina pauta a fome, nomeada no discurso de Marinete quando ela menciona ter pensado em comprar um pacote de bolacha para o rapaz, mas afirmando que o

pior não foi pensar na fome que ele sentia e sim no ato do segurança. Mais adiante, Marinete confessa ter medo da violência. Conta já ter sofrido preconceito por ser do Nordeste e por ter o cabelo “assim cheio”. A entrevistada talvez não tenha passado fome como Carolina Maria de Jesus e suas crianças e como o rapaz do supermercado, mas também ela viveu a violência do racismo e essa identificação com sua experiência pessoal a emociona. As frases da escritora que remetem à década de 1950 ressoam a continuidade na violência racial, foco da dor de Carolina, do rapaz do supermercado e de Marinete.

Temos uma quebra com o início da terceira parte (#03 juventude), mas o assunto continua sendo violência policial, Luana recorda da época que foi traficante e da frequência com que apanhava da polícia. Nesses casos, às vezes quando percebiam “ah ela é menina”, já tinham batido. Tal fato nos remete à ideia de que mulheres não são vistas como o “sexo frágil” quando racializadas, algo presente no feminismo negro há bastante tempo e que remonta até mesmo ao discurso de Sojourner Truth, ainda no século XIX. Sojourner era ativista dos direitos civis e dos direitos das mulheres nos Estados Unidos e proferiu seu famoso discurso “Ain’t I a Woman?” (“Não sou uma mulher?”) em 1851 na Convenção dos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio. Ela argumentou que, como uma mulher negra e ex-escravizada, ela nunca fora vista como frágil, confrontando o discurso dos homens que alegavam que as mulheres eram naturalmente mais fracas e menos capazes (Davis, 2017: 71).

O recurso fílmico que permite ampliarmos o contexto das falas é a apresentação de dados na tela. Neste caso, dados da Anistia Internacional de 2012: “no Brasil morrem 82 jovens por dia, 77% são negros”. É como se a narração do filme expusesse o racismo de forma bem didática: não foi só com o rapaz do supermercado nem só com Luana, jovens negros sofrem mais violência que os outros no Brasil. Para completar esta seção, Monique fala sobre morte letal e morte simbólica, citando apelidos, xingamentos, assédios, estupros como elementos que, por vezes, provocam a reação da pessoa negra no sentido de se evitar a estatística (a morte física).

Na tentativa de explicar que o racismo no Brasil pode ser mais direto e levar pessoas à perda da própria vida, mas também mais sutil e provocar essa “morte simbólica” ou a perda da auto-estima, temos a quarta parte do filme, não nomeada, mas apresentada por uma tela que traz o símbolo “#04” uma foto de Preta-Rara, indicando que o tema girará em torno da imagem (ou auto-imagem) das mulheres negras. Preta-Rara conta que sua mãe a aconselhava a fazer cursos, mas nenhum era suficiente para que ela conseguisse emprego “nessa cidade racista”. Ainda que alguns depoimentos se localizem em Santos, como o próprio letrado do filme marcou no início, como evidenciamos, também há uma generalização do racismo como questão nacional. Aqui, mais uma vez há o registro escrito, mas agora não para trazer um dado estatístico ou a frase de algum outro nome famoso do feminismo negro, e sim, a própria fala de Preta, letra a letra, depois palavra a palavra e frase a frase. O registro escrito solidifica o que ouvimos, traz um status acadêmico, como se a narração fílmica equiparasse a oralidade, tão cara à ancestralidade negra, ao

mundo das letras, evidenciando mais uma vez que agora as mulheres negras não só falam, como precisam ser ouvidas e seus discursos registrados, sendo reconhecidos, lidos e estudados.

A fala e a própria trajetória de Preta-Rara é simbólica dos significados da educação como mecanismo de ascensão social para a população negra. Todavia, ao mesmo tempo, ela afirma que, mesmo já formada como professora, sua imagem de mulher preta e gorda dificultou que ela passe em uma entrevista de emprego. Preta-Rara recorda da trajetória das mulheres de sua família no trabalho doméstico. Para finalizar esta parte, temos uma frase na tela: “A fala de minha filha recolhe em si a fala e o ato. Conceição Evaristo. Vozes - Mulheres - Cadernos Negros 13”.

Os “Cadernos Negros são uma série de antologias de poesia que destacam a produção literária de autores e autoras negras e afrodescendentes, constituído-se enquanto plataforma importante para a expressão cultural e artística da comunidade negra no Brasil. Sendo publicados pela primeira vez em 1978, podemos dizer que os Cadernos Negros assim como a narração do filme tornam visíveis as narrativas de grupos historicamente marginalizados, celebrando essas vozes negras. Conceição Evaristo é uma dessas vozes da literatura brasileira contemporânea que levou tempo substancial para ser reconhecida. Sua frase parece sugerir a ideia de que a filha incorpora não apenas as palavras ou o discurso de sua mãe, mas também as ações, os valores e a herança cultural. O escrito torna possível duas leituras para o depoimento de Preta-Rara: uma que enfatiza a permanência do racismo como estruturador da pirâmide social brasileira, elemento que explica a permanência das mulheres negras no trabalho doméstico; outra que enfatiza a importância da herança cultural e da resistência dessas mulheres negras ao longo das gerações, tornando possível, a revelia de todas mazelas enfrentadas, que Preta-Rara agora fosse artista e professora.

Em continuidade à reflexão sobre imagem, a parte 5 é nomeada “espelho: tornar-se negra” e traz considerações das entrevistadas sobre como foi o processo de “descobrir-se negra”. Tal problemática se relaciona também ao colorismo, termo usado para descrever a discriminação racial com base na tonalidade da pele, já que observa-se no racismo brasileiro uma tendência de desvalorização ainda maior das pessoas negras de pele escura. Por sofrer preconceito, por vezes, de forma mais velada, a população negra de pele mais clara também teria maior dificuldade em se reconhecer enquanto negra. Nesse sentido, Dita atribui a demora em perceber-se negra ao fato de que o Brasil esconde a história da população negra, para “não querer mudar esse estado de coisa”. Ana Paula fala que reconhecer essa estrutura também traz a possibilidade de resistência e aponta o “se amar” como enfrentamento ao racismo. As duas possuem a pele clara, entretanto, é interessante que mesmo Monique, de pele escura, percebe a problemática, afirmando que quando identificada como “morena” se percebem brincadeiras, mas quando se reconhece como negra, aí sim fica evidente o racismo.

A questão ressoa o livro “Quando me descobri Negra”, de Bianca Santana, publicado em 2015. Nele, a jornalista e pesquisadora compartilha suas vivências, desde a infância até a idade adulta, e discute como o racismo estrutural afeta a vida das

peças negras no país, abordando questões de auto aceitação, representatividade e a importância de reconhecer e enfrentar o racismo – temas também debatidos no filme que analisamos, de mesmo ano.

Na transição de imagens, vemos novamente a dançarina na praia noturna acompanhada pela trilha sonora de percussão. A sexta parte se inicia com a apresentação de um conceito caro ao feminismo negro: “#06 interseccionalidade”. A voz de Djamila o define: “é pensar como raça, classe e gênero se entrecruzam né, gerando diferentes formas de opressão. Pensar como essas opressões estruturam a sociedade, então que não dá pra pensar elas de forma isolada, porque elas tão intrinsecamente ligadas”. O fundo sonoro continua grave, as batidas são acompanhadas por cortes abruptos na cena da dança e a bailarina passa repentinamente de um lado a outro da tela.

Após a conceitualização teórica, as entrevistadas trazem a interseccionalidade na prática. Luana afirma ser difícil separar sua militância pela causa LGBT do ativismo pelas mulheres negras, argumentando a necessidade de pensar os recortes, por exemplo, das mulheres trans negras, que são as que mais passam necessidades, que mais são marginalizadas socialmente, sobrevivendo por meio da prostituição e ameaçadas a morrer jovens. Novamente a instância narrativa do filme utiliza o recurso de apresentar dados na tela, a voz de Djamila cita pesquisa do Mapa da violência de 2015, que podemos também ler: diminuição de 10% do assassinato de mulheres brancas e aumento em 54,8% de mulheres negras. Djamila afirma então a necessidade de um olhar interseccional, que racialize as políticas públicas de gênero.

A parte 7, “em todos os lugares” se inicia com o depoimento de Nenesurreal sobre o recebimento de um prêmio e sobre não ser cumprimentada por nenhum homem na ocasião: “nenhum homem veio me dar parabéns pelo prêmio, ou veio falar ‘poxa, que da hora’, me dar um salve, como a gente fala, nenhum homem!”. Na tela, o destaque para uma das palavras faladas: “Salve!” e o som de multidão se manifestando. Se a artista fala da ausência de aliados homens na luta das mulheres negras, a narração do filme exclama o imperativo do salvamento, a necessidade de atenção ao que está sendo dito, à preservação das vidas das mulheres negras, necessidade do reconhecimento de suas trajetórias. A banda sonora evidencia o coletivo nessa luta.

Preta-Rara, que também interagia com a fala de Nenesurreal, conta então que foi cantar em um show e teve seu microfone cortado, mas mesmo assim seguiu, afirmando a necessidade de ocupar esse “espaço nosso”. Dida diz que queria fazer doutorado na USP e foi desmotivada por ser negra, mas afirma hoje ver com alegria a juventude negra nessa universidade. Ela traz ainda um questionamento também assumido pela narração do próprio filme ao ser colocado em letras na tela: “Quem trabalhava?”. Dida afirma que foram e são as mulheres negras, desde a escravidão até a contemporaneidade, que trabalharam e civilizaram o Brasil: “Nós civilizamos, nós construímos esse país”.

Essa ideia das mulheres negras como agentes da civilização do Brasil, nos remete ao texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira” de Lélia Gonzalez, no qual a autora ressignifica a imagem já folclorizada da mãe-preta, a mucama responsável pela criação e educação dos filhos dos senhores brancos, para apontar que, nesse

processo, essa mulher transmitia os valores afro-brasileiros às crianças. Segundo Lélia, é como se as mulheres negras africanizassem as crianças a partir da narração de suas histórias, como se transmitissem valores ancestrais. Nessa interpretação, que parece coerente com a de Dida, as mulheres negras contribuíram não só por meio do seu trabalho, mas também de forma simbólica para a formação do imaginário do povo brasileiro.

Essa seção é finalizada com Nenesurreal, que afirma que se os homens durante muito tempo ocuparam os espaços e fizeram o que bem entendiam, agora as mulheres negras precisam fazer o mesmo: “Agora tem que falar. Não é nem querer. Agora tem que chegar num lugar e falar: ‘o baguio é assim com a gente, pronto’”. Nenesurreal e Preta-Rara riem, se divertem com a afirmação da postura empoderada e, na transição filmica, nas imagens da praia, agora a câmera muito mais próxima registra a dança e o sorriso da dançarina. É como se o filme se aproximasse de suas entrevistadas e junto a elas descobrisse que mesmo com assuntos tão graves ainda é possível e necessário falar sobre o (auto)amor e sorrir.

A parte 8, intitulada “são muitas narrativas” parece trazer comentários das entrevistadas ao próprio título do filme, já que elas discorrem sobre “projetos de mundo”. Djamila fala que este projeto deve ser da perspectiva “que a mulher negra ocupa na sociedade”. Ana Paula declara a importância das meninas terem referências. Monique reitera que apesar da falta de paciência, ainda acredita no diálogo. Preta-Rara atesta que recebeu críticas por só falar de mulher preta e racismo no seu disco, mas que só podia escrever sobre o que ela sofre todo dia. Djamila levanta a possibilidade de se reconfigurar o mundo sobre outro olhar, e, em momento raro da intervenção de outra banda sonora, ouvimos algumas vozes de crianças, sinalizando para as futuras gerações. Dida fala de um mundo mais solidário, já conhecido das mulheres mais pobres e negras. Nenesurreal expressa o que a trilha sonora adiantara, cita sua neta e seu neto, sugerindo que darão continuidade na luta. Luana cita possibilidades no campo legal. Marinete tem a última fala: “Então se hoje fosse... se a primeira metade soubesse dividir o pouco do que tem com as outras pessoas ou então até um diálogo, escutar o outro, seria tão melhor...”.

De forma simples, a mulher descrita não por títulos acadêmicos, mas por ser mãe, parece resumir os ideais por uma sociedade mais justa, pelos quais obrigatoriamente passam a luta das mulheres negras, na mensagem geral do filme. Além disso, reafirma a importância da escuta, tematizada e engendrada pela narrativa na organização dos depoimentos do início ao fim. O epílogo traz uma citação de Preta-Rara, exemplarmente nos fazendo escutar, imperativo máximo afirmado pela narração.

Filhas de lavadeiras

Filhas de lavadeiras é um curta-metragem documentário de 2019, dirigido por Edileuza Penha de Souza. O filme ganhou, em 2020, o prêmio de melhor curta-documentário da 25ª edição do Festival É Tudo Verdade e foi eleito, em 2021, melhor filme pelo Grande Prêmio do Cinema Brasileiro na categoria melhor curta-documentário.

Se *mulheres negras – projetos de mundo* trazia uma diversidade de narrativas de mulheres negras para afirmar a necessidade de se escutar e se reconhecer seus projetos, *Filhas de lavadeiras* também se caracteriza por se organizar em torno de uma variedade de depoimentos de mulheres negras, mas aqui se debruçando sobre um projeto específico: o da educação. Nesse caso, as entrevistadas possuem um tema em comum, elas falam sobre como suas mães – lavadeiras, trabalhadoras domésticas – as incentivaram a estudar e fizeram de tudo para lhes garantir um destino diferente, que rompesse com esse ciclo do lugar social esperado para mulheres negras.

Para análise, reconhecemos no filme um prólogo e duas partes principais – uma dedicada às falas sobre a infância das filhas de lavadeiras, outra mais propriamente ao tema da educação como mecanismo de mudança – e um epílogo. Mas as divisões não são tão demarcadas, numeradas e nomeadas como no filme anterior. Nem o tom da banda sonora ou da própria narrativa é tão demarcado, grave e sisudo, aqui o tom é mais poético, a organização das cenas é mais fluida. Enquanto o anterior evidenciava a fragmentação, neste o tema único é o fio condutor que garante unidade à obra.

No prólogo, vemos imagens que parecem ser de arquivo, um registro diferente do restante, com a tela em formato quadrado e as imagens em tonalidade sépia. Vemos diferentes tomadas de mulheres lavando roupas na beira de um rio. Nas imagens mais abertas, observamos a vegetação em volta, a ambientação é rural, vemos que crianças e até um cachorro acompanham as lavanderias. A imagem mais próxima é um plano fechado das mãos esfregando a roupa, com um movimento de câmera para o rosto da mulher que está nesta ocupação. Na banda sonora, o som da água que escorre, mas também uma batucada que remete à África.

Partimos abruptamente dessa introdução para o início das entrevistas com o tema da infância e da presença das mães lavadeiras neste contexto. A primeira é Elisabete Gonçalves – auxiliar de enfermagem – que fala ter tido uma infância como “de toda criança pobre”. A mãe, analfabeta, saiu do interior e foi trabalhar em casa de família no Rio de Janeiro, onde continuou mesmo depois de casada. Depois passou a lavar roupas como trabalho, porque não tinha como deixar os filhos em casa.

Na sequência, Ruth de Souza - atriz - descreve sua infância como “muito alegre, muito feliz”. Ruth cita a vida em uma vila com pouca gente, e sua fala, que remete aos lençóis secando na vila e às brincadeiras de criança, provoca a inserção de uma imagem deslocada do registro da entrevista. Vemos lençóis brancos, secando ao sol, balançando ao vento, num fundo de vegetação. Na sequência, uma imagem de rio é acompanhada por uma voz feminina que declama um poema que também contém a descrição de uma cena de lençol secando no sol. Vemos imagens de *El reflejo*, filme da também cineasta negra Everlane Moraes (Cuba, 2017).

Sabemos na sequência que se trata de um poema de Conceição Evaristo – escritora – pelo depoimento da própria. Ela afirma que a inspiração para o poema foi a imagem de sua mãe lavando roupa, algo comum na sua infância, atividade que fazia sua mãe acordar antes do sol para colocar os lençóis para secarem.

O depoimento seguinte é de Maria José Sousa – professora/cantora lírica, que explica que sua mãe fazia parte de um grupo de senhoras lavadeiras, “hoje nós chamamos isso de pool”. O deslocamento, imaginando o serviço descrito no tempo presente é interessante porque revela a estratégia dessas lavadeiras em outra época, caracterizando-as não apenas como vítimas de um sistema econômico no qual elas eram exploradas, mas também agentes que se uniam com um propósito em comum, o de se fortalecer durante o trabalho que realizavam.

Ivonete Rodrigues dos Santos – servidora pública – conta que sua mãe vivia de lavar roupa “pra fora” em um açude que ainda existe na cidade. Relata que também ajudava, ao voltar da escola. Maria Goretti dos Santos – também servidora pública, fala que a mãe lavava as roupas do restaurante do aeroporto em um córrego. Neusa Pereira afirma que a mãe lavava roupa de toda família, incluindo “agregados” e também “pra fora” em uma cachoeira, onde também quarava a roupa, pois no morro não teria espaço.

O vocabulário que vai sendo repetido nos revela a rotina das mães lavadeiras. O “lavar pra fora” evidencia o trabalho “fora de suas casas”. Essas mulheres não viveram a luta do feminismo branco para trabalhar em espaço exterior ao ambiente doméstico, uma vez que negras e pobres sempre precisaram desempenhar funções remuneradas fora de seu lar. O “pai de família” é praticamente ausente, pouco citado, provavelmente não conseguia sustentar o lar sem o trabalho da mãe, ou possivelmente em algumas famílias não existia essa figura paterna presente. O salário da mãe parece diminuto, é citado como “dinheirinho”, ou como o que “ajudava no sustento”, segundo fala de Angela de Deus – administradora.

O verbo quarar, também bastante utilizado, se refere ao processo de deixar as peças ensaboadas expostas ao sol por um longo período de tempo para que fossem clareadas. Descrito como bastante trabalhoso, o procedimento evidencia que o trabalho duro dessas mulheres negras em uma sociedade que tinha certa obsessão por um padrão branco. Magna Oliveira – pedagoga – revela que passar as roupas lavadas também era penoso, com os antigos ferros a carvão. Benedita – assistente social/deputada federal – lembra que as roupas tinham que estar perfeitas, sem nenhum vinco, a camisa não podia “quebrar”. Apesar de algumas citarem que, ainda crianças, ajudavam as mães lavadeiras, é recorrente também a fala de que as mães não queriam que as filhas trabalhassem.

Ainda que o trabalho fosse mal remunerado, há também a sugestão de sua importância para essas mulheres. A mãe de Angela conseguiu com o dinheiro que recebeu como lavadeira comprar uma máquina de costura, com a qual fazia o uniforme das filhas e filhos. A mãe de Benedita era reconhecida por fazer um bom trabalho, lavava “quase pro Leme todo” e também para o bairro da Urca e chegou a trabalhar para o presidente Juscelino Kubitschek.

Na transição do que nomeamos como primeira e segunda parte, as entrevistadas afirmam como a educação era vista por suas mães como algo fundamental a ser garantido para as filhas. As mães não puderam estudar, mas desejavam outro destino para a geração futura. Neide Rafael – professora/arte-educadora – comenta que a mãe tinha grande preocupação com a cultura e com o conhecimento. “Extrema-

mente pobre”, trabalhadora da roça, ela não tinha oportunidade de ir à escola, mas gostava de pegar jornais, livros que fossem jogados fora mesmo não entendendo o que estava escrito. Neusa conta que ganhou a enciclopédia Barsa de um patrão da mãe. De forma semelhante, ainda que sendo de uma outra geração, Hellen Batista – estudante – conta como acessou a literatura por meio dos livros que a mãe trazia da casa da patroa.

Algumas frases, ditas de diferentes maneiras, marcam a importância do estudo das filhas para essas mulheres lavadeiras. Neide conta que sua mãe estabeleceu: “o que acontece comigo, eu não quero que aconteça com a minha filha”. Rosângela Batista – empregada doméstica – afirma que a sociedade prepara para que filhas repitam trajetórias das mães, mas sua filha “não precisa ser uma doméstica, ela pode ser algo melhor”. Segundo Benedita, sua mãe dizia: “Ditinha, eu tenho que trabalhar muito, eu tenho que dar estudo para você”. Nas palavras de Maria Goretti: “minha mãe tinha essa preocupação, de nos dar uma ocupação”. Ivonete enuncia que mesmo analfabeta, a mãe tinha uma “visão de mundo”, não aceitava a pobreza, sofria muito com a vida de muitas privações e dizia “olha, tu não vai repetir essa vida que eu tenho”.

Em um raro momento, ouvimos a voz em off da diretora/entrevistadora que pergunta para Neusa, diante da dificuldade da vida da mãe, “mas ela nunca deixou você trabalhar?”. E a entrevistada é assertiva ao responder “nunca”. Neusa conta que a mãe não admitia que os patrões pedissem para que a filha (que ia para o trabalho junto com ela) fizesse nenhum serviço e também que sua mãe estava sempre de prontidão, para lhe servir, enquanto ela estudava na rua, de noite sob a luz do poste, pois não podiam pagar a energia elétrica que era cara. Depois, ao frequentar a escola, ela que passou a ensinar à mãe: “Eu tinha que comer os livros de história, porque até aquele vocabulário me era estranho. E aí eu ficava contando história pra minha mãe: ‘Porque aí Dom Pedro chegou...’”.

Ainda que um tanto arbitrária nesta análise, a divisão dos blocos do filme é também tematizada pelas próprias entrevistadas. Mary France de Deus – gestora empresarial – interrompe quando sua irmã já está falando dos estudos: “Peraí, deixa eu contar da minha infância. O bloco agora é a infância, né?”. Por ser a segunda filha mais nova, ela fala que foi a primeira a ir para o jardim de infância, relata sobre a alegria em ir pra escola, mesmo que não tivesse o lanche. Neusa lembra que via as crianças indo para escola e diante da sua enorme vontade de aprender a ler, a mãe, que “só tinha até a metade do segundo ano, ela era semianalfabeta, mas ela conhecia as letras”, começou a lhe ensinar.

Todas revelam um sentimento de gratidão, reconhecem que as mães sofreram muito para que elas pudessem estudar e parecem se sentir, de certa forma, no dever também de honrar essa luta das mães. Para as novas gerações, a história se repete. Hellen fala que mesmo com toda dificuldade a mãe sempre garantiu que teriam material e uniforme impecáveis para estudar. Iris menciona que para os pais (única vez que há menção à figura paterna) a permanência na universidade é priorizada, mesmo que falte dinheiro para outras necessidades da família. Se para a geração anterior era quase impossível acessar a escola e permanecer nela para além do período conheci-

do como primário, essa nova geração que acessa a universidade pública ainda relata dificuldades em permanecer nesse espaço. Iris afirma para si mesma: “a sua família te deu forças para chegar até aqui, você não pode desistir agora”. A entrevistada se emociona e o reconhecimento do que foi feito pela mãe parece trazer muito orgulho, mas também um certo peso, pois ela, assim como outras filhas, sabe que a mãe também se realiza nesse projeto da nova geração, nessa oportunidade que as mais velhas não tiveram, mas que esperam agora ser honradas pelas filhas.

O bloco se encerra com a fala de Conceição: se não fossem as mulheres da família (mãe, tias, primas) e suas sagas anteriores, “eu não sei se eu estaria aqui”. A narração fílmica também lembra suas ancestrais e deixa suas homenagens (ou “femenagens” para usar um neologismo na releitura de palavras de cunho machista de nossa língua). No início, o filme é dedicado a Laura de Souza e Eva Eugenia de Oliveira, creditadas como “as lavadeiras de minha vida”. Laura é a mãe da cineasta e Eva uma vizinha que lavava roupas junto com ela. No fim, D. Maria Helena Vargas da Silveira, autora do livro *Filhas de lavadeiras*. Edileuza conta que conheceu Helena em Brasília e que se inspirou no livro dela, que traz a trajetória de mulheres negras, descendentes de escravizadas, que trabalhavam como lavadeiras em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul (Souza, 2022). Apesar de não existir falar da diretora, ela se coloca como uma dentre as entrevistadas nas citações que introduz por letreiros.

De forma lírica, o filme se encerra com a música *Lavadeira* na voz de Layla Jorge e com mais imagens de mulheres lavando a beira de um rio, mas agora (diferente do prólogo), imagens que tomam conta de toda a tela, que nos remetem à atualidade, indicando a permanência dessa figura histórica da lavadeira. Nessas imagens finais, também em tomadas de perto que registram as mãos esfregando e em tomadas mais abertas, que registram o grupo, parece existir maior comunicação entre as lavadeiras, ou mesmo um momento de congregação, elas parecem falar bastante, riem em alguns momentos e o próprio tom da música, parece trazer alguma redenção: “vai lavanderia, lavar, no sol do seu coração pondo o sonho pra quarar”. Essas lavadeiras de hoje seriam as que “lavaram a dignidade” da família, (expressão utilizada por Hellen) proporcionando um futuro diferente para suas filhas.

Nossos passos vêm de longe: os projetos de mundo das lavadeiras

Em seu artigo “Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo”, Jurema Werneck afirma que as mulheres negras foram estereotipadas e subvalorizadas na história do Brasil e, por isso, ela procura restituir o protagonismo desse grupo. Ela inicia seu texto dizendo que não vai apresentar ideias suas, mas sim o que leu, aprendeu, ouviu, a partir de sua “inserção em comunidades heterogêneas” (Werneck, 2010: 10).

Os filmes analisados parecem também buscar cumprir essa função: tirar as mulheres negras da invisibilidade, restituir-lhes o protagonismo, escutá-las apresentando seus projetos, reconhecer suas possibilidades de agência mesmo numa sociedade marcada pela intersecção das opressões de classe, raça e gênero. Para isso, a diversidade dentro do coletivo “mulheres negras” é exibida na tela pelas duas narrativas.

São mulheres de diferentes gerações, algumas famosas, outras anônimas, elas apresentam diferentes graus de escolaridade e experiências de vida, porém é justamente o fato de se encontrarem nessa intersecção que marcam o que há de comum entre elas. Trajetórias marcadas pela resistência a diferentes tipos de violência, vividas por suas ancestrais e revividas por elas, ainda que em diferentes circunstâncias.

Mulheres negras - projetos de mundo é dedicado “para as nossas avós, para as nossas ancestrais”. A instância narrativa parece querer guardar algum distanciamento das entrevistadas e do público. O tom dos cortes, da trilha sonora, dos letreiros, é grave e sisudo. A poética é guardada para os textos citados. Ainda assim, não podemos dizer que essa instância é isenta de posicionamentos, ela se coloca entre o coletivo retratado e o pronome em primeira pessoa do plural na dedicatória (nossas) já indica isso.

Em determinado momento do filme de Day e Lucas, Djamila profere a frase de Jurema: “Nossos passos vêm de longe” e aqui o pronome traz a interlocução com o público e com a narração. É como se esta narração fílmica falasse por meio das entrevistadas. A direção não deixa marcas visíveis ou audíveis ao público, mas toda a organização do filme nos leva a identificá-la com a instância narrativa.

Filhas de lavadeiras nomeia as mulheres que recebem a dedicatória. O que o filme não explicita é a relação próxima delas com a diretora, dado que traz maior peso para a pessoalidade na organização da narrativa desde seu prólogo. A direção deixa poucas marcas a serem reconhecidas pelo público, mas elas são significativas. A voz que pergunta a Neusa se a mãe a deixava trabalhar é o ponto de focalização da provocação que ressoa em todas entrevistas e que tem como resultado a tese geral do filme: as lavadeiras investiram deliberadamente no estudo como possibilidade de transformação social para suas filhas.

Reconhecemos que, em uma obra cinematográfica, nem sempre a instância narradora e a direção coincidem. São muitos os elementos que contribuem para a demarcação dessa narração e estes podem estar até mesmo fora da esfera de consciência das pessoas que ocupam o cargo de direção. Corroboramos a afirmação de Ismail Xavier, segundo o qual:

Se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre de verificar se as várias instâncias (palavra, mise-en-scène, olhar da câmera, montagem, música extradiagética) se organizam para trabalhar ‘na mesma direção’, de modo a fazer sentido em se falar em um ponto de vista da narração. (Xavier, 1997: 131).

De fato, analisamos como a narração se estabelece na organização das falas, nos letreiros e nas inserções que escapam à diegese dos depoimentos. E nos dois filmes predominam a conjunção dos canais. Enquadramento, decupagem, banda

sonora e letreiros atuam para produzir um único sentido. E, apesar de não existir narração em voz over, há toda uma organização dos elementos cinematográficos que produzem um sentido a cada um dos filmes, sem permitir disjunções nem desvios.

Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo*, cunha o tempo “modelo sociológico” para se referir aos documentários dos anos 1960, nos quais a sociologia é aplicada como instrumento para se compreender a realidade e se compreender este outro (o povo brasileiro), porém sendo externo em relação a esse objeto. *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) é tomado por ele como exemplo desse modelo, trazendo uma linguagem unívoca para a análise do objeto que analisa. Apesar de dizer que *Mulheres negras - projetos de mundo* e *Filhas de lavadeiras* se organizam para, cada um, criar um sentido unívoco, não se trata de uma linguagem totalmente distanciada de seu objeto. Pelo contrário, nesse caso a narração se implica na análise.

Essa implicação é menos notada no filme de Day Rodrigues e Lucas Ogasawara. O tom é austero, todas as entrevistadas são retratadas de frente, por uma câmera fixa em plano americano. O interesse é por seus discursos, pelo que vai ser proferido, pelo movimento das mãos que adiciona ênfase à oralidade. O enquadramento pode se aproximar um pouco, para nos concentrarmos mais na expressão de um rosto, ou se afastar, para termos uma dimensão mais completa de seus corpos, mas as variações são bem discretas. Ainda assim, alguns elementos marcam uma narração pessoal, a começar pela apresentação das personagens apenas por seu primeiro nome, como se já fossem conhecidas. Apenas nos créditos temos os sobrenomes e a descrição de cada uma delas. É marcada também uma certa organização que traz a fala em primeira pessoa, como a dedicatória ou como a voz de Djamilá no início do filme. O “Posso começar falando?” sem representação humana na tela pode ser atribuído à voz da entrevistada, mas também ao próprio filme que se apresenta.

Os conteúdos tratados pelo filme, em parte, engendram também uma discussão metalinguística. O protagonismo das mulheres negras, a visibilidade de suas narrativas, o ato de falar e ser escutada, as possibilidades de diálogo, a valorização da auto-imagem são temas que aparecem nas falas das entrevistadas, mas são também forças motrizes do filme enquanto obra que se pretende participativa socialmente por sua produção de sentido. Além disso, há inserções poéticas, seja pela literatura projetada em letreiros na tela, seja pelas imagens da dançarina na praia. Esta é participante do Bloco Afro Ilú Oba De Min, bloco paulista que reúne mulheres na bateria em cortejos pelas ruas, reverenciando e enaltecendo a cultura afro-brasileira e o protagonismo das mulheres negras no mundo. A dança e a trilha sonora que a acompanham traduzem de forma lírica a resistência tematizada pelas entrevistadas, fortalecendo o ponto de vista da própria narração fílmica, participativo do coletivo retratado. *Mulheres negras - projetos de mundo* defende a tese de que as mulheres negras formam um coletivo heterogêneo que de diferentes formas tem contribuído para a sociedade brasileira, ainda que oprimidas pela estrutura dessa sociedade. A mensagem do filme é que é necessário conhecê-las e escutá-las e a própria obra contribui para isso.

No caso de *Filhas de lavadeiras* a implicação da narração na análise produzida é ainda mais evidente, parece existir maior proximidade em relação às entrevistadas,

focalizadas em diferentes enquadramentos, alguns que chegam ao close. Enquanto em *Mulheres negras* a câmera focaliza as entrevistadas de frente, falando quase como palestrantes que se dirigem a uma plateia para além da quarta parede, em *Filhas de lavadeiras* a tomada dos rostos é frequentemente em 45°, as entrevistadas parecem falar com uma interlocutora próxima que as entrevistou. Os cenários também são substancialmente diferentes, no primeiro curta, apenas a parede escura e o banco ou cadeira vermelha. No segundo, as entrevistadas provavelmente estão em suas casas, há elementos que conferem uma pessoalidade aos locais, mas ao mesmo tempo que também contribuem para caracterizá-las como pertencentes a um coletivo. Os cenários de Elisabete, Ivone e Neide são marcados por plantas. Maria José e Benedita estão cercadas por artes plásticas. Neusa por tambores. Rosângela e Hellen mencionam que estão na Universidade de Brasília, onde a filha estuda. Iris e a mãe Magna aparentemente estão no sofá de casa, assim como as irmãs Maria Goretti, Angela e Mary France. Ruth de Souza está no suntuoso espaço de um teatro, que a caracteriza enquanto atriz, assim como Conceição Evaristo parece estar no espaço expositivo de alguma instituição cultural. Em vários dos ambientes há menções a elementos culturais (tecidos, esculturas etc.) de tradição africana e afro-brasileira. De qualquer forma, a impressão é de que a entrevistadora adentrou o espaço de cada uma e teve uma conversa “olhos nos olhos”.

No filme de Edileuza, o cenário é pessoal e o assunto também. Embora em ambos exista o relato sobre as vivências, enquanto no primeiro curta as entrevistadas, no geral, já associam suas experiências particulares a uma análise social, dedicando boa parte de seus discursos a essa análise, nos depoimentos do segundo a trajetória pessoal parece ganhar mais espaço. Ter um primeiro bloco dedicado às narrativas de infância contribui para isso. Outro detalhe no sentido do tom pessoal é ter cenas de mãe e filha juntas, assim como as irmãs. Nesses contextos, as entrevistas se assemelham a conversas.

Os dois filmes entrevistam anônimas e famosas, mulheres com diferentes graus de escolaridade, algumas com atuações acadêmica e militante conhecidas, outras não. E ambos não produzem hierarquização dessas falas. *Mulheres negras* apresentam todas pelo primeiro nome para só nos créditos trazer os nomes completos e descrições. *Filhas de lavadeiras* apresenta todas pelos nomes completos já com a indicação profissional, mote importante para o tema tratado, da escolarização e sua relação com uma posição social. Em nenhum deles há diferenciação entre essas mulheres, todos depoimentos importam e são dignos de atenção e destaque.

Ambos também apresentam interlocutoras no espaço *in* e *off* das entrevistas. Como dissemos, no filme de Day e Lucas a interlocução parece se dar com uma plateia geral, semelhante ao público de uma mesa acadêmica, diante da qual as entrevistadas se sentam. Já no filme de Edileuza, a própria entrevistadora parece ser a interlocutora que não vemos, mas que é olhada pelas depoentes. No primeiro filme, com uma exceção, as entrevistas são tomadas de forma individual: apenas Preta-Rara e Nenesurreal estão juntas. E é bastante significativa essa presença de uma ao lado da outra, elas interagem, ainda que de forma discreta, se escutam, se apoiam, se reconhecem no que a outra conta, se reafirmam diante da plateia. No segundo filme,

é importante a interação entre mães e filhas (Hellen e Rosângela, Iris e Magna). As mães citam suas próprias mães, trazendo na fala a presença de uma terceira geração. As filhas reafirmam o zelo das mães pelo seu estudo, há emoção no encontro. A interação também parece emocionar as irmãs que falam de uma mãe ausente e há até a sugestão de uma disputa pelo discurso entre duas delas, o que confere maior naturalidade às falas no contexto familiar, no espaço do lar.

O som de água é um elemento significativo nos filmes. No primeiro, trata-se das ondas do mar, remetem à praia onde se apresenta a dançarina. No segundo, trata-se do correr da água do rio, local de trabalho das lavadeiras. A água é frequentemente vista como um símbolo de purificação e Hellen chega a mencionar a ideia de “lavar a dignidade da família”, como se o trabalho de sua mãe, ao proporcionar que ela estudasse, tivesse também trazido uma nova qualidade moral para sua descendência. Na medida em que os filmes tratam da existência de uma nova geração de mulheres negras, que ainda enfrentam o racismo e o sexismo, porém que encontram também outras possibilidades, a água pode simbolizar também essa renovação e mudança. Há mesmo um sentido de fluidez, assim como as águas do mar e do rio, as trajetórias dessas mulheres fluem conforme são contadas pelas obras cinematográficas.

As opressões (de classe, raça e gênero) são menos mencionadas e diferenciadas em *Filhas de lavadeiras*. Se no filme de Day e Lucas, acadêmicas ou não, militantes ou não, todas localizam o racismo em suas falas e o pautam em relação às experiências individuais e coletivas, de forma, por vezes, inter relacionada com outras violências, no curta de Edileuza classe, raça e gênero são palavras pouco utilizadas. Em breve momento Neide fala que teve toda sua formação em uma escola pública rígida, “extremamente racista, discriminatória”. Conceição explica que já nos anos 1950 as escolas públicas que eram para as classes populares se diferenciavam das destinadas à classe média alta. Ruth ao contar sobre o desejo de ir às festas das meninas grã-finas, menciona que sua irmã “que era mais clara” ia mesmo sem ser convidada. Hellen relaciona o fato de possuir livros a uma condição de classe. Nesses poucos momentos as categorias de opressão aparecem, mas ainda assim menos determinadas e articuladas do que nas entrevistas de *Mulheres negras*. Neste, as falas se assemelham, de fato, a discursos. Naquele, se assemelha a conversas, que mobilizam menos as categorias da análise social.

Dissemos que a educação é o centro do debate em *Filhas de lavadeiras*, todavia ela também é um tema importante de *Mulheres negras* e também pelo viés da passagem das gerações. Djamila afirma incentivar as meninas a disputarem narrativas, a falarem sobre as suas perspectivas, enfatizando a importância da educação das novas gerações para romper essa “voz única”. A própria citação de Carolina Maria de Jesus faz referência a uma mulher negra que pouco frequentou a escola, mas se tornou escritora e proporcionou que sua filha tivesse uma formação e se tornasse professora. A citação de Conceição Evaristo fala da passagem de gerações. Interessante que a escritora citada em um dos filmes, é personagem do outro.

Tese central do curta de Edileuza, a educação como possibilidade de transformação e ruptura de um ciclo familiar de trabalho doméstico aparece também no curta de Day e Lucas. Preta-Rara relembra a trajetória de sua família, da bisavó

escravizada à avó e mãe empregadas domésticas. Relata uma experiência ruim neste tipo de trabalho e confessa o medo de voltar a ocupar essa função, a única onde será sempre aceita. Mas se afirma como professora e cantora, indicando que sua experiência já não é a mesma. Sua fala ressoa na de Hellen, do outro filme: “eu não vou ser doméstica, minha irmã não vai ser doméstica, as futuras mulheres que vão vir não vão mais ser domésticas. Mas é graças a essas domésticas que a gente conseguiu alguma coisa, consegui chegar onde eu cheguei”.

Em ambos os casos, não se trata de renegar a trajetória das mais velhas, pelo contrário. Convém resgatar essas histórias, torná-las visíveis e reconhecer que mesmo diante de uma sociedade cuja estrutura contribui para manutenção das mulheres negras em um ciclo de pobreza e subordinação marcado pelo trabalho doméstico, há resistência e rupturas engendradas por seus modos criativos e corajosos de viver.

Mulheres negras traz mais conceituações teóricas (sem deixar de lado as experiências), *Filhas de lavadeiras* se concentra nas vivências e práticas. Ambos se assentam nos aportes dos feminismos negros. As entrevistas revelam uma ética do cuidar, das mais velhas em relação às mais novas, evidenciam a resistência que não era contada há tempos atrás, quando essas mulheres não tinham o devido protagonismo na História e nas narrativas filmicas. Ainda que relatem permanências os filmes também trazem o sentido de mudanças, transformações possíveis nos temas e formas de narrar quando mulheres negras ocupam a direção no cinema.

Referências bibliográficas

- Adichie, C. N. (2009). O perigo de uma única história. TED. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>.
- Anzaldúa, G. (2000). Falando em Línguas: Uma Carta para as Mulheres Escritoras do Terceiro Mundo. Revista Estudos Feministas, vol 8, nº1, p. 229-235. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>.
- Bernardet, J.-C. (2003). Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Cia das Letras.
- Capobianco, M. (2020) “Livro de Djamila Ribeiro é o mais vendido do ano no Brasil em 2020”. In: Veja Rio. Disponível em : <https://vejario.abril.com.br/programe-se/livros-mais-vendidos-brasil-2020>.
- Davis, A. (2017). “Classe e raça no início da campanha pelos direitos das mulheres”. In: Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, pp. 57-78.
- Evaristo, C. (2008). Poemas da recordação e outros movimentos. Belo Horizonte: Nandyala.
- G1. “Curta brasileira ‘Filhas de Lavadeira’ é eleito melhor filme pelo Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2021”. 08/12/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/12/08/curta-brasiliense-filhas-de-lavadeira-e-eleito-melhor-filme-pelo-grande-premio-do-cinema-brasileiro-2021.ghtml>.

- Gonzalez, L. (1984). “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Anpocs, 1984.
- Hooks, B. (2019). Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante.
- Santana, B. (2015). Quando Me Descobri Negra. São Paulo: Editora SESI.
- Souza, E. P. de (2022). Roda de conversa realizada na Mostra Maternidade Real. Realização Rolimã Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=trBTaFI4GpU>.
- Werneck, J. (2010). Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN), 1(1), p. 07–17.
- Xavier, I. (1997). O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. Literatura E Sociedade, 2(2), pp. 126-138.

Filmografia

- Mulheres negras – projetos de mundo* (2015), de Day Rodrigues e Lucas Ogasawara. Disponível em: <https://www.youtube.com/@mulheresnegrasprojetosdemul60>.
- Filhas de lavadeiras* (2019), de Edileuza Penha de Souza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tg7VYNN44IQ>.

Modos contemporâneos de circulação de obras documentais em tempos de plataforma digital no Wikifavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco

Denise Carvalho*

Resumo: A pesquisa apresentada neste artigo realiza um balanço qualitativo do contexto classificatório das palavras-chave de documentários recomendados pela equipe da plataforma Wikifavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco, que protagonizam problemáticas e questões presentes nas vivências cotidianas das pessoas residentes nas favelas e nas periferias brasileiras. A metodologia compreende, por meio da análise de palavras-chave, das produções de sentido formuladas no processo de recomendação dos documentários pela equipe do Dicionário de Favelas Marielle Franco.

Palavras-chave: Wikifavelas; Dicionário; documentário; favelas; Marielle Franco.

Resumen: La investigación presentada en este artículo realiza una evaluación cualitativa del contexto de clasificación de las palabras clave de los documentales recomendados por el equipo de la plataforma Wikifavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco, que se centran en problemas y cuestiones presentes en las experiencias cotidianas de las personas que viven en favelas y periferias brasileñas. La metodología abarca, a través del análisis de palabras clave, las producciones de significado formuladas en el proceso de recomendación de documentales por el equipo del Dicionário de Favelas Marielle Franco.

Palabras clave: Wikifavelas; Dicionário; documental; favelas; Marielle Franco.

Abstract: The research presented in this article makes a qualitative assessment of the classificatory context of the keywords of documentaries recommended by the Wikifavelas platform team: Dicionário de Favelas Marielle Franco, which focus on problems and issues present in the daily experiences of people living in Brazilian favelas and on the outskirts. The methodology comprises, through the analysis of keywords, the productions of meaning formulated in the process of recommending documentaries by the team of the Dicionário de Favelas Marielle Franco.

Keywords: Wikifavelas; Dicionário; documentary; favelas; Marielle Franco.

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes. 13.083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: deniseecs@unicamp.br

Résumé : La recherche présentée dans cet article fait une évaluation qualitative du contexte classificatoire des mots-clés des documentaires recommandés par l'équipe de la plateforme Wikifavelas : Dicionário de Favelas Marielle Franco, qui se concentrent sur les problèmes et les enjeux présents dans les expériences quotidiennes des personnes vivant dans les favelas et à la périphérie brésiliennes. La méthodologie explore et examine, à travers l'analyse de mots-clés, les productions de sens formulées dans le processus de recommandation de documentaires par l'équipe du Dicionário de Favelas Marielle Franco.

Mots-clés : Wikifavelas; Dicionário ; documentaire ; favelas ; Marielle Franco.

Introdução

As interações nos ambientes digitais continuam a assumir um protagonismo na vivência humana. Se, no século passado, o cinema, o telefone, a televisão e o rádio se consolidaram além da mera utilização como objetos de consumo de massa, mas como ferramentas indispensáveis no cotidiano das pessoas, o contexto atual demonstra a amplitude do desenvolvimento massivo da internet no cotidiano e na vivência cultural dos indivíduos, conectando tudo e todas as pessoas na velocidade de um clique. As plataformas digitais constituem espaço de formação de mobilização social, críticas, opiniões, discussões e posicionamentos. E estas práticas reverberam na sociedade, suscitando ações nos mais diversos campos (social, político, jurídico, educacional, econômico, cultural etc.).

Acerca do cenário midiático contemporâneo, Silverstone (2002: 24) adverte: “no entanto, compartilhar um espaço não é necessariamente possuí-lo; ocupá-lo não nos dá necessariamente direitos. Nossas experiências dos espaços midiáticos são particulares e amiúde fugidias”. A amplificação do acesso à tecnologia por parte de atores locais e de representantes da sociedade civil tem proporcionado na atualidade reflexões acerca da relação entre diversidade cultural e tecnologia que têm sido gradualmente demarcadas por um diagnóstico que combina a possibilidade cada vez mais presente da redução – ainda que pontualmente - dos privilégios por parte das organizações empresariais que compõem o território das indústrias culturais, aliada ao vislumbre de maiores possibilidades de acesso a estes atores locais a espaços de decisão no âmbito cultural (Martin-Barbero, 2014).

As reconfigurações dos sentidos de comunidade no contexto atual têm aberto espaço para amplificar a potência do agrupamento para a articulação de mobilizações sociais e para a projeção de pautas significativas concernentes ao acesso a direitos da população negra no âmbito das materialidades digitais contemporâneas, ou seja, transcendendo as delimitações geográficas usualmente estabelecidas (Carrera e Carvalho, 2023). Neste aspecto, para além das políticas de proteção e incentivo à diversidade, as novas possibilidades de acesso à distribuição de realizadores/as com características sociais mais diversas, seja em termos de categorias como identidade racial, gênero, localização geográfica, origem em termos de classe, entre outras, as novas possibilidades de mobilização social nos ambientes digitais têm proporcionado novos modos de circulação destas produções audiovisuais. A essência do

documentário, fundamentada em fixar asserções sobre o mundo (Ramos, 2008) e em atuar como um agente ativo na convergência das reivindicações das sujeitas e sujeitos (Sobrinho, 2014), é potencializada nos ambientes digitais. O movimento histórico de expansão dos equipamentos de registro e de exibição das imagens audiovisuais tem caminhado em paralelo com relação ao processo de evolução tecnológica e com o desenvolvimento de novos cenários de distribuição destes conteúdos audiovisuais (Freire, 2012).

Neste artigo, direciono o foco para os documentários indicados exclusivamente pela equipe do projeto Wikifavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco¹. É neste espaço que os documentários indicados pela equipe responsável por gerir o Dicionário cumprem o propósito de expandir o acesso à cidadania e o direito à cidade, entre outras questões de interesse das populações das favelas e periferias. Como ferramenta, o Dicionário foi idealizado como um modo de homenagear a memória de Marielle Franco² e sua narrativa em defesa dos direitos humanos dos moradores e da juventude negra das favelas, das mulheres negras e da população LGBTQIAP+. As pautas que marcaram o ativismo de Marielle e os Projetos de Lei³ propostos pela

1. Não foi possível localizar na plataforma do Wikifavelas - Dicionário de Favelas Marielle Franco o ano em que o projeto foi criado.

2. A vereadora Marielle Franco foi assassinada com quatro tiros na cabeça no dia 14/03/2018. Além da vereadora, o motorista do veículo que a transportava, Anderson Pedro Gomes, também foi baleado e morto. A assessora da vereadora teve ferimentos leves, causados por estilhaços. Filha de migrante nordestina, Marielle nasceu e cresceu na Comunidade da Maré, o Rio de Janeiro. Foi bolsista da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde se formou em Ciências Sociais. Fez mestrado em Administração Pública na Universidade Federal Fluminense (UFF). Iniciou sua carreira como ativista pelos Direitos Humanos após ingressar no cursinho pré-vestibular universitário, quando perdeu uma amiga, vítima de bala perdida em uma disputa entre traficantes e policiais no Complexo da Maré. Acesso em: 27 mar. 2018. Sendo a 5ª vereadora mais votada no Rio de Janeiro, continuou defendendo os direitos das mulheres e militando no combate ao racismo e à violência, mas também diversificou sua pauta, participando da criação de programas em prol do desenvolvimento da cultura do funk tradicional, de garantia à assistência técnica gratuita para projeto e construção de habitação para famílias de baixa renda. Dois de seus projetos, assinados em conjunto com colegas de plenário, foram aprovados e promulgados como leis: a regulação de mototáxis, meio de transporte muito usado em favelas e outro projeto sobre contratos da prefeitura com organizações sociais de saúde. Marielle era presidente da Comissão Permanente de Defesa da Mulher e, em fevereiro deste ano, foi escalada para representar a Câmara Rio em Brasília, no acompanhamento da Intervenção Federal na Segurança Pública no Estado do Rio de Janeiro. Cf.: Odilla, F. Em posts e projetos de lei: pelo que lutava Marielle Franco, vereadora assassinada no Rio. BBC Brasil em Londres. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-43398816>

3. Alguns destes Projetos foram aprovados e outros, não. São eles: Proposta direcionada a famílias com crianças em situação de vulnerabilidade social (Projeto de Lei nº 017/2017); Ampliação da atenção à questão da legalização do aborto (Projeto de Lei nº 016/2017); Dia da luta contra homofobia, lesbofobia, bifobia e transfobia (Projeto de Lei nº 72/2017) e Dia da visibilidade lésbica (Projeto de Lei nº 82/2017); Dia de Tereza de Benguela e da Mulher Negra (Projeto de Lei nº 103/2017); Lei de implementação das casas de parto (Projeto de Lei nº 0265/2017); Dia municipal de luta contra o encarceramento da juventude negra no calendário oficial da cidade consolidado pela lei nº 5.146/2010 (Projeto de Lei nº 5.146/2010); Projeto #AssédioNãoÉPassageiro (Projeto nº 417/2017); Proposta de implementação do programa de efetivação das medidas socioeducativas em meio aberto no âmbito do município do Rio de Janeiro (Projeto de Lei nº 515/2017); Proposta de criação do dossiê sobre violência contra a mulher (Projeto de Lei nº 555/2017); e a Proposta de implementação de assistência técnica pública e gratuita para projeto e construção de habitação de interesse social para as famílias de baixa renda e outras providências (Projeto de Lei nº 642/2017). Cf.: Odilla, F. Em posts e projetos de lei: pelo que lutava Marielle Franco, vereadora assassinada no Rio. BBC Brasil em Londres. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-43398816>

vereadora evidenciaram a importância de questões inseridas no debate dos direitos humanos relacionadas: à importância de vivências fundamentadas em relações não violentas; à percepção sobre a alteridade sob uma concepção de direitos humanos; ao antirracismo; à importância do reconhecimento e da aceitação da diversidade com relação às identidades de gênero e à orientação dos indivíduos na sociedade; ao reconhecimento da igualdade étnico-racial, de gênero e de oportunidades.

O balanço proposto nesta pesquisa tem o objetivo de compreender o modo pelo qual a realidade e as problemáticas que perpassam o cotidiano das pessoas retratadas nas obras deste gênero específico (documentários) por meio da divulgação de obras relacionadas à realidade vivenciada pelas pessoas residentes nas favelas e periferias, proporcionando um despertar para novas percepções e sensibilidades (Martín-Barbero, 2006) por parte do público que acessa o conteúdo relacionado à indicação destes documentários na plataforma do Dicionário e contribuindo no próprio processo de constituição de identidade deste público (Escoteguy, 2009). Em termos de reflexão teórica, este artigo propõe, por meio da observação das produções de sentido formuladas no processo de indicação dos documentários na plataforma do Dicionário Marielle Franco, observar como a mediação tecnológica assume, para-além do mero aspecto de instrumento, uma “dimensão constitutiva das práticas culturais” (Escoteguy, 2009: 2).

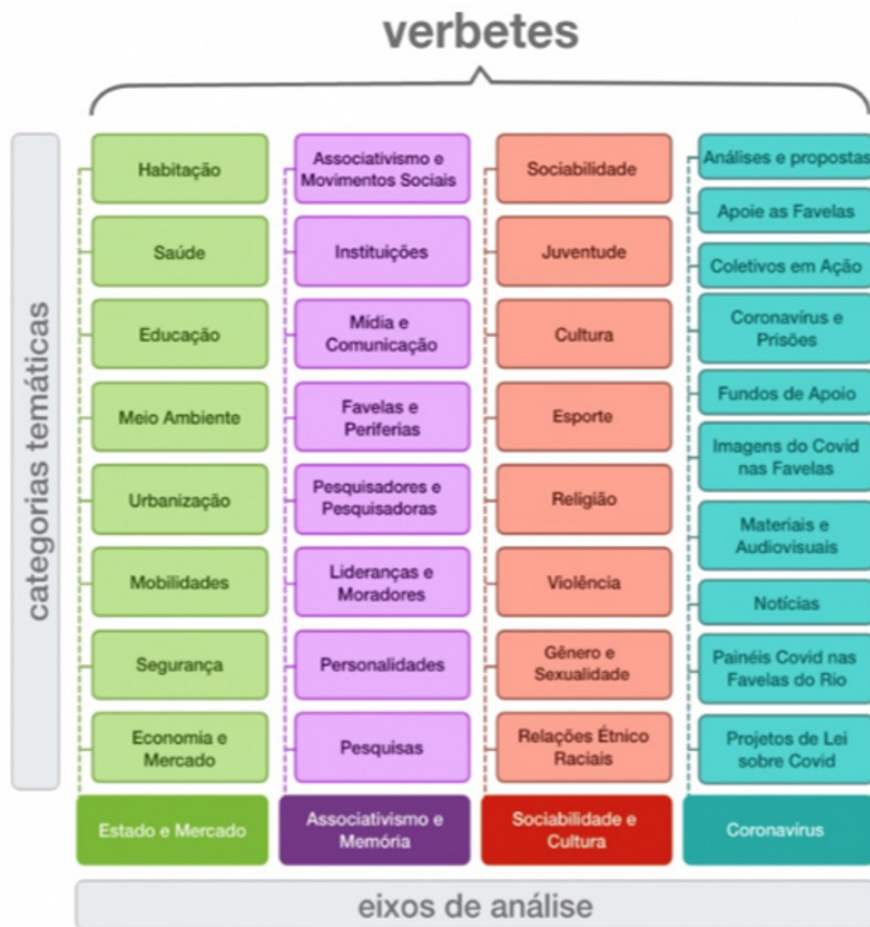
Nesta dinâmica, o Dicionário transmuta elementos já consolidados nas comunidades tradicionais (Palacios, 2006) para o ambiente digital mediado pela plataforma do Dicionário. São eles: fortalecer o sentimento de pertencimento entre as pessoas, independentemente das múltiplas localizações geográficas – próximas ou distantes – às quais estas pertencem; fornecer condições de consolidação para o desenvolvimento de uma estrutura mais institucionalizada; disponibilizar os elementos necessários para estimular uma conexão comunicativa entre as pessoas envolvidas por meio de múltiplos canais; estabelecer uma identidade territorial, seja no nível simbólico ou no nível geográfico; fornecer condições para o estabelecimento da permanência dos indivíduos; estimular o desenvolvimento de projetos em comum entre todas as pessoas, por meio do compartilhamento de projetos, do senso de cooperação e do sentimento de comunidade.

O percurso metodológico: recorte do *corpus* para análise

Em termos gerais, os verbetes do Wikifavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco foram idealizados com o objetivo de apresentar as memórias e compartilhar as ideias, os pontos de vista e a história das favelas e periferias, a partir de uma construção autoral coletiva que é fruto das escolhas e inserções de conteúdos realizadas por usuários/as cadastrados/as na plataforma. Para as autoras e autores participarem ativamente neste processo, as informações inseridas devem estar contidas em um limite de palavras pré-estabelecido, precisam apresentar ao menos 3 palavras-chave e, junto ao crédito da autoria, precisarão indicar a fonte ou bibliografia utilizada para a inserção do conteúdo apresentado. A plataforma indica que a linguagem seja aplicada com objetividade e simplicidade, sem a necessidade de apresentar discus-

sões teóricas ou metodológicas. É desejável que cada verbete apresente ao menos três subtítulos. Não há exigências com relação à originalidade do verbete. Contudo, o principal critério para a inserção dos conteúdos é que os temas façam parte do escopo do Dicionário, a partir da organização dos eixos de análise e de suas categorias temáticas, conforme demonstra a Figura 1:

Figura 1 – Distribuição dos verbetes, categorias temáticas e eixos de análise do Wikifavelas – Dicionário Marielle Franco



Fonte: Página do Wikifavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco - Seção Organização e Conceitos.

Cada um dos verbetes apresentados está agrupado a partir dos Eixos de Análise: *Sociabilidade e Cultura*; *Estado e Mercado*; *Associativismo e Memória*; e *Coronavírus*. Os conteúdos referentes ao eixo *Sociabilidade e Cultura* tratam a respeito de questões que tratam sobre laços de solidariedade, redes de apoio e as múltiplas experiências de manifestações culturais, seja por meio de práticas esportivas, de

lazer ou das práticas religiosas e se desdobram nas categorias temáticas: cultura, esporte, gênero e sexualidade; juventude; relações étnico-raciais; religião, sociabilidade e violência. O eixo *Estado e Mercado* envolve registros autorais referentes a programas e ações governamentais, a atores políticos, organizações internas das favelas, iniciativas comunitárias, atuação de Organizações Não-Governamentais (ONG's) e ações empresariais nestes espaços. Este eixo é subdividido nas categorias: economia e mercado; educação; meio ambiente; mobilidades; saúde; segurança; e urbanização. Já o eixo *Associativismo e Memória* está diretamente relacionado aos múltiplos modos de organização política e aos modelos e experiências de associação desenvolvidos por moradoras/es destes espaços como uma forma de disseminar o acesso a serviços públicos, bens de cidadania e melhores condições de vida. Suas categorias se subdividem em: associativismo e movimentos sociais; instituições; mídia e comunicação; favelas e periferias; pesquisadores e pesquisadoras; lideranças e pesquisas. O quarto e último eixo é intitulado de *Coronavírus*, em virtude do trabalho de múltiplos atores no cotidiano da favela durante a pandemia da COVID-19,⁴ principalmente, com relação às ações aplicadas por lideranças comunitárias e ativistas das favelas e por grupos de pesquisa e pesquisadores nos âmbitos social, econômico, habitacional e ambiental, como uma forma de reduzir a letalidade causada pelo vírus. As categorias temáticas contidas neste eixo são: análises e propostas; apoie as favelas; coletivos em ação; coronavírus e prisões; fundos de apoio; imagens da COVID nas favelas; materiais e audiovisuais; notícias; painéis COVID nas favelas do Rio; e projetos de lei sobre COVID.

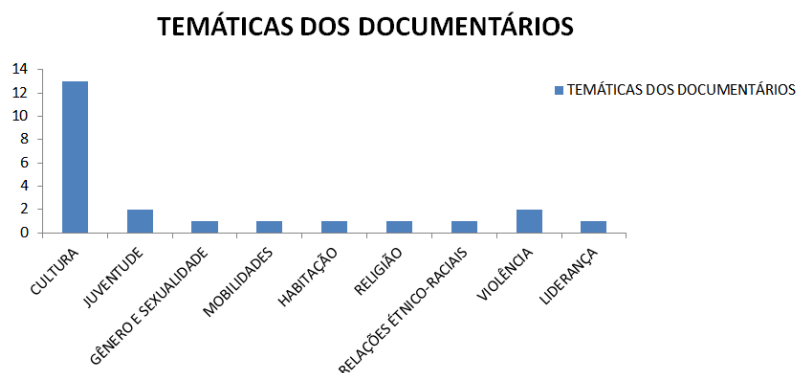
Além dos eixos de análise e das categorias temáticas, uma terceira forma de explorar os elementos apresentados no Dicionário são as palavras-chave. Os documentários, entre os elementos presentes na plataforma do Dicionário, foram selecionados para análise. Embora os documentários sejam fruto de sugestões marcadas por múltiplas autorias, as obras audiovisuais indicadas por autoras e autores externos não foram inseridas no recorte desta análise. É a partir da descrição das palavras-chave que o objeto de análise desta pesquisa, no caso, os documentários, foi selecionado.

As produções de sentido formuladas no processo de recomendação dos documentários pela equipe do dicionário de favelas Marielle Franco

O Wikifavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco apresenta como objetivo principal contribuir para a preservação da memória e da identidade coletiva das pessoas que residem em favelas. A proposta do Dicionário está centrada na geração de um espaço virtual de compartilhamento conjunto do conhecimento a respeito dos territórios das favelas de modo interinstitucional e interdisciplinar. O recorte de análise está fundamentado com base nos 15 (quinze) documentários indicados pela equipe do Dicionário de Favelas Marielle Franco, que estão alocados nas grandes categorias temáticas representadas no Gráfico 1:

4. Em março de 2020, a Organização Mundial de Saúde declarou o estado de pandemia, em virtude do novo coronavírus (Sars-Cov-2).

Gráfico 1 – As grandes categorias temáticas dos documentários recomendados pela equipe do Wikifavelas



Fonte: Gráfico elaborado a partir dos dados divulgados na página do Wikifavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco.

Na dimensão amostral das grandes temáticas nas quais os documentários indicados pela equipe do Dicionário, a principal delas, que envolve a totalidade dos documentários é a temática da Cultura, distribuídas na totalidade dos 15 (quinze) documentários indicados. As demais grandes categorias temáticas são designadas em sobreposição, ou seja, em conjunto com a grande temática da Cultura. Entre estas, as grandes temáticas designadas com maior ocorrência, em conjunto com a temática da cultura, são as temáticas da Juventude e Violência, distribuídas entre 2 (dois) documentários indicados. As demais grandes categorias temáticas foram distribuídas individualmente entre 5 (cinco) dos documentários indicados, sendo designadas como: Habitação, Gênero e Sexualidade, Mobilidades, Religião, Relações Étnico-Raciais e Liderança.

Especificamente com relação aos documentários recomendados pela equipe do Dicionário, a plataforma apresenta 15 (quinze) obras audiovisuais documentais, distribuídas individualmente com as seguintes informações: a descrição da autoria da recomendação, informações gerais sobre os documentários, apresentação da ficha técnica, do *trailer* e do cartaz dos documentários e da classificação das obras por meio de palavras-chave. O Quadro 1 apresenta a descrição dos títulos dos documentários recomendados e das palavras-chave atribuídas a cada um deles:

Quadro 1 – Documentários recomendados e atribuição das palavras-chave temáticas.

<p>AUTO DE RESISTÊNCIA</p> <p>Filme Documentários Cultura Violência Policiamento Segurança Pública Rio de Janeiro Temática - Cultura</p>	<p>BATALHA DO PASSINHO</p> <p>Documentários Funk Dança Rio de Janeiro Temática – Cultura Temática - Juventude</p>	<p>CASAS MARCADAS</p> <p>Remoção Megaeventos esportivos Documentários Providência Filmes Rio de Janeiro Temática – Cultura</p>
<p>CINEMA DO FUTURO</p> <p>Documentários Cinema Baixada Fluminense Belford Roxo Filmes Rio de Janeiro Temática - Cultura</p>	<p>DEIXA NA RÉGUA</p> <p>Documentários Filmes Rio de Janeiro Temática – Cultura Temática - Juventude</p>	<p>DIZ A ELA QUE ME VIU CHORAR</p> <p>Filmes Documentários Drogas São Paulo Temática – Cultura</p>

<p>EM BUSCA DO LUGAR COMUM</p> <p>Documentários Rocinha Turismo Filmes Cidade de Deus Rio de Janeiro Temática – Cultura Temática - Mobilidades</p>	<p>ESTAMIRA</p> <p>Filmes Documentários Cultura Rio de Janeiro Temática - Cultura</p>	<p>FÁBRICA DE ESPERANÇA</p> <p>Projeto Ação Social Documentários Acari ONG Filmes Rio de Janeiro Temática – Cultura</p>
<p>HIATO</p> <p>Documentários Rolezinho Manifestação Filmes Rio de Janeiro Temática - Cultura</p>	<p>NOSSO SAGRADO</p> <p>Documentários Filmes Racismo Religião Rio de Janeiro Temática – Religião Temática – Relações Étnico-Raciais</p>	<p>NOSSOS MORTOS TÊM VOZ</p> <p>Filmes Mulheres Violência Baixada Fluminense Rio de Janeiro Temática – Cultura Temática – Violência</p>
<p>NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR</p> <p>Filmes Documentários Violência Santa Marta Rio de Janeiro Temática – Cultura Temática - Violência</p>	<p>NÓS DO MORRO</p> <p>Filmes Sujeitos Políticos Emancipação Documentários Brasil Temática – Lideranças</p>	<p>VILA RECREIO</p> <p>Documentário Filmes Vila Recreio Remoção Urbanização Moradia Verbetes em inglês Rio de Janeiro Temática – Cultura Temática - Habitação</p>

É possível observar que a grande maioria dos documentários é associada às palavras-chave filme e documentário. Com relação às particularidades das classificações atribuídas a cada um dos documentários relacionados na Wikifavelas, em termos gerais, não é possível identificar uma grande quantidade de palavras-chave semelhantes distribuídas entre os documentários. Com exceção das grandes temáticas atribuídas a cada um dos documentários e das palavras-chave filme e documentário, é possível identificar uma maior ocorrência das palavras-chave: Rio de Janeiro (13 ocorrências), Violência (3 ocorrências), Remoção (2 ocorrências) e Cultura (2 ocorrências). Este diagnóstico inicial aponta para a demarcação das questões de maior destaque no processo de recomendação dos documentários por parte da equipe do Wikifavelas.

A palavra-chave ‘Rio de Janeiro’ remete o sentido não apenas ao aspecto da localização geográfica, mas também à própria ideia de identidade entre a população residente nas favelas e na periferia do Rio de Janeiro. A seleção de documentários envolvendo fatos e fenômenos ocorridos no Rio de Janeiro convida o público que terá acesso a estas obras audiovisuais à possibilidade de atentar para demandas específicas do cotidiano desta localidade. É a delimitação do espaço geográfico que deterá o olhar das espectadoras e espectadores para problemas sociais que atingem com destaque o espaço em questão e para as demandas de políticas públicas ou resoluções de problemas que precisam ser direcionadas especificamente para as populações residentes nesta mesma região. A produção de sentido da palavra-chave violência remete as pessoas que terão acesso aos documentários a ela associados à percepção a respeito das questões relacionadas aos problemas no campo segurança pública, vivenciados pela população das favelas e periferias do Rio de Janeiro. De modo mais específico, as questões presentes nestes documentários tratam a respeito de problemáticas relacionadas ao genocídio da juventude negra, à violência policial cotidiana, a vivência das perdas das famílias que perdem familiares neste contexto e às respostas críticas com relação à ausência de uma cultura de direitos humanos e às respostas do Estado diante deste cenário. De forma diversa à percepção que naturalmente é apreendida pelo termo ‘Cultura’, os documentários associados a esta palavra-chave remetem o sentido de cultura ao desenvolvimento de uma cultura de direitos humanos, associada a uma ressignificação das representações como fruto da solidariedade e, mais especificamente, da dimensão da dororidade (Piedade, 2017), no sentido de materializar a compreensão acerca das opressões, lutas e dores vivenciadas pelas mulheres negras.

As demais palavras-chave conduzem as espectadoras e espectadores a produções de sentido relacionadas a questões como: acesso a direitos; direito à cidade; falta de estrutura nas periferias; descaso e abandono do espaço público; planejamento urbanístico; violações de direitos humanos; lutas de mulheres negras; políticas de atenção à primeira infância; manifestações culturais na periferia; contos culturais

para suporte à educação; vivências da população LGBTQIAP+ nas periferias; as novas estéticas da periferia; tráfico, drogas e distúrbios de saúde mental; projetos sociais; e racismo religioso.

Considerações finais

Contemplar o Wikifavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco do ponto de vista da recepção permite que seja possível compreender o modo pelo qual se desenvolvem por meio desta plataforma e do seu envolvimento os processos culturais e comunicacionais de circulação de documentários inseridos em categorias temáticas de interesse das comunidades das favelas e das periferias. Este olhar direcionado ao aspecto da recepção permite que pesquisas fundamentadas no marco teórico dos estudos sobre as mediações apresentem diante de nós estudos de caso que permite uma maior compreensão acerca do fenômeno de interação dos receptores no próprio processo constitutivo das práticas culturais. A partir destes olhares é possível compreender o modo pelo qual as percepções culturais são constituídas por intermédio da mídia.

O estudo de caso da Wikifavelas apresenta potencial para reflexões acerca das possibilidades de integração entre produção e recepção. Neste aspecto, esta discussão suscita questões como: é possível que uma plataforma sem fins lucrativos e fundamentada sobre as bases do ativismo social interaja com sua comunidade de modo a compor o processo de distribuição de produtos documentais? Esta indagação parte de uma reflexão acerca do “esmaecimento das fronteiras entre produção e recepção através do chamamento cada vez mais crescente dos receptores para participarem da esfera da produção” (Escotesgui, 2009: 3). Amplificando o escopo de análise para a totalidade das obras inseridas na plataforma não apenas pela equipe responsável por geri-la, mas para múltiplos/as colaboradores/as, uma segunda questão que surge é: de que modo é possível analisar a representação (Carvalho e Domingues, 2017) e as produções de sentido construídas por uma plataforma que, majoritariamente, compõe seus conteúdos a partir de colaborações advindas de um coletivo de colaboradoras e colaboradores diverso em sua constituição e composto por indivíduos de dentro e de fora destas comunidades? É no sentido da busca por respostas a algumas questões como estas que se justificam investigações de pesquisa semelhantes à reflexão proposta neste artigo.

Referências bibliográficas

- Carrera, F. C., D. (2023). Black Twitter: renegociando sentidos de comunidade em materialidades digitais. *Intexto* (55), 129496.
- Carvalho, N. dos S. & Domingues, P. (2017). A representação do negro em dois manifestos do cinema. *Estudos Avançados* 31(89).
- Dicionário de Favelas Marielle Franco. Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php/Dicion%C3%A1rio_de_Favelas_Marielle_Franco

- Escotesguy A. C. (2009). Quando a recepção já não alcança: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós*, 1 (12), jan./abr.
- Freire, M. (2012). *Documentário: Ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablumé.
- Martín-Barbero, J. (2014). *Diversidade em convergência*. *MATRIZES*, 8(2), 15-33.
- Martín-Barbero, J. (2006). Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: Moraes, D. (org.). *Sociedade mediatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- Odilla, F. Em posts e projetos de lei: pelo que lutava Marielle Franco, vereadora assassinada no Rio. BBC Brasil em Londres. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-43398816>
- Piedade, V. (2017). *Dororidade*. São Paulo: Nós. 17.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP.
- Silverstone, R. (2002). *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola.
- Sobrinho, G .A. (2014). Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. *Lumina*, 8(1).

Filmografia

- Auto de resistência* (2018), de Natasha Neri, Juliana Farias e Lula Carvalho.
- Batalha do passinho* (2013). de Emílio Domingos.
- Casas marcadas* (2012), de Carlos R. S. Moreira, Alessandra Schimite, Adriana Barradas, Ana Clara Chequetti, Éthel Oliveira e Juliette Lizeray.
- Cinema do futuro: nossa verdade seja dita* (2019), de Beatriz Carvalho (Mulheres de Frente), Flávia Macedo, Marçal Vianna e Michel Marquêz.
- Deixa na régua* (2016), de Emílio Domingos.
- Diz a ela que me viu chorar* (2019), de Maíra Bühler.
- Em busca de um lugar comum* (2013), de Felipe Schultz Mussel.
- Estamira* (2006), de Marcos Prado.
- Fábrica de esperança* (1994), de Caio Fábio D’Araújo Filho.
- Hiato* (2008), de Wladimir Seixas
- Nosso Sagrado* (2017), de Fernando Sousa, Gabriel Barbosa e Jorge Santana.
- Nossos mortos têm voz* (2018), de Fernando Sousa e Gabriel Barbosa.
- Notícias de uma guerra particular* (1999), de Kátia Lund e João Moreira Salles.
- Nós do Morro, Conceição das Crioulas, Radio Favela, Banco Palmas* (2006), de Sonia Fleury e Fundação CIDOB, EBAPE/FGV e IGOP-UAB.
- Vila Recreio* (2014), de Rubermária Sperandio.

Em torno de estratégias de visualidade e do “direito de olhar”

Felipe Corrêa Bomfim*

Gilberto Alexandre Sobrinho*

Resumo: Neste artigo, recuperamos o contexto histórico das revoltas de 1981, na Inglaterra, em que, principalmente, as comunidades imigrantes de afro-caribenhos reagiram contra a violência e a repressão perpetrados pelo Estado e sua força repressiva. Trata-se de acontecimentos marcados por relações étnico-raciais, com impacto na criação de imagens fixas e em movimento. Tomamos, como fio condutor, para a análise, as considerações de Kobena Mercer (1994), em relação aos desdobramentos políticos e culturais de tais eventos. Por se tratar de relações de poder e construção visual, Nicholas Mirzoeff (2011) foi acionado sobre o ‘olhar da autoridade’ e seus ‘complexos de visualidade’. Os estudos de Anjalie Clayton (2015) discutem a conjuntura envolvida por artistas e curadores, em seus engajamentos políticos nos anos 1980. O despontar de coletivos artísticos e seu olhar altruísta em relação às comunidades periféricas nos permitiu a aproximação com o conceito de ‘visualidade háptica’, de Giuliana Bruno (2002), a partir de procedimentos como a ‘reversibilidade e a reciprocidade’. Ao recorrermos a tais conceitos, nos aproximamos das obras de Lubaina Himid e dos coletivos Sankofa e Black Audio Film Collective, respectivamente, nas obras não-ficcionais de Isaac Julien, *Territories* (1984) e John Akomfrah, *Handsworth Songs* (1985). Palavras-chave: visualidades; relações étnico-raciais; cinema negro; diáspora.

Resumen: En este artículo recuperamos el contexto histórico de las revueltas de 1981 en Inglaterra, en las que, principalmente, comunidades de inmigrantes afrocaribeños reaccionaron contra la violencia y represión perpetrada por el Estado y su fuerza represiva. Se trata de acontecimientos marcados por las relaciones étnico-raciales, con impacto en la creación de imágenes fijas y en movimiento. Tomamos, como guía para el análisis, las consideraciones de Kobena Mercer (1994), en relación con las consecuencias políticas y culturales de tales acontecimientos. Debido a que trata de relaciones de poder y construcción visual,

* Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Faculdade de Letras, Artes e Comunicação (FAALC), Curso de Audiovisual. 79070-900, Campo Grande (MS), Brasil. E-mail: felipe.bomfim@ufms.br

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação. 13083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: gilsobri@unicamp.br

utilizamos los planteamientos de Nicholas Mirzoeff (2011) sobre la “mirada de la autoridad” y sus “complejos de visualidad”. También se usaron los estudios de Anjalie Clayton (2015) sobre la situación de artistas y curadores, en sus compromisos políticos en la década de 1980. El surgimiento de colectivos artísticos y su mirada altruista hacia las comunidades periféricas nos permitió acercarnos al concepto de ‘visualidad háptica’, por Giuliana Bruno (2002), basándose en procedimientos como ‘reversibilidad y reciprocidad’. Recurriendo a tales conceptos, nos acercamos a las obras de Lubaina Himid y los colectivos Sankofa y Black Audio Film Collective, respectivamente, en las obras de no ficción de Isaac Julien, *Territories* (1984) y John Akomfrah, *Handsworth Songs* (1985).

Palabras clave: visualidades; relaciones étnico-raciales; cine negro; diáspora.

Abstract: In this article, I look at the historical context of the 1981 riots in England, in which Afro-Caribbean immigrant communities reacted against the violence and repression perpetrated by the state and its repressive force. These were events marked by ethnic-racial relations, with an impact on the creation of still and moving images. We took Kobena Mercer’s (1994) considerations regarding the political and cultural consequences of these events as a guiding principle for our analysis. As it concerns power relations and visual construction, Nicholas Mirzoeff (2011) was used to discuss the ‘gaze of authority’ and its ‘complexes of visuality’. Anjalie Clayton’s (2015) studies discuss the conjuncture involved by artists and curators in their political engagements in the 1980s. The emergence of artistic collectives and their altruistic approach to peripheral communities allowed us to get closer to Giuliana Bruno’s (2002) concept of ‘haptic visuality’, based on procedures such as ‘reversibility and reciprocity’. By resorting to these concepts, we approached the works of Lubaina Himid and the Sankofa and Black Audio Film Collective, respectively, in the non-fictional works of Isaac Julien, *Territories* (1984) and John Akomfrah, *Handsworth Songs* (1985).

Keywords: visualities; ethnic-racial relations; black cinema; diaspora.

Résumé : Dans cet article, nous retrouvons le contexte historique des révoltes de 1981 en Angleterre, dans lesquelles, principalement, les communautés immigrées afro-caribéennes ont réagi contre la violence et la répression perpétrées par l’État et sa force répressive. Il s’agit d’événements marqués par des relations ethnico-raciales, avec un impact sur la création d’images fixes et animées. Nous prenons, comme ligne directrice pour l’analyse, les considérations de Kobena Mercer (1994), en relation avec les conséquences politiques et culturelles de tels événements. Parce qu’il traite des relations de pouvoir et de la construction visuelle, Nicholas Mirzoeff (2011) a été informé du « regard d’autorité » et de ses « complexes de visualité ». Les études d’Anjalie Clayton (2015) discutent de la situation des artistes et des commissaires d’exposition, dans leurs engagements politiques dans les années 1980. L’émergence de collectifs artistiques et leur regard altruiste envers les communautés périphériques ont permis d’approcher le concept de « visualité haptique », de Giuliana Bruno (2002), basée sur des procédures telles que « réversibilité et réciprocité ». En recourant à de tels concepts, nous abordons les œuvres de Lubaina Himid et des collectifs Sankofa et Black Audio Film Collective, respectivement, dans les œuvres non-fictionnelles d’Isaac Julien, *Territories* (1984) et de John Akomfrah, *Handsworth Songs* (1985).

Mots-clés : visualités ; relations ethnico-raciales ; cinéma noir ; diaspora.

Introdução

Em um ambiente carregado de tensões étnico-raciais, a Inglaterra, no início dos anos 1980, tornou-se um terreno propício para um campo de disputas nos campos da imagem, a partir de diferentes lugares de poder. A década precedente já apresentava claros indícios a respeito da postura de notável cegueira diante das disparidades sociais em relação às chamadas minorias,¹ composta pela população negra de origem africana e caribenha e de orientais de países árabes e asiáticos, ou seja, imigrantes não brancos que redefiniram a paisagem inglesa do pós-guerra, nas maiores cidades daquela ilha. Os anos 1980 apresentaram, de um lado, os posicionamentos nitidamente austeros e conservadores do governo de Margaret Thatcher nas decisões políticas e, de outro, intensas mobilizações que se estenderam para o campo político e social desse período, e que impactaram na cultura e na arte, conforme se verá.

Nessa conjuntura, as polarizações se intensificaram. A posição social de marginalização dos imigrantes se instalou em diferentes camadas da sociedade inglesa. Desde o posicionamento distante das elites até as ofensas emanadas da massa de trabalhadores locais, ocorre esse processo de discriminação contra essas minorias, instalando-se um território de intolerância generalizado. Isso impulsiona práticas racistas sobre os imigrantes de segunda geração ou os recém-chegados na Grã-Bretanha.

Há, portanto, um quadro crítico no despontar dos anos 1980, marcado pela repressão desmedida e violência descomunal diante desse contingente populacional. Essa massa de oprimidos inconforma-se com as altíssimas taxas de desemprego, os nítidos cortes em serviços públicos dirigidos às suas comunidades e, conseqüentemente, vão às ruas e manifestam-se. Decorre daí forte repressão policial e a irritação generalizada materializada nos jornais populares ingleses, erroneamente chamados de ‘riots’². Esse tratamento preconceituoso pode ser compreendido como uma mistura de um completo desconhecimento da diversidade, somado a uma raiva incontida, que havia se instalado nos anos precedentes, frente a essa população.

No ano de 1981 vemos o despontar de uma série de protestos espalhados pelos principais centros urbanos ingleses. A partir de Londres (no bairro de Brixton), passando por outras localidades como Liverpool (em Toxteth), Leeds (em Chapeltown), Manchester (em Moss Side) e Birmingham (em Handsworth). As mobilizações, em

1. Em relação ao processo de marginalização de grupos populacionais, em diferentes contextos, cabe sublinhar o estudo sobre minorias étnicas, desenvolvido pelo sociólogo John Wrench, *Unequal comrade: trade unions, equal opportunity and racism* (1986), a respeito do lento processo de inserção de trabalhadores imigrantes nos sindicatos britânicos.

2. Em seus escritos, presentes no livro intitulado *Welcome to the jungle. New positions in black cultural studies*, o autor Kobena Mercer (1994: 77) elencou as diferentes acepções adotadas para os eventos políticos de 1981. Neste sentido, Mercer mencionou expressões como ‘riots’ e ‘uprisings’, consideradas pelo autor como pontos de vistas completamente opostos diante dos mesmos acontecimentos. Deste modo, Mercer adota em seu texto a acepção de ‘uprising’ (revoltas), considerando o termo mais adequado para seus estudos sobre a cultura negra.

diferentes cidades, tomaram forma de inquietação política e foram respostas às condições desfavoráveis que afetavam os imigrantes, instalados e espalhados pela Grã-Bretanha, particularmente as comunidades afro-caribenhas.

Kobena Mercer (1994: 75-81) elencou um conjunto de fatores que desencadeou transformações significativas, na passagem dos anos 1970 para os anos 1980. De acordo com Mercer, os eventos ocorridos em 1981 acionaram um novo modelo de ‘gerenciamento de crises nas relações raciais britânicas’, além de demarcarem ‘uma ruptura com a política de consenso do multiculturalismo’. O autor (Mercer, 1994: 77) também ponderou sobre as nomeações dos estados de revolta, ou seja, os chamados ‘riots’ ou ‘uprisings’ como acontecimentos fortes do descontentamento, em diferentes cidades. Ele adotou a oscilação entre as duas terminologias justamente para salientar a variação de pontos de vista e frisar a dualidade de posicionamentos. Desse modo, os termos ‘riots’ e ‘uprisings’ passaram a ser empregados, respectivamente, por grupos conservadores e progressistas após os desdobramentos da revolta de Brixton, no ano de 1981, e todas as outras revoltas que ocorreram sucessivamente no decorrer daquele ano.

Nesse mesmo ano, o juiz e advogado inglês Leslie George Scarman emitiu o documento intitulado *Scarman Report*. Tal relatório foi encomendado logo após o início das manifestações ocorridas em Brixton³ e possuía um caráter investigativo a respeito dos problemas sociais e econômicos – dentre eles, o desemprego e o alto índice de criminalidade com os quais as comunidades afro-caribenhas se deparavam.

A chamada ‘Operação *Swamp 81*’ passou a ser adotada pela polícia após a eclosão da revolta. Inúmeros policiais foram recrutados de diferentes regiões do país para conter, de forma violenta, as manifestações, sendo que as técnicas e estratégias utilizadas para a abordagem por parte da polícia foram sustentadas e fundamentadas pela chamada Lei Sus,⁴ que ressignificou as práticas da *Vagrancy Act*, de 1824. De acordo com Clare Demuth (1978: 11), a *Vagrancy Act* é um dos estatutos que remontam ao século XV, criados para controlar e, quando necessário, punir ‘pobres errantes’ no país. Ao restabelecer o uso dessa lei do século XIX, a Lei Sus tornou possível, com base em um simples referencial subjetivo na identificação de uma ‘suspeita razoável’ de que uma ofensa pudesse ter sido cometida. Desse modo, a polícia usou estratégias de paralisação e revista, aplicadas de maneira desproporcional à comunidade negra. Segundo Peter Fleming e Magde Dresser (2007: 146-149) a polícia de Bristol já havia utilizado a Lei Sus no bairro de St. Pauls,⁵ logo na virada

3. O relatório Scarman foi encomendado pelo Governo Britânico através do secretário do interior, William Whitelaw, que escolheu o juiz Leslie George Scarman para realizar um inquérito sobre a revolta ocorrida entre os dias 10 e 12 de abril de 1981 e sugeriu recomendações para amenizar o impacto das revoltas.

4. A Lei ‘Sus(pect)’ foi utilizada como estratégia de policiamento na passagem dos anos 1970 para os anos 1980. Autores como Magde Dresser e Peter Fleming (2007: 174) descreveram esse processo aplicado no centro da cidade de Bristol, a partir da lógica de busca e apreensão que ‘tendia a criminalizar a comunidade caribenha em geral e, particularmente, homens negros’.

5. Segundo Dresser e Fleming (2007: 146-169) a cidade de Bristol ficou particularmente arrasada após a construção da rodovia M32, separando o distrito de Easton. A região sofria com problemas habitacionais e carência de serviços educacionais para as minorias étnicas, além da reverberação do

da década de 1980, com o propósito de ‘parar e revistar jovens, predominantemente da comunidade afro-caribenha’. De acordo com os autores, tal postura adotada pela polícia somente ampliou ainda mais a tensão nestes locais.

As reverberações das revoltas: a vigilância e o ‘direito de olhar’

Essas revoltas marcaram nitidamente a posição social marginal dos afro-caribenhos na Grã-Bretanha. A isso se coaduna a constante reação truculenta da polícia. Essa reação violenta disseminou um sentimento de rancor compartilhado pela população, que viu seus direitos sendo retirados frente à postura de repressão adotada pelo governo, diante de suas demandas. Nota-se que tal gesto de repressão, além de se referir ao uso de leis empregadas em séculos precedentes, assume perspectivas datadas em relação ao outro e nos modos de gerenciar as relações políticas e sociais. Ao reconstituir uma legislação do passado, como parâmetro de gestão de crise, presumimos que haja certa conexão com os diferentes momentos históricos em consideração.

Sugerimos um breve retorno ao contexto histórico que marcou o uso de tais legislações, pertencentes ao século XIX, na Grã-Bretanha, e sua reverberação no presente em tela, ou seja, o começo dos anos 1980. Retomamos a ótica do historiador britânico Thomas Carlyle que, como grande defensor da figura da autoridade, apropriou-se de heróis das revoluções do Atlântico⁶ com o intuito de elaborar uma nova figura aos olhos da autocracia moderna. Em seu livro sobre a história da Revolução Francesa (1837), Carlyle sublinhou que ‘toda revolução a partir de baixo é “negra”, de modo a descrever uma negritude pertencente às forças populares francesas, conhecidas como *sans-culottes*, da tomada da Bastilha, em 1789 (Carlyle *apud* Mirzoeff, 2011: 13). De acordo com Nicholas Mirzoeff, sob a ótica napoleônica, essa “negritude” será vista como antítese ao heroísmo e, segundo Carlyle, ‘ser negro era estar sempre do lado da anarquia e da desordem’ (Mirzoeff, 2011: 13-14). Em contrapartida, a perspectiva do herói adotada por Thomas Carlyle inclui a função de liderar e ser adorado, pontos fundamentais para o exercício do poder imperial.

As afirmações de Nicholas Mirzoeff (2011) sobre as dinâmicas que compreendem o uso e a propagação da autoridade estão associadas a sua definição de ‘visualidade’. Segundo Mirzoeff (2011: ii) a ‘visualidade’ deve ser compreendida ‘como um meio de transmissão e disseminação de autoridade’, além de ser um meio para a ‘mediação daqueles sujeitos a essa autoridade’. A constituição da visualidade, por-

aumento de desempregos e uma crescente deterioração nas relações raciais a partir do fortalecimento da Frente Nacional e sua campanha local e nacional.

6. Nicholas Mirzoeff (2011: 104) mencionou esse processo desenvolvido pelo historiador Carlyle em assimilar complexos atributos de heróis revolucionários, como o haitiano Toussant L’Overture, para sintetizá-los em um complexo do herói que Carlyle aplicou em Napoleão Bonaparte, acrescentando duas características: o ‘vernacular’ e o ‘nacional’.

tanto, é assimilada a partir da ‘criação de processos da história perceptíveis à autoridade’, assim como temos clara ciência do projeto imperial anglófono e francófono no sistema de *plantation*⁷, ao longo do século XVII.

Em consonância com as reflexões de Nicholas Mirzoeff (2011: 03) a perspectiva da visualidade da *plantation* tomou como base os processos da prática de cultivo e de plantação para lançar formas de ‘mapeamento do espaço da plantação, [...] a identificação de técnicas de cultivo e a divisão de trabalho necessários para sustentá-las’. A partir dessa configuração, vemos o processo de segregação por meio da visualidade, que passa a classificar grupos ‘como um meio de organização social’, com um ato de separação e segregação dos chamados visualizadores e, por fim, há um processo de naturalização que faz com que ‘essa classificação separada pareça correta e, portanto, estética’. Os três gestos (segregação, classificação e estetização) consecutivos formam o chamado ‘complexo de visualidade’.

Em meados do século XVIII, nota-se a passagem gradual entre dois complexos de visualidades: a da *Plantation* (1660-1860) para a visualidade Imperial (1860-1945). A perspectiva adotada pelo processo de visualidade da *Plantation* foi caracterizada pela presença evidente do capataz, figura com a função de supervisão diante da ausência do senhor proprietário. Deste modo, o capataz agia como seu substituto e cumpria a função de vigilância reforçada pela ‘punição violenta’ (Mirzoeff, 2011: 07). Nos escritos de um senhor proprietário jamaicano, *A view of the past and present State of the Island of Jamaica*, de John Stewart, recuperamos uma compreensão sobre a atividade do capataz: ‘o dever de um capataz consiste em supervisionar as demandas de plantio ou cultivo do estado, ordenar o trabalho adequado a ser feito e ver que ele é devidamente executado’ (Stewart *apud* Mirzoeff, 2011: 36).

Ao retomarmos a discussão a respeito da Lei Sus, de 1980, e a recuperação da *Vagrancy Act* de 1824, notamos que não se trata meramente de uma ressignificação da legislação. De fato, o que vemos é a recuperação de uma postura que, diante de um momento de crise, reproduz processos que remontam aos modos colonizadores de distribuição de poder, entendidos nos termos dos complexos de visualidades descritos por Nicholas Mirzoeff. Sendo assim, temos, primeiramente, a segregação – com a classificação de grupos como um meio de organização social –, seguida de um processo forjado de naturalização – que faz parecer a classificação criada correta. Ao separarmos e tornarmos natural o processo de visualização, a ação de visualidade torna-se, por um lado, uma lógica permissiva, devido à mediação dos sujeitos a esta forma de autoridade, e perversa, por parte daqueles que a disseminam.

Propomos, então, um exercício de estender essa lógica aos eventos ocorridos em 1981, em Brixton. Se observarmos as soluções adotadas pela perspectiva do complexo de visualidade da *Plantation* podemos identificar similaridades nas práticas adotadas, a partir de dois aspectos particulares. Primeiro, a vigilância – simbolizada

7. O sistema de *Plantation* é visto aqui como uma modalidade de visualidade. É dotada de um conjunto de operações que assimilam processos como o de classificação e o de categorização, descritos por Nicholas Mirzoeff (2011: 03).

pelo documento *Scarman Report*⁸ – em segundo lugar –, a punição – com os usos da ‘Operação Swamp 81 – e da Lei Sus, que, a partir de referenciais subjetivos utilizados para identificar uma possível ‘suspeita razoável’, tornou possível a agressão e detenção de inúmeros jovens negros na região de Brixton.

Acreditamos que as revoltas ocorridas em Brixton (Londres) e em outras cidades inglesas devem ser vistas também a partir de suas reverberações, em uma ótica mais ampla. Em consonância com Kobena Mercer (1994: 77) devemos atentar para as consequências dos eventos, tomando como referência a esfera política e cultural. Em âmbito político, nota-se que a eclosão das revoltas civis propiciaram a canalização das tensões, codificadas em demandas militantes de representação negra, considerando-as como direito fundamental diante das instituições públicas inglesas. Na esfera cultural, Mercer identificou como consequência dos eventos uma tentativa do governo em redistribuir fundos para projetos culturais voltados a artistas negros, com o intuito de transmitir a ideia de ser ‘visto fazendo alguma coisa’ pela população. Apesar das críticas a tal postura, Mercer (1994: 77) sublinhou que tais ‘gestos benevolentes’ das instituições públicas geraram uma crescente demanda da cultura periférica, oferecendo uma ‘verdadeira Renascença Negra’ por meio das manifestações artísticas na literatura, teatro, música, televisão, cinema e vídeo (Mercer, 1994: 77).

Ocorre, portanto, na esfera política, gestos contundentes de reivindicação de espaço de representação. Há o desejo de assimilar as lógicas da perspectiva colonizadora e, em seguida, manejar para destituir, gradualmente, essa racionalidade. É notável o esforço de descentrar, rivalizar e destruir o olhar colonizador. Essa ótica engessada e presumida como única forma de visualização, marcada pelos complexos de visualidades da *Plantation* ou do sistema Imperial, passa a ser questionada por um desejo real de busca por valores como respeito mútuo, solidariedade e amor. Tal anseio é cultivado por coletivos e grupos que se formam neste período, que traduziram as mobilizações da comunidade diaspórica, por meio de valores fundamentais da experiência humana rumo a melhorias em suas condições de vida e de seus próximos.

O êxito dessa mobilização pode ser entendida pela busca real daquilo que Mirzoeff (2011: 01) chamou de ‘o direito de olhar’. O gesto de reivindicá-lo não significa simplesmente apelar contra os cerceamentos impostos pela autoridade, ou mesmo, opor-se a ela, que, no caso específico das manifestações, detinha o poder da visão. O que está em jogo, de fato, é a tentativa de desestabilizar a exclusividade desse olhar que, à primeira vista, pertencia só à autoridade. As imagens das manifestações de 1981 passam a ecoar e transmitir, portanto, uma conjuntura de ação. A repercussão das falas e dos gestos passam a ganhar força na mente das pessoas reprimidas e atacadas em meio às abordagens policiais, iniciadas com a retórica pronta e, neste sentido, carregada de significado, como nas frases de efeito ‘Não há nada para *ver* aqui. Circulando!’.

8. Disponível em:
http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/bbc_parliament/3631579.stm

Assim, vemos o ‘direito de olhar’ como um contraponto ao olhar da autoridade. Mobiliza-se como força necessária que caminha no sentido oposto a ela e atua como força motriz de reivindicação. A carga de ação do ‘direito de olhar’ corresponde ao ímpeto de transportar aspectos imanentes da sobrevivência humana – como as necessidades fundamentais em uma esfera exterior (desejo natural por moradia, direito ao saneamento básico, condições justas de trabalho, interação e sociabilidade) e interior (respeito, dignidade, sentimento de pertencimento, dentre outros) – e reivindicá-los de forma explicitamente espontânea, ao ponto de assumir tais direitos como invioláveis a qualquer ser humano.

Vemos o despontar do ‘direito de olhar’ que se articula por meio da esfera pessoal e acreditamos que a sua mobilização surgiu devido à violação de direitos de uma população que se encontrava às margens da sociedade. A potência do ‘direito de olhar’ está no fato de que é assimilado como um processo espontâneo e um dos princípios da própria existência. Clamar por necessidades fundamentais é algo nitidamente mais visceral que a construção forjada de uma visualidade que privilegia um determinado grupo. Sendo assim, esse direito de olhar antecede às práticas de visualização configuradas pelos complexos de visualidades ilegítimos, pensados para corroborar e naturalizar a imposição de uma autoridade. Em consonância com Nicholas Mirzoeff (2011: 02), e em complemento ao já foi dito, a noção de visualidade é entendida, tradicionalmente, como ‘um projeto antigo [...] um termo do século XIX que significa a visualidade da história’ e essa prática se estende para além do campo da percepção e se estabelece como ordem imaginária, em que é criada ‘a partir de informações, imagens e ideias’, montando uma visualidade manifesta que propicia a autoridade do visualizador (Mirzoeff, 2011: 02). Os artistas reagiram a esse *modus operandi* e passaram a restituir a visão, em outros patamares.

Procedimentos de restituição: a visão háptica

Diferentemente da esfera política, descrita nos parágrafos anteriores, a esfera cultural é tomada por um certo entusiasmo. É notável o otimismo a respeito da onda de produções artísticas incentivadas logo após os eventos de 1981. Contudo, a possibilidade de exibição e circulação de trabalhos de artistas negros nos mais diversos campos artísticos, no início dos anos 1980 deve ser vista com certa cautela. Ao ponderar sobre esse contexto, Mercer (1994: 77) questiona os ‘gestos generosos’ do governo britânico, assumindo que tais impulsos foram parcialmente gerados a partir da enorme pressão política das revoltas e, como contenção, tais medidas de incentivo cultural foram tomadas por representantes a favor do governo.

Anjalie Clayton (2015) fez um levantamento significativo sobre a nova geração de artistas negros nascidos na Grã-Bretanha nesse período de imigração do pós-guerra. Ela analisou, assim, um grupo pertencente à primeira geração de artistas britânicos, que frequentaram escolas inglesas e passaram a problematizar o que havia sido estabelecido previamente como a arte britânica e ‘precisamente quem contribuiu para tal’. Os estudos de Clayton (2015) contemplaram uma geração de artistas que concluiu seu período de formação entre as décadas de 1970 e 1980,

ponderando a circulação de suas obras em galerias públicas e outros artistas, que, diante das posturas racistas anteriores, se recusaram a participar, mesmo diante de incentivos convidativos.

Independente das divergências sobre os posicionamentos de diferentes artistas, havia um consenso entre eles e os curadores em dois pontos específicos. Em primeiro lugar, a evidência de um significativo aumento pela demanda da representatividade negra e, em segundo, que a qualidade da produção dos artistas negros era praticamente desconhecida pelo público branco. A artista e curadora Lubaina Himid sublinhou as dificuldades de artistas negros em ter seus trabalhos reconhecidos, ao mencionar que a impressão geral era de que ‘por um longo tempo, a resposta das ações foi que não existem artistas negros’ e, em particular, a respeito da invisibilidade de artistas no contexto dos anos 1980 ao ponto de chegar ‘a 1986 e ter que provar que você existe’ (HIMID apud Areen, 1984: 163).

Ao longo da década de 1970, ocorreram duas mobilizações significativas com o intuito de evidenciar a contribuição de artistas negros e asiáticos. Como ponto de partida, salientamos as declarações do artista e curador Rasheed Aaren para o *Arts Council*, por meio de um relatório elaborado para o *Community Relations Commission* e a *Calouste Gulbenkian Foundation*, além de uma carta⁹ redigida pelo autor, sublinhando a necessidade de apoio às produções artísticas, argumentando que as minorias étnicas ‘não estavam recebendo o devido reconhecimento e apoio de organismos de financiamento britânicos’ (Clayton, 2015: 18). Em segundo lugar, o relatório com o título *The Art Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain*, elaborado pela jornalista Naseem Khan, que enfatizou a responsabilidade dos espaços públicos em exibir trabalhos de ‘novos’ artistas britânicos de origem diaspórica.

Acreditamos que tais documentos, redigidos ainda na década de 1970, e os tumultos ocorridos em 1976, no carnaval de Notting Hill¹⁰, podem ser somados às manifestações do início dos anos 1980 como efeitos catalisadores de transformações internas nas instituições públicas britânicas. Em consonância com os pensamentos de Clayton (2015: 21) é notável o posicionamento favorável do *Greater London Council* (GLC), em relação a investimentos e fundos para artistas negros, que se tornou o ‘defensor mais prolífico de artistas negros em Londres’ (Clayton, 2015: 21). Outra ação importante foi realizada em meados de 1980. O GLC organizou um programa voltado para a produção artística negra em Londres, que gerou a exposição fotográfica *Reflections of The Black Experience Arts Programme*, apresentada pelo *The GLC Race Equality Unit*. Nesse contexto, o comitê convidou dez artistas negros¹¹ para registrar a rotina e a vida cultural negra.

9. Presente no livro *Making myself visible*. 1984. Londres: Kala Press, 1984.

10. Anjalie Clayton (2015: 18) mencionou os embates ocorridos no mês de agosto de 1976 entre os jovens e a polícia, que ocasionaram em uma atualização das Lei de Relações Raciais e, futuramente, na criação do Comitê de Relações Comunitárias.

11. Dentre os artistas convidados estavam Vanley Burke, Sunil Gupta, Marc Booth, David Lewis, Zak Ove, Ingrid Pollard, Suzanne Roden, Mumtaz Karim Jee, Armed Francis e MadahiSharak. Disponível em: <http://brixton50.co.uk/black-experience-photographers/>

Em análises realizadas sobre imagens dessa exposição, nota-se um investimento dos artistas em transmitir a relação imbricada e profunda entre os espaços das cidades frequentados pela comunidade negra e os seus pertencimentos, que podem ser traduzidos pela busca em transmitir a intimidade com os espaços e com as pessoas que os habitam. Neste sentido, a ação dos artistas foi vasculhar os recursos disponíveis que pudessem dar conta das demandas de transmitir o significado real das experiências vividas em sua completude, Tateando soluções que pudessem satisfazer essa sensação pessoal de pertencimento.

A reflexão que envolve o diálogo entre a arquitetura ou o espaço da cidade e as imagens ganhou ponto alto nas considerações da autora Giuliana Bruno, em seu livro *Atlas of emotion* (2002: 55-58) que, mesmo escrito em outro contexto, pode enriquecer e balizar nossas considerações sobre o campo visual que emergiu com os artistas britânicos. Em seus escritos, Bruno aprofundou as relações entre o espaço e o observador, tomando como referência reflexões do cineasta Sergei Eisenstein¹² sobre montagem e o espaço. A autora discutiu sobre a relação entre o observador e o espaço, a partir daquilo que chamou de processo de ‘peregrinação’, como investigação da espacialidade, que assume ligações narrativas com as localidades visitadas. Nesse sentido, há um processo de narrativização do percurso, ‘transformando histórias em trajetórias espaciais e itinerários em histórias’ (Bruno, 2002: 62).

Tal gesto pensa o espaço a partir da inscrição do observador no campo, tornando a geografia espacial um território corporificado e dinâmico. A autora atentou à relação de procedimentos cinematográficos, como montagem e ritmo, para relacioná-los com a arquitetura, a partir do emprego de perspectivas e pontos de vistas possíveis, como formas de figurar a cidade e os corpos que nela se inserem. Assim, Bruno (2002) enfatizou soluções como o posicionamento da câmera, o campo de visão, o enquadramento, a distância focal das lentes, como recursos capazes de adensar uma percepção dos corpos nos espaços, que projetam sua corporalidade em um ‘geografia háptica’, que ‘toca, penetra, ameaça ou beneficia’ os corpos nela envolvidos’ (Bruno, 2002: 64).

A correlação entre os corpos e os espaços permite ao visualizador construir uma leitura espacial por meio de pensamentos que se articulam como quadros mentais. Os espaços acionam lembranças neles depositados, como se fossem retalhos de tecidos costurados pela memória. Essa possibilidade de tecer reflexões sobre o espaço, como forma de funcionamento da mente, é pensada a partir de uma analogia com as noções de alfaiataria e a costura de tecidos para a confecção de roupas. Segundo Bruno (2002: 19), os quadros mentais funcionam de maneira semelhante aos talhes de alfaiataria. As paisagens internas que geramos mentalmente são moldáveis e tangíveis, semelhantes ao ato de confeccionar roupas sob medida, que se ajustam ao nosso corpo por meio do gesto de manipulação do tecido feito à mão. Neste sentido, atributos do tecido, como a flexibilidade e a maleabilidade, funcionam como suporte adequado para as dinâmicas que envolvem a natureza das emoções que afloram constantemente, em um entrelaçar contínuo que tece a malha desse tecido.

12. Sergei M. Eisenstein. *Montage and Architecture* [1937], *Assemblage*, n. 10, 1989.

A percepção cognitiva das imagens mentais, a partir da analogia dos tecidos, permite um entendimento das imagens por meio de uma abordagem que aciona outros aspectos sensoriais. Ao considerar tal qualidade têxtil nas dinâmicas da imagem, inclui-se uma experimentação tátil, em detrimento do sentido particular e isolado da visão. Bruno (2002: 19) estabeleceu uma comparação das imagens compreendidas a partir do efeito visual e tátil, refletindo sobre a percepção desses sentidos. De acordo com ela, ao observarmos alguém não temos nenhuma garantia de que estamos sendo observados. Temos um efeito completamente singular em relação à ‘regra tátil’ que, ao tocarmos alguém, ‘somos, inevitavelmente, tocados em troca’. Esse princípio de reciprocidade torna o toque completamente diferente da visão, sendo o primeiro jamais unidirecional. Isso conflui para um retorno afetivo característico da experimentação tátil, sustentada pelos princípios de ‘imersão e inversão’ (Bruno, 2002: 19-20), que sintetizam a reciprocidade como qualidade sensível do toque.

Em consonância com Giuliana Bruno, a respeito das características táteis particulares a esses materiais, notamos que tributos significativos são acionados por meio do toque: a reciprocidade e a reversibilidade. Ao tocarmos a superfície de um tecido, somos simultaneamente tocados por ele. A autora aproxima a ideia do toque de um tecido aplicada à reversibilidade do papel. A ação de dobrá-lo nos faz ver seu verso, sua forma reversível. Tal lógica pode ser aplicada a um tecido, através das dobras e pregas, que conectam a parte interna à externa, tornando essa textura reveladora de ‘um envolvimento afetivo’. Segundo Bruno (2002: 19-20), conectar-se com uma paisagem é como tecer de novo seu tecido que se estende em todas as direções diante de nossos olhos. Tal percepção háptica procura tecer essa malha espacial com as ‘dobras da experiência’, somada à densidade dos sentimentos por meio das sensações que despontam ‘da superfície sensorial à sensibilidade psíquica’ (Bruno, 2002: 19-20). Acreditamos que tal olhar háptico estabelece uma relação produtiva com as experiências vivenciadas pelas comunidades afro-caribenhas e diaspóricas, em um sentido mais amplo. A experiência descrita por Bruno (2002), a respeito da visão háptica parece contribuir para um conjunto de correlações entre a comunidade diaspórica dos centros urbanos ingleses e seus artistas que despontam gradualmente desse contexto. Os impulsos da comunidade são recebidos por diferentes artistas e realizadores que sentem tais estímulos em sua própria pele, mobilizando um conjunto de memórias vividas e que tomam forma no instante presente das imagens concebidas em diferentes suportes, telas, fotografias, entre outros.

Assim sentimos as obras da artista e curadora Lubaina Himid,¹³ em uma aproximação direta de trabalho com tecidos em *Freedom e Change* (1984). Na obra, o tecido propõe o movimento da tela, por meio de leves dobras no pano, somadas às informações externas ao painel, como os cães ao lado direito e duas cabeças de homens no canto esquerdo.

A lógica do movimento também é explorada em outras obras de Himid, como em *Three women at the fountain* (1983). Aqui, dois elementos são fundamentais. O

13. Como nas exposições realizadas por Himid, em meados dos anos 1980 – *Black women time now* (1983), *Into the open* (1985), *The Black thin line* (1985) e *From two worlds* (1987).

primeiro, a troca de olhares entre as três mulheres e o segundo, o gesto da passagem da água de um vasilhame para o outro. O efeito da água que escorre acontece na parte inferior da tela. O gesto de encher as vasilhas é sempre acompanhado da presença de uma mão, sugerindo, possivelmente, a atitude de evitar desperdícios desta fluidez e passagem das águas. Por outro lado, vemos, neste mesmo segmento da imagem, um vaso que derrama a água completamente no chão. O gesto executado por uma dessas mulheres é voluntário e a iconografia substitui a representação da fluidez da água que escorre pelas palavras recortadas de um jornal no imperativo: *'Fight'* (lute). Deste modo, vemos no trabalho de Himid, o investimento na potência e na força dessas mulheres, dotadas, por um lado, de uma fluidez das águas, de outro, tal força nas análises realizadas sobre um conjunto de ensaios fotográficos reunidos na exposição *Reflections of the Black Experience Arts Programme*. Sentimos um sincero investimento dos artistas em transmitir a relação imbricada e profunda entre os espaços das cidades frequentados pela comunidade negra e os seus pertencimentos, que podem ser traduzidos na busca em transmitir a intimidade com os espaços e com as pessoas que os habitam. Neste sentido, a ação dos artistas foi vasculhar os recursos disponíveis que pudessem dar conta das demandas de transmitir o significado real das experiências vividas em sua completude, tateando soluções que pudessem satisfazer essa sensação pessoal de pertencimento.

Essa lógica de sublinhar as potencialidades e a força de ação das mulheres já é evidente nos primeiros trabalhos de Himid, como podemos notar em *We will now*, exibido na exposição *Black women time now* (1983). Nessa obra vemos a figura de uma mulher negra, de meia idade, que toca o chão com a ponta dos dedos dos pés, mantendo seus braços cruzados. A indumentária que ela veste é feita toda de recortes de imagens e escritas de jornais, gerando um 'vestido de retalhos'. Portanto, temos um tecido carregado de imagens potentes e palavras de força como 'o tempo é agora e o lugar é aqui e lá [...] agora'. Tais frases representam uma experiência espaço-temporal para ser vivida a partir do próprio corpo. Nele temos a percepção do imediatismo temporal, pois, o primeiro lugar em que passamos a existir, pertencer e residir é, de fato, em nossos próprios corpos. Na imagem temos uma vestimenta dotada de inúmeras referências emblemáticas da luta negra. Vemos na parte inferior do vestido talhes de músicos e artistas famosos, além de figuras políticas com forte representatividade para a comunidade negra. Há outras frases¹⁴ que acompanham o caimento do vestido e suas dobras, a partir de escritas em letras maiúsculas que explicitam os desejos da comunidade, em uma densa malha de escritas.

Sentimos que há razões empíricas para a artista Lubaina Himid recorrer a materiais como retalhos para elaborar suas criações. As imagens reunidas nas vestimentas remetem a um conjunto de vivências de sua comunidade, reverberadas pelo contexto dos anos 1980, por meio da repercussão das imagens das manifestações na mídia, além de reportarem ao ativismo da história de lutas de seu povo. Tecer tal malha de pensamentos evoca e molda a história dessa comunidade e remonta, por

14. As frases descritas no vestido são: 'we will be / who we want / where we want / with whom we want / in the way that we want / when we want / and the time is now / and the place is here'.

um lado, ao orgulho gerado dessa herança, e, por outro, à canalização de uma força motriz responsável por mudanças. Portar esse tecido significa vestir completamente suas causas, reconhecer suas lutas e glórias. A vestimenta adere ao corpo em cada poro desta experiência. Devemos acrescentar ainda que, ao trajar essa veste, o corpo se dispõe a revisitar as dores vivenciadas por sua comunidade, o contato com imagens de sofrimento que, também, passam a envolver esse corpo negro. Sendo assim, vestir-se de retalhos é um ato de coragem, a capacidade de revisitar um vasto volume de histórias mal contadas, como fantasmas do passado que assolam a própria pele, lesionando a superfície, a partir do atrito de lembranças de tempos imemoráveis.

Revisitar essas imagens é reconhecer a bravura de vasculhar um universo submerso e profundo. Imagens naufragadas, com seus devidos valores, que possibilitam reescrever histórias contidas nelas, por meio de novos significados, e uma prospecção em acervos de materiais. São relíquias e destroços em meio a imagens, anotações, descrições e acervos filmicos. O gesto de vasculhar os destroços submersos permite a reconexão com uma miríade de imagens que tomam a mente do artista, lançando sua rede para reconectar todos os pontos visitados por ele. A costura é feita com maestria e os lugares a se visitar são extremamente vastos. Ao recolher aquilo que é atribuído de sentido, retorna de uma longa apneia, respirando novamente com os pulmões cheios, após concluir um mergulho profundo para dentro de si mesmo.

Este mergulho nas imagens é também uma compreensão de sua cultura. Isso permite ao artista assistir imagens e lembrar de um passado pertencido, não com o intuito de reiterar os eventos, mas torná-los um mote para suas ressignificações. O encontro com as imagens permite um desvio de rota da testemunha ocular da autoridade, que presume uma história já escrita por ela e compreendida pela negritude. A atitude de revisitar os acervos de imagens sugere, assim, uma incipiente desestabilização dos princípios basilares dos complexos de visualidades, que forjou uma escrita e uma visão da história de ‘olhar colonizado’ sobre as imagens em um amplo contexto (Mirzoeff: 2011).

A busca de uma reconexão com o passado, acionar memórias e lembranças pessoais, permite um ponto de contato para a criação de novas narrativas. Conforme mencionou Giuliana Bruno (2002: 02), é por meio do aspecto afetivo que nos conectamos com a sensorialidade háptica, pois sua materialidade manifesta as tensões da superfície gerada pela sensibilidade tátil. A materialidade desse ‘tecido’ visual gera uma conectividade do corpo do artista com a superfície da imagem na tela. A maleabilidade e a leveza do tecido proporciona ao artista manipular esse ‘tecido-tela’, proporcionando uma troca real de significados a partir do interno (repertório, bagagens da história pessoal do artista) para o externo (como as imagens de arquivo).

Imagens da negritude: memórias, sensorialidade e as práticas de desestabilização do olhar da autoridade

Avançemos mais para a imagem em movimento. Optamos por investigar a reverberação desses acontecimentos na produção artística de dois cineastas que apresentaram seus filmes inaugurais entre os anos de 1984 e 1985. Isaac Julien e John Akomfrah participaram, respectivamente, dos coletivos audiovisuais *Sankofa* e *Black Audio Film Collective*, que assumiram um posicionamento político e artístico de grande impacto no contexto que abordamos.

As revoltas já mencionadas, as repressões políticas, seus tensionamentos e disputas foram também vistos e elaborados sob a ótica de cineastas que buscaram desestabilizar o olhar da autoridade. Procuramos observar o modo como esses realizadores investigaram o olhar autoritário sobre as revoltas e os desdobramentos de práticas criativas que apresentaram, entre outras possibilidades, a relação do corpo negro com o espaço das cidades, por meio da maleabilidade da visão e a sensorialidade háptica.

Na obra inaugural de Isaac Julien, *Territories* (1984), há um conjunto de experimentações que caminham em um sentido de dialogar com a comunidade negra, por meio da recuperação das lutas políticas e suas práticas culturais e sociais. Em um dos primeiros segmentos do filme vemos um jovem negro, trajando uma jaqueta de inverno, ao redor das ruínas de uma cidade vazia. Vemos a câmera se deslocar livremente pelo espaço enquanto acompanhamos a voz over. O gesto de flunar pela cidade evoca uma espécie de suspensão temporal, que passa a ser intensificado pela narração que atribui uma descrição ao território, como ‘de classe, de trabalho, de relações’.

As imagens e os sons transmitem uma carga reflexiva, enquanto os corpos caminham pelo espaço, evocando um estado de torpor. O ato de circular pelo espaço da cidade sem uma direção ou rumo evoca o gesto da perambulação, tecendo narrativas por meio das experiências vividas. A dinamicidade do observador permite mobilidade à visão e salienta a presença de um corpo que o sustenta durante a caminhada e que sugere a reinvenção do próprio espaço. O efeito completamente oposto pode ser compreendido pelo *tilt* vertical da câmera, que descortina à frente dos prédios e revela um policial em plano médio, a partir de uma câmera em *contra-plongée*. Neste segmento do filme vemos o olhar fixo da figura policial que monitora os eventos do alto, como um contemplador estático, em uma perspectiva quase panóptica, em que analisa os acontecimentos que se sucedem à sua frente.

Vemos nos momentos iniciais do filme *Handsworth songs* (1985), de John Akomfrah, uma referência clara a este olhar impositivo das autoridades. Nos planos iniciais temos um boneco de um palhaço (Figura 1), com uma feição caricata, que movimenta a cabeça de um lado para o outro. Essas imagens são acrescidas do emprego dos sons de sirenes de ambulâncias e viaturas policiais, indicando uma refe-

rência ao gesto de vigiar. As imagens que estabelecem uma oposição com os planos do boneco de palhaço são os planos capturados de dentro do carro, sugerindo a ideia de mobilidade, enquanto vemos nas ruas policiais espalhados pela cidade.



Figura 1: Fotograma de *Handsworth Songs* (1985), de John Akomfrah.

As autoridades, figuradas pela presença policial, são nomeadas diversas vezes nas entrevistas realizadas em regiões periféricas, como na entrevista feita a integrantes da comunidade Sikh, no *Soho Rd. Sikh Temple*. Nos dois filmes – *Territories* (1984) e *Handsworth Songs* (1985) – há menções claras aos conflitos ocorridos em Birmingham e em Londres. O que vemos nos filmes é a referência de um grande sofrimento e indignação para jovens e familiares das comunidades periféricas, evidenciando as tensões existentes no período em que os filmes foram realizados.

O uso da voz over em *Territories* apresenta, de forma clara, a disputa pelo espaço coabitado¹⁵, em *looping* se ouve: ‘expressões geográficas [...] o controle de um espaço’, e o filme salienta as tensões que vão desde pequenos atritos - como o incômodo com o volume demonstrado pelos vizinhos brancos com a chegada dos amplificadores espalhados pelas ruas de Notting Hill – até conflitos mais densos, como os expostos pelas imagens de arquivo, em que vemos jovens sendo perseguidos pela polícia. Até mesmo os pequenos gestos de repressão, como as ações de comando

15. A narração descreve esse espaço ao mencionar: ‘demandas dominantes conflitantes’, acenando para o campo de tensão dos diferentes pontos de vista sobre a disputa por espaço.

sobre o volume, feitos pela polícia local, reforçam o processo de controle do espaço pela autoridade. Um músico é entrevistado na rua e argumenta que a polícia quer decidir ‘de onde eles vem e para onde eles irão’.

Em *Territories* (1984), é notável a proximidade com os mecanismos que envolvem a visão háptica e, particularmente, a noção de tecido da tela. No curta-metragem, vemos duas mulheres sentadas de frente para uma moviola (Figura 2), enquanto manuseiam os filmes de arquivo dos acervos de carnavais anteriores de Notting Hill, em Londres. O uso da mesa de montagem permite a elas acionarem o material de arquivo, a partir de uma leitura atenta de momentos históricos específicos dos carnavais em diferentes anos,¹⁶ na companhia da voz over que comenta, em profundidade, as imagens. A seguir, temos um processo ainda mais intenso sobre a manipulação do material filmico, figurado pelo ato de acelerar e retroceder as imagens na moviola, como uma ação de tecer, a partir de fragmentos de memórias.



Figura 2: Fotograma de *Territories* (1984), de Isaac Julien.

O segmento de *Territories* em que vemos na mesa de montagem os carnavais londrinos em diferentes anos traz reflexões contundentes no campo da imagem. Tais eventos em três décadas diferentes (1959, 1966 e 1976), somados ao recurso da voz over, remetem a aspectos marcantes sobre a fruição. As datas rememoram os conflitos raciais entre brancos e a comunidade negra, enquanto a narração elucida sobre a falta de compreensão de tais imagens para um público branco, considerando a

16. Notamos particularmente a atenção dada as datas 1959, 1966 e 1967, mencionadas pela voz over do filme.

complexidade desse material, ao considerar a dança carnavalesca uma ‘forma de conduta [...] uma forma política’ e para acessá-la a voz over se questiona ‘onde devemos ir para acessar a nossa história?’

Os dois filmes em consideração também trabalham com aspectos da cena musical e das artes visuais. No filme de Akomfrah há um desejo particular em enfatizar os ritmos afro-caribenhos, como *Dance Hall, Dub e Ragga*, presentes no cenário inglês daqueles tempos. Outras formas de expressão artísticas são recuperadas em *Handsworth Songs*, como o exímio trabalho dos artistas visuais grafiteiros, Gavin Jantjies e Tam Joseph¹⁷ no mural de Brixton intitulado *The dream, the rumour and the poets* (1984).

É notável o potencial de tais obras espalhadas pelo cenário da cidade e a maneira significativa como o filme reconstrói as histórias pessoais da comunidade negra. A imagem do mural é, portanto, segmentada para este fim. Enquanto vemos as primeiras imagens do canto esquerdo do mural há recursos bastante experimentais na trilha sonora. Em uma panorâmica pelo mural vemos o percurso de uma vida repleta de dificuldades – a chegada em Londres, a exploração no trabalho e as dores das perseguições a essa comunidade na vida cotidiana, concluindo com o melancólico escape de uma pomba das mãos de uma mulher. A visualização se conclui com imagens otimistas, presentes no canto direito do mural de Jantjies e Joseph. Vemos um grupo de intelectuais negros sentados, na calada da noite, realizando uma leitura em conjunto. A pomba reaparece brilhante no fio dos postes sobre suas cabeças.

Este mesmo mural aparece em momentos anteriores em *Handsworth songs* durante as tristes e duras declarações de uma mulher que menciona a invasão da polícia em sua casa. Enquanto ouvimos a narração do relato vemos a fachada lateral de um prédio cinza, somados a planos bem próximos do mural com o desenho de uma mulher negra com as mãos na cabeça em dor e pânico. O efeito de *zoom in* é utilizado para amplificar o impacto que temos ao adentrarmos, por meio do relato e das imagens, na esfera pessoal descrita.

O uso de *zoom* da câmera foi empregado estrategicamente, em diferentes segmentos de *Territories*. Na primeira sequência do filme, vemos a câmera explorar as ruas e seus prédios esvaziados, e irrompe um *zoom* direcionado aos degraus de uma escada, na entrada de um prédio. O plano final desse movimento evidencia um degrau pintado de preto que mostra a entrada de um dos prédios, impedido por um bloco. Nos momentos seguintes, temos o *contra-plongée* da câmera que apresenta, em um movimento vertical, a imagem de um policial branco que observa o entorno de cima de uma sacada. Há um outro momento de *Territories* que acreditamos que o efeito de *zoom* da câmera tornou-se mais efetivo. Esse trecho se dá durante a sequência que mostra duas mulheres de costas diante de uma moviola, enquanto observam o material de arquivo dos carnavais. Aqui temos um conjunto de planos do médio ao primeiro plano, em que a câmera se aproxima pouco a pouco das figuras humanas e

17. O mural foi concluído em 1984 através de financiamentos da GLC de Londres.

das imagens da mesa de montagem. Portanto, por meio do recurso do *zoom in*, essa sequência de planos estabelece uma convergência de olhares, entre a câmera e o olhar das mulheres que visitam essas imagens.

Acreditamos que o uso do *zoom in* não é usado para simplesmente aproximar a visão das imagens que as mulheres estão vendo na tela, mas com o intuito de intensificar a sensação de tomar posse daquelas imagens por parte das mulheres. O gesto de trazer para si mesmas as imagens dialoga com as propostas sobre a superfície da imagem e as características de interação oferecidas pela visão háptica, descrita por Giuliana Bruno. A alteração da distância focal da lente, que permitiu o efeito de *zoom in*, sublinha a mobilidade dessa visão e reforça a diferença do olhar dessas mulheres para os eventos em contraposição à visão fixa, estagnada das figuras policiais, como o policial que observava o movimento pela sacada de um prédio, visto em segmentos anteriores do filme. São nesses planos da moviola em que sentimos a carga de pertencimento dessas imagens a essas mulheres, pois atuam como matéria-prima iconográfica para narrar suas próprias histórias.

A voz over neste trecho do filme da mesa de montagem explicita: ‘we are struggling to tell a story. A *his-story* a *her-story*. A culture form specific to the black people’¹⁸. A substituição de ‘*his-story*’ (história) e a referência ao possessivo masculino é substituída por ‘*her-story*’, indicando o possessivo feminino. Essa troca sugere um interesse em se apropriar dessas imagens do ponto de vista do gênero e, ainda, a compreensão de que essas histórias partem do particular, da esfera privada dessas pessoas, a partir de suas subjetividades e atravessamentos. A repetição intensa da frase, ao longo de vários momentos do filme, surge com o intuito de frisar a importância do material iconográfico para desestabilizar as construções prévias sobre a imagem do negro, engessada pela longa história colonial e que apresentava a oportunidade de ser reconstruída pela negritude. Desse modo, vemos diversos materiais de carga pessoal sendo acionados em *Territories* – como as diversas imagens de casamentos e momentos de intimidade familiar.

Em *Handsworth songs* as imagens de arquivos trazem homens e mulheres descendo de vários navios atracados no cais do porto – acenando ou posando para uma fotografia, entregando os documentos ou descendo as escadarias dos barcos em direção à terra firme. Outros arquivos remetem às imagens de uma esfera privada, como cenas da infância ou interiores de casas de família. Essa esfera privada, com o uso de imagens de arquivo de cunho mais pessoal, é atrelada a banda sonora que, ao recuperar essas imagens se utiliza de poemas sobre a condição do viajante, do imigrante, narrados por uma voz feminina.

Outro viés também emerge da utilização das imagens de arquivo em *Handsworth Songs*: o interesse em enquadrar imagens prévias que remetem à herança colonial. Em uma dessas imagens, Akomfrah se utiliza diversas vezes da palavra ‘*chains*’ (correntes) na tela, evidenciando, por meio da repetição exaustiva, as amarras, en-

18. Tradução: Estamos lutando para contar uma história, a história dele, a história dela. Uma forma cultural específica para os negros.

quanto surge um canto de marinheiro que questiona as origens dos imigrantes. Em seguida, surge outra frase na tela: *‘for those who go down to the sea in ships’* (para quem desce ao mar em navios).

Considerações Finais

Nesse artigo, as relações étnico-raciais nas imagens foram consideradas por meio de inspeções sobre as formas de construção do olhar e seus desdobramentos. Analisamos pontos de inflexão específicos, a partir das manifestações de 1981, na Inglaterra, a fim de aferir os tensionamentos, as relações de poder e o terreno de disputas em que confluem o político, o social e o cultural. Voltamos nossa atenção para a produção artística protagonizada pela comunidade periférica, negra e diaspórica. A ênfase se deu nas realizações de artistas como Lubaina Himid, John Akomfrah e Isaac Julien e suas formas de intervenção criativa no mundo. Simultaneamente, observamos as constrições e atritos em campos sociais e políticos, que reverberaram nas obras dos artistas mencionados. Esses extratos artísticos questionaram as forças da autoridade, seu senso e sentido de direitos, principalmente, nos modos de agenciamento de seus olhares. Em suas práticas artísticas vemos nítidas propostas de desestabilização do olhar da autoridade, apresentando alternativas plausíveis que tomaram, como força motriz, os corpos em relação com as dinâmicas da cidade, suas memórias e sensorialidades, acionando uma visão mais maleável e tátil das experiências.

Especificamente, as propostas estéticas desenvolvidas pelos coletivos *Sankofa* e *Black Audio Film Collective*, presentes nos dois trabalhos de não-ficção dos cineastas Isaac Julien e John Akomfrah, buscaram construir diálogos visuais com as comunidades com que se relacionavam. Os cineastas priorizaram o oferecimento de imagens sensíveis, a partir de uma conexão multissensorial, ativada pelas lembranças de experiências partilhadas com a comunidade negra. Essa pulsão criativa assumiu, conseqüentemente, uma reapropriação dos espaços, de seus olhares e pertencimentos, oferecendo, assim, um rico repertório de imagens da negritude e trazendo um alento diante do sufocamento da visão repressora da autoridade.

Referências bibliográficas

- Areen, R. (1984). *Making myself visible*. Londres: Kala Press.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. Londres: Verso.
- Clayton, A. (2015). *Coming into view: Black British Artists and Exhibition Culture: 1976-2010*. Doutorado (Tese) em Filosofia. Liverpool: John Moores University.
- Demuth, C. (1978) *SUS. A report on the Vagrancy Act 1824*. Londres: Runnymede Trust.
- Desser, M. & Fleming, P. (2007). *Bristol: Ethnic Minorities and the City*. Chichester: Phillimore and Co.

- Mercer, K. (1994). *Welcome to the jungle. New positions in black cultura studies*. Nova York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look. A counterhistory of visuality*. Durham: Duke University Press.
- Wrench, J. (1986). *Unequal comrade: trade unions, equal opportunity and racism*. Warwick: University of Warwick Press. Disponível em:
http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/bbc_parliament/3631579.stm
<http://brixton50.co.uk/black-experience-photographers/>

Filmografia

- Territories* (1984), de Isaac Julien.
- Handsworth songs* (1985), de John Akomfrah.

O que os faria pensar? Reflexões sobre o documentário *Eu não sou seu negro* (2016), de Raoul Peck

Flávia Albergaria Raveli*

Resumo: O objeto desse artigo é uma reflexão sobre o documentário de Raoul Peck, *Eu não sou seu negro* (2016). O tema do filme é o livro inacabado do escritor James Baldwin de 1979 em que ele trata da vida e do assassinato de Medgar Evers, Malcolm X e Martin Luther King, três expoentes do movimento negro estadunidense, assassinados em 1963, 1965 e 1968, respectivamente. O documentário de Peck é o meu ponto de partida e chegada dessa interpretação de caráter ensaístico que gravita entre os estudos do cinema e dos relatos de testemunho das lutas raciais.

Palavras-chave: documentário, ensaio, movimento negro, testemunho, alteridade.

Resumen: El objetivo de este artículo es reflexionar sobre el documental de Raoul Peck, *I'm not your negro* (2016). El tema de la película es el libro inacabado de 1979 del escritor James Baldwin en el que aborda la vida y el asesinato de Medgar Evers, Malcolm X y Martin Luther King, tres exponentes del movimiento negro estadounidense, asesinados en 1963, 1965 y 1968, respectivamente. La obra de Peck es mi punto de partida y de llegada en esta interpretación ensayística, que gravita en el estudios del cine y los relatos testimoniales de luchas raciales. Palabras clave: documental, ensayo, movimiento negro, testimonio.

Abstract: The object of this article is to reflect on Raoul Peck's documentary, *I'm not your negro* (2016). The film's theme is writer James Baldwin's 1979 unfinished book in which he deals with the life and murder of Medgar Evers, Malcolm X and Martin Luther King, three exponents of the American black movement, murdered in 1963, 1965 and 1968, respectively. . Peck's work is my starting and ending point of this essayistic interpretation, between cinema studies and testimonial accounts of racial struggles.

Keywords: documentary, essay, black movement, testimony.

Résumé : Le but de cet article est de réfléchir sur le documentaire de Raoul Peck, *I'm not your negro* (2016). Le thème du film est le livre inachevé de l'écrivain James Baldwin de 1979 dans lequel il traite de la vie et de l'assassinat de Medgar Evers, Malcolm X et Martin

* Universidade de São Paulo. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes. 13083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: flavinharaveli@gmail.com

Luther King, trois représentants du mouvement noir américain, assassinés respectivement en 1963, 1965 et 1968. L'ouvrage est le point de départ et d'arrivée de cette interprétation essayistique, entre études cinématographiques et témoignages.

Mots-clés : documentaire, essai, mouvement noir, témoignage.

Não nos enganemos, trata-se de cinema!

Explicito aqui, inicialmente, meu percurso como intérprete que aborda o documentário como uma forma de testemunho – essa é sua vocação como gênero cinematográfico, afinal. Como toda representação, no entanto, minha interpretação dos sentidos que o filme mobiliza não tem a pretensão da objetividade da historiografia, relativizada segundos os parâmetros do recorte temporal, bibliográfico e temático. Busco acima de tudo uma reflexão apresentada na forma de ensaio entre os estudos de cinema e os relatos de testemunho das lutas raciais.

Em *Eu não sou seu negro* (2016), seu autor, Raoul Peck, realiza o diálogo com a vida do escritor James Baldwin e, de modo específico, com seu livro inconcluso. O livro de Baldwin ultrapassa a especificidade do seu discurso e o momento histórico em que foi produzido para ser atualizado no filme e por meio dele. Trata-se, portanto, de dois tempos que o filme coloca e que se sobrepõem e se atualizam no tempo presente do filme - no da sua projeção, para ser mais exata –, constituído por imagens e sons de arquivos de cinema e reportagens.

Essas imagens pesquisadas em arquivos distinguem o autor, Baldwin, de sua obra, o livro em que ele investiga as mortes de Malcom X, Martin Luther King e Medgar Evers e a história do negro nos Estados Unidos – alegoria e paradigma da história dessa nação. Peck põe em ato essa relação por meio da montagem dos arquivos e da trilha sonora. Nela os tempos se sobrepõem e se articulam; quando o diretor alinha a história do cinema e do negro no cinema estadunidense ao relato testemunhal da vida dos três expoentes em questão. Essa é sua escolha e autoria. Mas é, fundamentalmente, uma hierarquização dos sentidos; uma seleção ideologicamente construída para engajar o documentário na própria história que se quer contar. Assim, não se trata simplesmente de um documentário sobre um escritor e a luta racial, mas de um documentário que é a própria performatização da luta antirracista.

Para tanto, Peck estrutura uma voz documental que justapõe tempos e narrativas em dois eixos temporais: o presente do filme e o dos arquivos. Embora a voz de Baldwin, morto em 1987, tenha protagonismo nessa narração, ela dialoga com imagens do passado de filmes e reportagens escolhidos agenciados pelo narrador onisciente que parece se distanciar para dar voz ao escritor. As justaposições de sentido se intensificam quando - além do texto de Baldwin intitulado “Lembrem-se dessa casa”, que não ultrapassou trinta páginas – o próprio escritor assume a leitura de uma carta escrita por ele para seu agente literário, na voz do ator e ativista Samuel L. Jackson. Essa narrativa é interrompida e atravessada por sua fala original em en-

trevistas e palestras e dialoga com imagens de arquivos. O estranhamento advém da voz de Jackson que atualiza a presença de Baldwin. Assim, identificados com a sua “presença” somos apresentados ao seu passado.

Tal presentificação é a marca fundante do estatuto de realidade que caracteriza o documentário. Não nos enganemos, trata-se de cinema! O embaralhamento das fontes é fundador e está na base dessa linguagem que busca produzir discursos sóbrios sobre o mundo social por meio da imagem;¹ ela também, um construto da técnica. Peck é o principal narrador e nisso o documentário é simples e clássico. Ele só parece distante para atualizar o arquivo e a história; a voz documental não equivale a de Baldwin, personagem do filme que não se pretende objetivo; ela assume sua posição de testemunha – estar presente – desde seu lugar histórico, social e político. É o documentarista Peck quem narra através de Baldwin.

Nação, raça e racismo

Há uma linha de interpretação que transpassa *Eu não sou seu negro* (2016): os EUA foi fundado pela escravidão e, por extensão, pelo racismo. Essa mesma interpretação atravessa a obra de muitos outros artistas e intelectuais estadunidenses como D. W. Griffith, Harriet Beecher Stowe, W. E. B. Du Bois e James Baldwin.

Peck se apropria das imagens do cinema para ilustrar essa tese. Ele quer se vincular a essa tradição americana pela via da literatura e do cinema. Assim, por exemplo, o filme destaca a lembrança de Baldwin de se perceber como um menino negro ao trecho do musical protagonizado por Joan Crawford no filme *Quando o mundo dança* (1931) de Harry Beaumont. A criança se encanta com uma linda atriz e a identifica com a linda mulher negra que sorri para ele numa loja, após a exibição do filme. Para o menino, eram a mesma pessoa que se distingue a partir do encontro traumático com a alteridade, a construção social e histórica do negro e do branco. A identificação e o posterior estranhamento também ocorrem em relação aos heróis dos filmes de faroeste. Eles eram, na verdade, os vilões, e os indígenas, seus iguais. Numa outra imagem de arquivo, um menino negro com chapéu de *cowboy* aponta um revólver de brinquedo. Para quem?

Para Baldwin as vidas dos três homens negros expoentes do movimento pelos direitos civis assassinados iluminaram não apenas seu entorno histórico – a história do negro nos EUA – mas a própria história dessa nação. “Vidas que se contrapõem e se revelam mutuamente”, diz ele. Não somente em seu passado e formação, mas no seu devir. Devir que é questionado pela história do negro que o filme evidencia como uma história de luta antirracista, de assassinatos e perseguições racistas.

Ou seja, ao alinhamento entre a raça e o devir da nação, o escritor introduz uma cunha fundacional explorada pelo documentário que é a “questão negra”. Esta pode ser pensada e vivida a partir de uma perspectiva crítica do discurso, da lógica do

1. Ver Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

arquivo e da história oficial, manifestas na segregação, que é a forma concreta do racismo. Logo no início do documentário, uma mulher afirma que “Deus perdoa o adultério, mas condena a integração.”

A crítica do discurso está subordinada a realidade material e histórica: a segregação vivida nas escolas, nas ruas, no muro erguido que impede de ver quem vive do outro lado e como vive. A história oficial e seus arquivos e representações - dentre os quais o cinema foi o de maior alcance - erigiram esse muro para eximir os brancos da culpa pela tragédia: o assassinato dos indígenas, a escravização de pessoas negras, Ferguson,² Birmingham,³ Vietnã.⁴ Todos, porque solicitados pelo texto de Baldwin, são extensivamente exibidos nas imagens de arquivos ao longo do filme - um filme que utiliza outros filmes para expor a sua versão sobre a segregação.

Raoul Peck constrói seu documentário, portanto, num diálogo íntimo entre as imagens de arquivo e o texto testemunhal de Baldwin. O filme evidencia as contradições e o modo como se articulam a história contada por Baldwin, a própria História dos Estados Unidos e, em alguma medida, do próprio escritor, que assume e explicita sua condição de testemunha da História.

Peck, por sua vez, faz um movimento político quando assume para si o discurso e se torna testemunha de Baldwin. Assim, podemos pensar que o filme propõe um final possível para a obra inacabada de Baldwin, embora não se confunda com ela. Este seria o equívoco sugerido por Peck quando ele opta por quase identificar os narradores: ele e Baldwin.

Cinema – testemunho e realidade

As imagens e o livro de Baldwin formam as vértebras que estruturam o documentário de Peck. Elas se organizam em uma estrutura em abismo em que vamos entrando de obra em obra, depoimento por depoimento. Em um trecho introdutório em que o escritor é entrevistado por um homem que lhe pergunta por que não há esperança se, afinal, o negro ocupa cada vez mais lugares na sociedade estadunidense. Baldwin sorri e responde que não vê razão para esperança; a história do negro, diz ele, é a história dos Estados Unidos. Na cena seguinte - também imagem de arquivo - vemos um conflito urbano violento, acompanhado por um blues, trilha sonora do filme. Em seguida vemos o título do documentário na tela.

O filme, então, se inicia com a fala de Baldwin, na voz de Jackson, escrevendo a seu agente literário, em trinta de junho de 1979, sobre a jornada que vai iniciar, a história do assassinato de seus amigos. “Você não sabe o que vai encontrar nem o

2. Protestos ocorridos na cidade de Ferguson, no Missouri em 2014, após o assassinato pela polícia de Michael Brown, pelo qual o policial não foi indiciado.

3. Cidade do Alabama, central na luta pelos direitos civis. Em 1963, uma das igrejas batistas foi alvo de ataque que resultou na morte de quatro jovens negras.

4. Guerra no Vietnã foi um conflito entre o Vietnã do Norte, aliado da URSS e do Sul, aliado aos EUA, que durou de 1959 a 1975 e foi palco da Guerra Fria. Estima-se que tenham morrido quase 3 milhões de pessoas nessa guerra.

que vai encontrar vai fazer com você”, avisa. Ecoa aqui uma reflexão do sociólogo Didier Eribon para quem “(...) um retorno nunca termina (...)” e exige agência para a construção de sentido.⁵

Nós, os espectadores, tampouco sabemos o que vamos encontrar enquanto assistimos ao filme; os relatos se misturam, numa articulação entre os tempos e discursos da memória, ficção – de Baldwin e Peck – e dos testemunhos de ambos entre si e com os personagens e testemunhas da história dos Estados Unidos.

A contraposição de imagens de arquivos com a narração de Baldwin e com a trilha sonora sublinha as contradições da própria história e da lógica do arquivo questionada pelo relato testemunhal. Há uma série de imagens e sons oriundos de musicais dos anos 1940, do faroeste e dos filmes que trataram da temática negra. Tudo misturado (editado e mixado) com a narrativa pessoal e íntima da infância do escritor, marcada pela presença de uma professora branca que apresentou o cinema, a literatura e o teatro para o menino. Por causa dela, ele suspeitou que os brancos não agiam como agiam por serem brancos, mas por algum outro motivo.

Em alguns momentos, o narrador/testemunha da história se distancia para falar dos motivos íntimos que o fizeram retornar do exílio: um dia de sol no Harlem, a saudade dos seus; o cheiro e o gosto de comidas familiares, mas também o modo como um rosto negro se fechava, contraído, e se abria, depois, sob o sol. O medo e o desejo de escrever, a certeza de que não poderia escrever com medo o levaram ao exílio voluntário em Paris, em 1948. A compaixão pela menina Dorothy Counts, de quinze anos, quando essa entrava na escola sob gritos e cuspes, o fizeram retornar do exílio em 1957, após ver o rosto contrito, triste, mas orgulhoso de Dorothy estampado nos jornais em Paris. “Alguém deveria estar ali com ela”, ele diz.

Às correspondências entre as imagens em abismo seguem os alinhamentos entre os afetos. Como Dorothy, Baldwin também tinha medo. Mas reconheceu seu dever e voltou. “O verão mal começou e sinto que já vai acabar.”, diz o narrador, íntimo, de volta aos Estados Unidos. “Eu era um estranho, mas estava de volta”. De dentro de um carro, o para-brisa contém uma chuva leve, mas persistente.

Os faroestes protagonizados por John Wayne, o herói do destino manifesto estadunidense, dialogam com “A cabana do pai Tomás”, de 1927, “King Kong”, de 1933, campanhas publicitárias dos anos 1950, entre outros. Num outro momento, ao som do blues, a câmera acompanha as mansões do sul dos Estados Unidos até os campos de algodão onde a mão de obra escravizada produzia a riqueza de uma nação. Música de trabalho e de resistência.

A narrativa de Baldwin e do próprio documentário, inserido na história do cinema estadunidense, com o qual dialoga de forma crítica, é atravessada por essas articulações entre a história e a memória através da ação do testemunho realizado por Baldwin. Tanto ele quanto Peck são testemunhas e explicitam a alternância entre estranhamento e identificação/pertencimento em suas construções. Inclusive, a que

5. Eribon, D. (2022). *A Sociedade como veredito: classes, identidades, trajetórias*. Editora Âyiné: Belo Horizonte, p. 9.

caracteriza e define o próprio cinema enquanto representação que discute o estatuto e a relação entre realidade e imagem, entre a magia da imagem e a – ilusória? —revelação da realidade.

(...) qui peut se permettre de designer la “réalité” ou, plus encore, une image comme l’ “image” de la réalité? (...) ces relations entre les deux termes – “image” et “réalité”, qui ne sont pas des entités fixes et définissables mais plutôt des inconnues – créent les possibilités infinies du cinéma. ⁶

O exílio vivido por Baldwin opera como condição de estranhamento nesse processo. Para o historiador Carlo Ginzburg, o procedimento de construção de um distanciamento é imprescindível à circunscrição e identificação com o objeto, condição da relativização necessária à reflexão.⁷ Esse processo compreende a relação alternada entre pertencimento e a identificação com o objeto, que subjaz e justifica o relato testemunhal, a pesquisa e as representações ficcionais. Ler “a história a contrapelo”, como propôs Walter Benjamin, implica em destrinchar seus meandros, evidenciando sua opacidade, elementos incontrolados, mas determinantes, que escapam às intenções. O relato testemunhal não somente atenta para isso, como incorpora esses aspectos à sua narrativa. Nessa medida, também critica a própria episteme europeia, branca e masculina.

O testemunho é um “terceiro” que se distancia para poder contar uma história. Testemunha ocular, *testes* e aquele que sobreviveu, *superstes*, em sua dupla etimologia. Desde que o relato se torna uma realidade, seu objeto adquire outra forma de existência por meio da narrativa. Nessa medida, é sempre contemporâneo e atual. Baldwin foi testemunha desses três homens, assim como eles o foram da história dos Estados Unidos, e o próprio relato testemunha a experiência do escritor como intérprete de seu objeto e de seu tempo, assim como o filme.

Baldwin constrói sua narrativa articulando sua experiência com a dos três homens dos quais foi amigo, e com os discursos oficial e da resistência ao racismo. Ele propõe não apenas que a questão negra não existe como tal, ou seja, exclusiva dos negros, como a conecta com o que o escritor e jornalista estadunidense Ta-Nehise Coates chamou de o “sonho da branquitude e pureza”, noção de Baldwin herdada por Coates e compartilhada por intelectuais que trataram das questões identitárias, étnicas ou raciais sob a perspectiva histórica, oposta ao essencialismo e ao racismo.

Stuart Hall, Paul Gilroy, Achille Mbembe, entre outros, criticam o racismo,⁸ que, entendido sob a perspectiva histórica, não pode ser dissociado do projeto imperial; instrumento e chave deste e de sua política de apagamento do “outro”. Como uma máquina de “outrificação”, segundo Mbembe. A crítica da razão negra, como

6. Ishagpour, Y. (1996). *Le cinéma*. Paris: Dominos, Flammarion, p. 9.

7. Ver Ginzburg, C. (2007). *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras.

8. Ver Mbembe, A. (2018). *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições.

chamou o historiador camaronês, busca explicitar as razões históricas da construção do discurso racista, racista na origem, inverso e complementar ao discurso do sujeito racial branco, também uma construção identitária.

Um documentário sobre a imaginação da diáspora negra na América

Peck constrói sua narrativa por meio do emprego de imagens de arquivos que dialogam com a obra de Baldwin e seu livro inacabado; com ele mesmo como personagem da história que conta e integra: um homem negro herdeiro da diáspora africana, exilado voluntariamente – mas nem tanto, diz ele – na França, de onde retorna convocado pela violência dos conflitos étnico-raciais de seu país de origem. Como não poderia deixar de ser, volta transformado, movido pelo imperativo ético da escuta do outro - negro e branco, branco-negro.

Stuart Hall e P. Gilroy enfatizam o caráter aberto e híbrido das formações diaspóricas, marcadas pelo traumático de sua experiência histórica, que não pode nem deve ser eliminado, sob o risco do apagamento da diferença, ou seja, de sua origem e constituição.⁹ Traumático que permanece fora do devir histórico e precisa ser reintegrado a ele por meio do simbólico. Sempre e necessariamente, de modo limitado. Não apenas porque a história não deve ser apagada, mas porque há um limite para a possibilidade de reparação. Hall afirma que, na mesma medida em que as identidades suturam, elas também aprisionam.¹⁰ Essa é a linhagem a qual Baldwin pertence e da qual foi um dos fundadores.

Apesar de se reconhecer todo o tempo como americano – ou estadunidense, termo utilizado hoje – Baldwin afirma que não sentia falta de nenhum símbolo dessa cultura. Nada disso lhe fazia falta. Ele se exilou voluntariamente – mas nem tanto – para poder escapar do medo que o impedia de escrever. No susto de não poder se reconhecer nos rostos e corpos que o menino via no cinema. Diferença imposta pelo racismo que ele, violentamente, precisou aprender e introjetar. Violência que reside na obrigação, posto que não havia outro modo de sobreviver, de ter que identificar a diferença como algo que distingue, inferioriza e mata. O negro no lugar do homem, afirma Baldwin. Assim, uma criança negra descobria não ser apenas uma criança, mas uma criança negra.

O medo que se apresenta desde cedo nas escolas, nas ruas e nos corpos, afirma o escritor e jornalista Ta-Nehise Coates. Mas também no pavor branco, base do sonho de branquitude e pureza. “O cativo dos brancos”, diz Baldwin. Se esse sonho produziu medo nos brancos, ele promoveu a morte e a violência para os negros. Morte como atuação do pavor branco da integração, da qual Dorothy e tantos outros, foram vítimas; do desejo de eliminação do negro, desde a noção de gota de sangue.

9. Ver Hall, S. (2013). *Da diáspora: identidades e mediações culturais* 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.; Gilroy, P. (2012). *O Atlântico negro* (2 ed.). São Paulo: Editora 34.

10. Ver Hall, S. (2015). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.

Para Baldwin, o desaparecimento desses três homens, se não eliminou suas diferenças a respeito da questão negra, os uniu e alinhou ao lado do mesmo destino trágico que é, necessariamente, o da nação estadunidense.

Ele voltou, também, porque sentia falta de como “(...) um rosto negro se abre e parece irradiar a luz (...)”, de como sorri e chora. Das conexões mais íntimas, afirma, evidenciadas pelo distanciamento. “Embora eu fosse um estranho, eu estava em casa.” Detalhe que ilumina o todo: o sorriso, domingo no Harlem. A distância e o estranhamento são a condição do testemunho, diz Baldwin. Ele precisa estar à distância para poder se mover, observar, escutar e sobreviver. Por isso, não pode morrer. Para isso, existem os heróis.

O documentário acompanha a narrativa do livro de Baldwin, dividindo-se em seções: “Cumprindo meu dever”, “Heróis”, “Testemunha”, “Pureza”, “Vendendo o negro” e “Eu não sou seu negro”, ou seja, o negro do discurso branco racista e racista; negritude forjada pelo medo e violência brancos. O negro colocado no lugar do homem. A essa construção, Baldwin contrapõe o discurso universalista/humanista, mais próximo da perspectiva de Martin Luther King, para quem o amor está associado à força e ação, não à passividade ou conformismo.

Metáfora maior da diáspora, em algum momento, dizem o escritor e o diretor do documentário: “os cadáveres enterrados começam a falar”; no discurso de Baldwin, no cinema estadunidense, de Peck. E eles conhecem seus algozes, lutaram na Guerra de Secessão, morreram – indígenas e escravizados – na “conquista do oeste”, pelo sonho narcisista e infantil da branquitude assexuada dos heróis de faroeste. Tão inocentes quanto cruéis. Tão longe e tão perto. Como o exilado que volta para casa e é identificado como um perigo para a nação. Filho da mesma casa. Negro, homossexual – “ parece que é mesmo”, no index de 1966 do FBI – o que os teria feito pensar assim?

Num trecho do documentário, um homem seminu pintado de dourado num desfile é filmado de baixo para cima, como nos documentários da cineasta que produziu filmes durante o regime nazista na Alemanha, Lina Riefenstahl. Objeto de desejo e, nessa mesma medida, de morte, violência e ódio. O que os faria pensar, para além do desejo/pavor e violência?

“O branco, diz Baldwin, “é (tão somente) uma metáfora de poder.” Mas também é literalidade, como mostram as imagens de arquivos de reportagens dos inúmeros conflitos urbanos entre cidadãos negros e brancos e a polícia estadunidense, que deixaram mortos crianças e adolescentes cujos rostos e nomes aparecem no filme de Raoul Peck.

O documentário de Peck é uma interpretação própria do texto de Baldwin, sua voz, seu pensamento numa linguagem específica, a do cinema documental. O uso dos arquivos, a alternância de passado e futuro, bem como o emprego da música – e do silêncio – dialoga muito de perto com a narrativa do escritor, como uma paráfrase em outra linguagem.

O filme opera assim, como uma outra testemunha que se distancia para contar a história deste outro historicamente forjado, o negro; James Baldwin, Medgar Evers,

Malcom X, Martin Luther King, crianças, mulheres e homens anônimos para os quais parte dessa nação busca uma “Solução final”, termo utilizado para designar o projeto nazista de eliminação dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

“A violência é tão americana quanto a torta de cereja”, afirma um integrante dos Panteras Negras, que justificavam o emprego da violência na luta pelos direitos civis nas décadas de 1960 e 1970.

O relato testemunhal de Baldwin e o documentário de Raoul Peck podem ser vistos como narrativas de uma conversão – “tornar-se outro por meio do texto”¹¹ – a partir do reencontro de Baldwin e Peck, este também exilado, com o país de origem, sua família, amigos e ancestralidade e com o diretor do documentário.

A narrativa do testemunho, na forma do documentário converte-se, assim, em testamento e herança, “ato de imaginação moral”¹² potencialmente reparadora. Não apenas da violência branca ou da questão negra – a mesma coisa –, mas do destino, ou declínio, de uma nação. “A história não é o passado, mas o presente”, diz Baldwin/Peck, lembrando que o desenvolvimento econômico dos Estados Unidos se deu por meio do emprego da mão-de-obra barata dos escravizados, que permanece valendo muito menos. Carne, ossos e sangue que, em algum momento, começam a falar. “A casa ocidental - lembrem-se dela” – de onde todos viemos.

Referências bibliográficas

- Baldwin, J. (2019) *Se a rua Beale falasse*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Baldwin, J. (2020). *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Coates, T. *Entre o mundo e eu*. (2015) Rio de Janeiro: Objetiva.
- Eriboin, D. (2022). *A sociedade como veredito: classes, identidades, trajetórias*. Belo Horizonte: Âyiné.
- Gilroy, P. (2012). *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34.
- Gilroy, P. (2007). *Entre Campos: nações, cultura e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume.
- Ginzburg, C. (2007). *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hall, S. (2013). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hall, S. (2015). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Ishagpour, Y. *Le Cinéma*. (1996) Paris: Dominos, Flammarion.
- Mbembe, A. (2018). *A crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições.
- Nichols, B. (2005). Introdução ao documentário. Campinas, Papirus.
- Raveli, F.A. (2023). *Poéticas da diáspora entre o mundo e eu*. São Paulo, Annablume.
- Seligmann-Silva, M. (org.) (2003). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp.

11. Raveli, F.A. *Poéticas da diáspora entre o mundo e eu*. São Paulo: Annablume, 2023, p. 43

12. _____. Idem. p. 65

Seligmann-Silva, M; Netrovsi, A. (org.) (2000). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta.

Filmografia

Eu não sou seu negro (2016), de Raoul Peck.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Panorama do cinema brasileiro: A História do cinema recontada pela Direita

Arthur Autran*

Resumo: O artigo discute o documentário de longa-metragem *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, filme que narra a história do cinema nacional desde os seus primórdios até meados dos anos 1960. Por meio da análise fílmica, são destacadas as principais características estilísticas da obra, o modo como ela se estrutura e sua perspectiva ideológica.

Palavras-chave: história do cinema brasileiro; ideologia; análise fílmica.

Resumen: El artículo analiza el largometraje documental *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, película que narra la historia del cine nacional desde sus inicios hasta mediados de la década de 1960. A través del análisis fílmico, se resaltarán las principales características estilísticas de la obra, la forma en que está estructurada y su perspectiva ideológica.

Palabras clave: historia del cine brasileño; ideología; análisis fílmico.

Abstract: The article discusses the feature documentary *Panorama do cinema brasileiro* (1968), by Jurandyr Noronha, a film that tells the history of national cinema from its beginnings to the mid-1960s. Through film analysis, the main stylistic characteristics of the work are highlighted, the way it is structured and its ideological perspective.

Keywords: brazilian film history; ideology; film analysis.

Resumé : L'article traite du long métrage documentaire *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, un film qui raconte l'histoire du cinéma national de ses débuts au milieu des années 1960. À travers son analyse fílmique, les principales caractéristiques stylistiques de l'œuvre sont mises en évidence, sa structuration et sa perspective idéologique.

Mots-clés : histoire du cinema bresilien ; ideologie ; analyse fílmique.

* Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Centro de Educação e Ciências Humanas, Departamento de Artes e Comunicação. 13565-905, São Carlos – SP, Brasil. E-mail: autran@ufscar.br

Introdução

Este artigo tem por objetivo fazer uma discussão acerca da perspectiva ideológica do documentário de longa-metragem *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha. Para tanto, serão utilizados procedimentos da análise fílmica, isso de forma a destacar as principais características estilísticas da obra, a desvelar a sua estrutura narrativa e, finalmente, expor o seu ideário cinematográfico e político. De maneira complementar, também será procedida a exposição do contexto cinematográfico quando da produção da película.

O filme possui como escopo narrar a história do cinema brasileiro desde os seus primórdios até meados dos anos 1960, de maneira a divulgá-la para o público no Brasil e no exterior. Destaca-se o esforço em difundir trechos de diversas obras pouquíssimo vistas, em especial aquelas do período silencioso e da transição para o sonoro, tais como, entre outras, *Exemplo regenerador* (1919) e *Fragmentos da vida* (1929), ambas de José Medina; *Aitaré da praia* (1925), de Gentil Roiz; *Alma do Brasil* (1932), de Líbero Luxardo; *Braza dormida* (1928) e *Ganga bruta* (1933), ambas de Humberto Mauro; *Macaco feio, macaco bonito* (1929), de Luiz Seel; *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig; *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

É interessante notar que, entre a segunda metade dos anos 1960 e o início dos 1970, foram produzidos diversos documentários enfocando aspectos da história do cinema brasileiro. O próprio Jurandyr Noronha dirigiu outro longa no mesmo filão, *Cômicos e mais cômicos* (1971). É possível mencionar ainda os curtas-metragens: *Mauro, Humberto* (1967), de David Neves; *A batalha dos sete anos* (1968), de Alfredo Sternheim; *José Medina* (1968), de Júlio Heilbron; *Adhemar Gonzaga* (1969), de Júlio Heilbron; *Carmen Santos* (1969), de Jurandyr Noronha; *Brasileiros em Hollywood* (1970), de Salvyano Cavalcanti de Paiva; *O cinema falado* (1970), de Júlio Heilbron; *Humberto Mauro* (1970), de Jurandyr Noronha; *Silvino Santos – O fim de um pioneiro* (1970), de Roberto Kahané e Domingos Demasi; *Inconfidência Mineira, sua produção* (1971), de Jurandyr Noronha; e *Um drama caipira dedicado a Caio Scheiby* (1973), de Carlos Roberto de Souza e José Motta. Ademais, foi produzida a trilogia *Panorama do cinema paulista*, codirigida por João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet e integrada pelo longa-metragem *Paulicéia fantástica* (1970) e pelos médias *A eterna esperança* (1971) e *A Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1972). De modo a encerrar esse recorte, é possível citar o longa *Assim era a Atlântida* (1974), de Carlos Manga, talvez o mais conhecido dos títulos arrolados.

Além da variação dos estilos dos filmes, há também conflitos em relação à interpretação sobre a história do cinema brasileiro, bem como, de maneira subjacente, à posição política de cada obra.

O contexto de realização do *Panorama do cinema brasileiro*

Panorama do cinema brasileiro é uma produção do INC (Instituto Nacional do Cinema), órgão federal fundado em 1966, ou seja, no início da ditadura militar. O INC ampliou substancialmente as relações entre cinema e Estado, pois “era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais” (Amâncio, 2007: 174). Tratava-se de um pleito antigo dos cineastas, mas dado o contexto político e o fato de que pessoas ligadas à direita foram guindadas para cargos importantes, houve resistência do Cinema Novo quanto à criação do instituto. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Luiz Carlos Barreto criticavam a “falta de participação dos cineastas na elaboração do projeto [do INC], nos perigos do dirigismo estatal e na abertura da produção ao capital estrangeiro, um fantasma sempre temido” (Ramos, 1983: 52).

Luís Alberto Rocha Melo (2016) indica que o *Panorama do cinema brasileiro* atendia a um dos objetivos institucionais do INC, a saber, produzir filmes com fins educativos ou culturais. O diretor da película, Jurandyr Noronha,¹ já era um pesquisador reconhecido e ocupava então o cargo de chefe da Seção de Filmoteca do INC. A montagem coube a Júlio Heilbron, assim como a direção de produção. A “consultoria histórica” foi de Adhemar Gonzaga, Antônio Moniz Vianna – que também se encarregou da “supervisão crítica” da fita –, José Sanz, Rubem Biáfora e do próprio diretor. O levantamento do material de arquivo ficou a cargo de Jurandyr Noronha, Eduardo Rüegg e Júlio Heilbron; tendo sido utilizados os arquivos da Cinemateca Brasileira, de Adhemar Gonzaga, bem como de cineastas e de empresários ligados à produção e distribuição. A música foi composta por Francisco Mignone e a locução coube a Milton Valério. A estreia realizou-se com a devida pompa e circunstância, ela ocorreu “na noite de 07 de março de 1968 para uma plateia de cerca de 1.500 espectadores, durante a cerimônia oficial de entrega dos prêmios do INC, no Cine Palácio (Rio de Janeiro)” (Melo, 2016: 231).

O filme não foi lançado comercialmente, sendo destinado para o circuito paralelo de cineclubes, mostras, festivais, universidades e projeções especiais no Brasil e no exterior. Algumas das exibições eram, tal como a estreia, revestidas de simbolismo; um exemplo é a que marcou a abertura, em Brasília, do VII Jornada Nacional de Cineclubes e do III Festival do Filme Brasileiro de Curta-Metragem (Encontro, 1968). Ademais, a revista *Filme Cultura*, editada pelo INC, registra que *Panorama do cinema brasileiro* foi exibido em Lima, Lisboa, Bilbao, Bruxelas, Melbourne e Quito sempre com “grande êxito” (Panorama, 1969: 43).

1. Jurandyr Passos Noronha (1916-2015) iniciou-se no jornalismo cinematográfico nos anos 1930, passando na década seguinte a atuar na produção junto a empresas como Pan Filmes, Cinédia e Fan Filmes, em geral ligado à realização de cinejornais e documentários. Trabalhou também no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), no período do Estado Novo, e, posteriormente, no INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo). Foi um dos pioneiros na defesa da preservação do cinema brasileiro, o que incluiu sua preocupação com a criação de uma cinemateca entre nós. Além de *Panorama do cinema brasileiro* e *Cômicos e mais cômicos*, dirigiu o longa documentário *70 anos de Brasil* (1974). Escreveu livros sobre a história do cinema, tais como *Pioneiros do cinema brasileiro* (1994).

Na imprensa carioca,² além de notas que registram exibições do documentário, encontrei artigos a seu respeito dos seguintes críticos: Salvyano Cavalcanti de Paiva (1968), Ely Azeredo (1968), Jaime Rodrigues (1968) e Ruy Castro (1968). Os textos elogiam o *Panorama do cinema brasileiro*, em especial, é claro, por coligar trechos de muitos filmes significativos da história da produção nacional. Não há observações negativas de espécie alguma.³ Para além disso, Alberto Shatovsky, na sua retrospectiva de 1968 do cinema brasileiro, considerou a obra de Jurandyr Noronha “um dos filmes mais importantes do ano” (Shatovsky, 1969: B4).

É perceptível que o INC e o grupo de pessoas do meio cinematográfico⁴ que então o geriam ou orbitavam ao seu redor buscavam se recolocar na luta por dominar o campo também no que tange ao viés simbólico. Possuía um papel essencial nessa luta, a construção de um discurso sobre a história do cinema brasileiro a partir da perspectiva da direita, visando assim fazer frente a livros escritos por autores de esquerda que então hegemonizavam a historiografia, em especial *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany; *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber Rocha; e o texto de *70 Anos de cinema brasileiro* (1966), de Paulo Emílio Sales Gomes.⁵ Mas o filme fracassou na busca em constituir uma nova hegemonia. Segundo Luis Alberto Rocha Melo:

A ausência do filme *Panorama do cinema brasileiro* entre as obras clássicas de referência sobre a história do cinema no Brasil se deve, por um lado, ao predomínio do texto escrito como fonte de pesquisa e de legitimação do campo cinematográfico: a *iconofobia* é um dado marcante entre pesquisadores e historiadores do cinema. Não obstante, o desprezo conferido ao documentário produzido pelo INC se deve a razões de ordem política e ideológica, que acredito serem principais e determinantes. Até hoje, os textos sobre a história do cinema brasileiro adotados em cursos ou discutidos na imprensa e nos meios acadêmicos são aqueles produzidos por críticos, historiadores, pesquisadores e intelectuais ligados à esquerda e ao Cinema Novo. (Melo, 2016: 232) (grifo do original).

2. Não encontrei repercussão crítica acerca do *Panorama do cinema brasileiro* nos dois principais jornais paulistanos, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*.

3. Vale notar que a crítica de Ely Azeredo, a meu ver a mais instigante das quatro coligidas, propõe uma reflexão interessante acerca das antologias e dos tipos de filmes que seriam mais beneficiados pela seleção de fragmentos e os que seriam menos destacados nesse processo. Na perspectiva do crítico, o fato de um filme não possuir diversos trechos dignos de compor uma antologia não significa que ele seja inferior a uma obra com mais cenas que se prestam a integrar a antologia. Ilustrativo de sua posição, é que “A mais perfeita realização brasileira, *Noite vazia* estará sempre em posição discreta em um filme-antologia” (Azeredo, 1968: B2).

4. O produtor Durval Gomes Garcia era o presidente do INC quando da estreia de *Panorama do cinema brasileiro*, o crítico Moniz Vianna era o secretário executivo da autarquia, Jurandyr Noronha era o chefe da Seção de FilMOTECA, Ely Azeredo era o editor geral de *Filme Cultura*.

5. O belíssimo volume de *70 Anos de cinema brasileiro* tem por autores Paulo Emílio Sales Gomes e Adhemar Gonzaga, mas houve clara divisão de tarefas. O primeiro foi o responsável pelo texto da narrativa da história do cinema brasileiro dividida em cinco “épocas” e o segundo, pela riquíssima iconografia do livro, bem como pelas notas a respeito de cada uma das fotos publicadas.

Panorama do cinema brasileiro: a história sob a ótica da direita

O documentário de Jurandyr Noronha tem um estilo bastante clássico, amparando-se na locução, em materiais de arquivo (fotos, jornais, revistas), em longos trechos de filmes, algumas encenações e, mais raramente, entrevista (com Adhemar Gonzaga). Também é de sublinhar o tom extremamente “sério” de *Panorama do cinema brasileiro*, muito presente na locução, o qual não dá ensejo a momentos de humor ou ironia de quaisquer tipos. A música melancólica que inicia a fita produz certa estranheza, mas se coaduna com a “seriedade” buscada. O tom “sério” decorre, em parte, do fato de o documentário se apresentar como obra oficial. Após os créditos e antes da narrativa histórica iniciar, há uma cartela com um longo texto assinado pelo presidente do INC, Durval Gomes Garcia, no qual relembra a origem do projeto e agradece a quem colaborou para sua realização, destacando nominalmente Flavio Tambellini – o primeiro presidente do INC – e o então ministro da Educação e Cultura, deputado Tarso Dutra.

A estrutura do filme segue de perto a linha cronológica, embora ela seja quebrada em alguns poucos momentos. De início, como seria de esperar, há referência à primeira filmagem, relativa a “algumas cenas da baía da Guanabara” e ocorrida a 19 de junho de 1898, momento no qual, afirma a locução, “Nasceu o cinema brasileiro”. Ou seja, *Panorama do cinema brasileiro* era uma celebração dos setenta anos da produção nacional. Depois, há rápidas menções ao mercado exibidor, em uma parte encenada na qual vemos a venda de ingresso, bem como um bilheteiro recolher um ingresso e rasgar o mesmo. Essas imagens são dramatizadas e contemporâneas ao documentário. O assunto não voltará mais à baila. Parte-se para a indicação do sucesso de *Os estranguladores* (1908), de Antônio Leal, e outros filmes nacionais do mesmo período, mas não se fala em “bela época”.



Fig. 1: Plano de *Panorama do cinema brasileiro* – Fonte: CTAv (Centro Técnico Audiovisual).

A partir daí, trata-se de estabelecer o cânone do cinema brasileiro. De muitas películas dos anos 1910 e 1920 só há fotos, posto que não foram preservadas. É o caso de *Perdida* (1916), de Luiz de Barros, cuja importância, segundo a locução, residiria no fato de ser a estreia nas telas do ator Leopoldo Fróes. Porém, o documentário procura destacar os poucos filmes ainda existentes, o que é compreensível, pois um dos seus objetivos era divulgar materiais então pouquíssimo acessíveis. Nesse sentido, *Exemplo regenerador* é incorporado quase na sua integralidade. A voz *over* destaca aspectos estéticos da fita.

Entretanto, o que inicialmente articula a narrativa do documentário não são questões estéticas. O que amarra a narrativa da primeira metade de *Panorama do cinema brasileiro* é a evolução técnica da produção nacional e isso já está indicado na abertura, quando, ao narrar o “nascimento”, a cobertura de imagem é feita por um plano de detalhe de uma câmera à manivela. Dessa forma, os anos 1920 seriam marcados por laboratórios caracterizados pelo trabalho manual – e aí há uma nova dramatização para demonstrar como era procedida a revelação das películas – e pelo aparecimento de câmeras mecânicas no lugar dos “caixotes de madeira”, o que teria permitido aos “ciclos regionais” maior desenvolvimento. A chegada do som é ilustrada por imagens da realização de um filme sonoro e comenta-se o esforço para se acompanhar o desenvolvimento técnico, inclusive a concentração da produção a partir daí no Rio de Janeiro e São Paulo teria “razões de ordem técnica”, sempre segundo a locução. A construção do estúdio da Cinédia por Adhemar Gonzaga, único entrevistado no filme, também representaria um avanço tecnológico e o locutor comenta: “Chegava ao Brasil a primeira máquina que nos deixava em condições de igualdade com os cinemas mais avançados” e, a fim de não duvidarmos, vemos uma Mitchell sendo manipulada. No seu depoimento, Gonzaga elogia a atividade de Fausto Muniz, profissional que construía contrafações de sofisticados equipamentos.

É interessante notar que a entrevista com Adhemar Gonzaga foi filmada em estúdio, isso em plena efervescência do Cinema Verdade no Brasil. Por exemplo, o curta *Mauro, Humberto*, de David Neves, possui diversas entrevistas feitas em locação e, nesse sentido e diversos outros, ele mantém uma relação de tensão com o *Panorama do cinema brasileiro*.⁶ Trata-se de uma importante opção estilística e ideológica de Jurandyr Noronha. A entrevista com Gonzaga no estúdio também se deve ao fato de ele ser o fundador da Cinédia e a construção desse estúdio é alvo de encômio.

Segundo a locução, “continuava a evolução técnica”, fosse por meio de uma grua ou da “projeção por transparência” em *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Viana. Em cada um dos casos, vemos as cenas do filme nas quais esses equipamentos foram utilizados. E se em *Pureza* (1940), de Chianca de Garcia, foi empregada uma câmera leve de corda para filmar ao ar livre uma cena trágica em

6. Na sua análise sobre *Panorama do cinema brasileiro*, Luis Alberto Rocha Melo (2016) coteja o documentário de Jurandyr Noronha com *Mauro, Humberto* e demonstra claramente as oposições entre ambas as obras.

que morre o personagem interpretado por um ator-mirim escolhido nas ruas do Rio de Janeiro – é como se o Brasil prenunciasse o Neo Realismo –, havia em *Romance proibido* (1944), de Adhemar Gonzaga, “dêcor”, “equipamento pesado” e “som direto em emulsão fotográfica”. Ou seja, existia “diversificação da produção”.

O pensamento que ampara essa visão da história do cinema marcada pelo evolucionismo de cunho técnico entendia ser necessário à produção brasileira emular o desenvolvimento das grandes indústrias, em especial Hollywood, sem interrogar sobre as condições de mercado, questões culturais, etc. Essa ideologia embasou as experiências da Cinédia, da Cia. Americana e da Vera Cruz, e foi amplamente atacada pelo Cinema Novo mas ainda encontrava defensores como Jurandyr Noronha ou Moniz Vianna.

A culminância do processo de desenvolvimento técnico do cinema brasileiro teria sido, segundo o *Panorama do cinema brasileiro*, a chegada de Alberto Cavalcanti ao Brasil e sua atuação na Vera Cruz, pois, com larga experiência nos estúdios britânicos, ele “trouxe o *know how* necessário ao processo industrial que começava” e também importou técnicos da Europa. Em conclusão: “A passagem de Cavalcanti pelo cinema brasileiro teve extraordinária importância”.

Desse momento em diante, a locução é menos acionada pelo documentário e há trechos mais longos de filmes considerados representativos. A questão da evolução técnica deixa o primeiro plano e assume papel central uma linha que já se esboçara antes, mas sem tanta força: a ligação positiva com o contexto cinematográfico internacional. Se, no período silencioso, *Barro humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, foi exibido em outros países e *Limite*, reconhecido aqui e no exterior, sendo influenciado pela *avant garde* francesa, foi só com *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que houve a “consagração internacional do cinema brasileiro no Festival de Cannes de 1953”. E a locução ainda se refere ao prêmio no exterior de *Santuário* (1951), do mesmo diretor – aliás, junto com *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, um dos poucos documentários citados no *Panorama do cinema brasileiro*. Enquanto vemos a cena marcante da invasão da pequena cidade pelo bando do Capitão Galdino, a voz over afirma convicta: “Até hoje não foi igualado o êxito de *O cangaceiro*”.

É interessante notar que a partir de *O cangaceiro* há certo destaque também para uma leitura da história calcada no cinema de autor, daí que se salientem os nomes de Jorge Ileli (*Amei um bicheiro* [1952], codirigido por Paulo Vanderley, e *Mulheres e milhões* [1961]), Walter Hugo Khouri (*Estranho encontro* [1957] e *Noite vazia* [1964] ilustram seu “estilo perfeccionista”) e Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 graus* [1955] e *Vidas secas* [1963]). Esses são os diretores que, ao lado de José Medina – com *Exemplo regenerador* e *Fragmentos da vida* – e Adhemar Gonzaga – com *Alô, alô, carnaval* (1936) e *Romance proibido* –, possuem dois filmes com trechos apresentados no *Panorama do cinema brasileiro*. Somente Humberto Mauro tem três películas com partes incorporadas – *Braza dormida*, *Ganga bruta* e *Argila* (1940) –, o que demonstra sua relevância no cânone de Jurandyr Noronha, no qual é possível igualar Gonzaga, o único entrevistado e cujo *Barro humano* é referenciado por meio de fotos, pois não havia mais cópias ou negativos preservados. O fato de

Mauro e Gonzaga ocuparem posições no patamar mais alto do cânone demonstra que não há, no *Panorama do cinema brasileiro*, uma oposição entre autoria e indústria, ambas podem se coadunar.

A possibilidade de harmonização entre o autoral e o industrial não é inusual na história das ideias cinematográficas. Segundo Jean-Claude Bernardet (1994), a política dos autores preconizada pelos então jovens críticos do *Cahiers du Cinéma* – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Jacques Doniol-Valcroze – elegia, sobretudo, diretores que trabalhavam em Hollywood, tais como Alfred Hitchcock e Howard Hawks. O historiador observa ainda que Glauber Rocha se reapropriou da ideia de autor, mas criando uma oposição deste em relação à indústria. Trata-se de um aspecto importante do confronto ideológico entre o *Panorama do cinema brasileiro* e o Cinema Novo.

Após *O cangaceiro*, a ordem dos títulos citados segue bem de perto a cronologia chegando até a produções de meados dos anos 1960, como *Noite vazia e O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade. Mas há uma exceção importante no final: o documentário se encerra com *O pagador de promessas*, filme de Anselmo Duarte de 1962, que foi “outra afirmação internacional do cinema brasileiro” ao ganhar a Palma de Ouro, em Cannes. A locução ainda liga *O pagador de promessas* a *O cangaceiro*, pois a Palma de Ouro seria o prêmio mais relevante desde então, e decreta: “Era um triunfo. Foi um recomeço”. O recomeço parece estar ligado à Vera Cruz, embora sua debacle não seja abordada.

O Cinema Novo foi incorporado à narrativa do *Panorama do cinema brasileiro*, apesar dos óbices para a obtenção da anuência dos diretores do movimento em colaborar com a produção. Segundo depoimento de Jurandyr Noronha ao CTA (Centro Técnico Audiovisual):

O que era a luta ideológica, era terrível naquele tempo, influenciando em nosso trabalho. Porque o Cinema Novo não queria absolutamente cooperar, não queria ceder nenhum filme. Sabotavam de todas as maneiras que podiam. A primeira pessoa que teve uma compreensão do filme e que abriu caminho, depois que ele cedeu trechos do seu filme, do *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, depois que ele cedeu então os demais seguidores da ideia cinemanovista também nos cedaram. Ou seja, o filme não teve nenhuma prevenção contra o Cinema Novo. Teve uma porção de exemplos de filmes do Cinema Novo no *Panorama*.⁷

A relação da película de Jurandyr Noronha com o Cinema Novo é mais complexa do que deixa transparecer o depoimento transcrito acima. A meu ver, ela é muito ambígua. Não se cita o nome do movimento, apenas há referência na locução ao

7. Panorama do cinema brasileiro: entrevista de Jurandyr Noronha. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jxyt9mWB8RI&t=2s>. Acesso em: 24 dez. 2022. Infelizmente a realização da entrevista não está datada, mas ela foi feita muitos anos depois da produção do documentário com a finalidade de ser um extra no DVD lançado pelo CTA.

“novo cinema” quando da menção a *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues. Um *slogan* ligado ao Cinema Novo é citado – “Câmera na mão e uma ideia na cabeça” –, porém, como demonstrou Luis Alberto Rocha Melo na sua análise acerca do *Panorama do cinema brasileiro*, a frase é utilizada na locução para comentar imagens de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* e indicar “de forma sutil [...] o pioneirismo estético de Kemeny e Lustig sobre o Cinema Novo” (Melo, 2016: 234). Entretanto, é necessário reconhecer que o quarto final do documentário dedica mais de vinte minutos a obras do Cinema Novo, o que deixa evidente a sua importância. A lógica da segunda parte da fita de Jurandyr Noronha, muito calcada no reconhecimento internacional e na ideia de autoria, acaba por fortalecer o movimento do Cinema Novo, afinal vários filmes que integram a antologia concorreram em festivais estrangeiros de ponta e / ou seus diretores tiveram reconhecimento, como, por exemplo: *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos.

Interessante observar que, em outra dimensão ligada ao INC, também é possível notar certo nível de reconhecimento do Cinema Novo pelo órgão estatal. Randal Johnson (1987) demonstrou que a maior parte dos prêmios outorgados pelo instituto nos seus primeiros anos foi direcionada a filmes daquele movimento. Em 1970, com a chegada de Ricardo Cravo Albin à direção do INC e da Embrafilme – empresa criada no ano anterior –, o Cinema Novo aproximou-se do aparelho estatal, entretanto, a primeira metade da década de 1970 foi um período de avanços e recuos nesse processo. De fato, é só a partir do momento no qual a Embrafilme passou a ser comandada por Roberto Farias, em 1974, é que o Cinema Novo conseguiu controlar a política cinematográfica.

Quem encontra pouco lugar no *Panorama do cinema brasileiro* é o documentário, conforme comentei antes. Isso não é de estranhar, pois a historiografia de então, no exterior e no Brasil, dava pouquíssimo destaque a esse filão. Nos livros de Georges Sadoul ou Alex Vianny, dentre muitos outros autores, cinema era compreendido, principalmente, como o longa-metragem de ficção.

Também a comédia popular não merece sorte muito melhor, apesar de ter alguns títulos citados e até trechos selecionados, sendo que a expressão chanchada não é utilizada, indicando para o grau de aversão ao gênero. As comédias mencionadas relacionam-se com avanços técnicos, como é o caso do pioneirismo da introdução do som em *Acabaram-se os otários* (1930), de Luiz de Barros; ou pela influência positiva do musical hollywoodiano em *Sinfonia carioca* (1955), de Watson Macedo, que afastava a fita dos “antigos padrões carnavalescos”. Significativamente, a cena do filme de Macedo mostrada é uma homenagem à primavera como a estação do amor em um cenário que lembra mais uma Europa edulcorada em papel crepom do que o tórrido Rio de Janeiro.



Fig. 2: Fragmento de *Sinfonia carioca* no *Panorama do cinema brasileiro* – Fonte: CTAv (Centro Técnico Audiovisual)

Conclusão

Quando da criação do INC, seus dirigentes defendiam que se tratava, como indica José Mário Ortiz Ramos, de um “órgão técnico e neutro, planejador, e disciplinador sem interesses” (Ramos, 1983: 52). É importante notar que matéria publicada em *Filme Cultura* acerca do *Panorama do cinema brasileiro*, descreve-o como: “Testemunho imparcial de toda a história do cinema brasileiro, o filme mostra os movimentos mais importantes que constituíram a base de uma indústria em franca perspectiva.” (Um documento, 1967: 11). Ou seja, havia um esforço de o documentário, seguindo a linha do órgão que o financiou, apresentar-se como equidistante ou acima das lutas do meio cinematográfico. Uma espécie de árbitro ou juiz sem interesses. Isso evidentemente é impossível, trata-se apenas de um esforço, mesmo inconsciente, de recobrir suas – do INC e do filme – posições políticas à direita no espectro ideológico.

O horizonte do *Panorama do cinema brasileiro* considerou um corte por filão da produção buscando privilegiar o campo da ficção e, dentro dele, até o advento da Vera Cruz, se destacam películas que apresentassem algum avanço técnico ou artístico; após a criação da Vera Cruz, é como se a questão técnica encontrasse uma solução permanente e a narrativa passa a ressaltar, sobretudo, aqueles filmes reconhecidos em festivais no exterior ou, pelo menos, com a marca autoral de um diretor.

Fica completamente obliterada, na película de Jurandyr Noronha, a discussão em torno da ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, a qual é fundamental no livro *Introdução ao cinema brasileiro*. A obliteração de assunto tão fundamental ia bem de acordo com a política do INC, que buscava não se contrapor aos interesses hegemônicos no mercado, representados pela ação das distribuidoras *majors* norte-americanas. Como analisou de maneira certeira José Mário Ortiz Ramos:

[...], o INC movimentava-se no interior de uma teia de compromissos que não pretendia tocar nos interesses estrangeiros, mas sim aliar-se a eles; e situava-se dentro de uma estratégia mais ampla do Estado que, mesmo não consolidada, procurava manter o campo cinematográfico sob controle. (Ramos, 1983: 66).

O documentário também rejeitou os filmes que abordam a política contemporânea, ou seja, o golpe militar de 1964 e suas consequências. Películas como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe* (1966), de Glauber Rocha, não foram mencionadas nenhuma vez no *Panorama do cinema brasileiro*, muito embora tivessem sido exibidas em Cannes – a primeira na Semana da Crítica em 1966 e a segunda na competição em 1967. Pode-se objetar que *Terra em transe* ficou pronto durante a produção do documentário, o que dificultaria a obtenção de trechos do primeiro para incorporação no segundo;⁸ mas essa objeção tem pouca base em relação a *O desafio*. Para Jurandyr Noronha, Moniz Vianna e seu grupo era melhor ficar com o “rigor estilístico” de *Ravina* (1959), de Rubem Biáfora. Nesse passo, a interpretação proposta pela locução acerca da obra-prima de Luís Sérgio Person não chega a espantar de todo: “Com *São Paulo, Sociedade Anônima* [1965], a fase da implantação da indústria automobilística no país chegou ao cinema. O diretor Luís Sérgio Person analisou, ao mesmo tempo, o fenômeno da integração do imigrante em nosso desenvolvimento”. Todas as tremendas contradições da vida da classe média em uma metrópole industrial do Terceiro Mundo desaparecem como por encanto em prol da questão do imigrante, relativa a um personagem secundário na película.

O fato de o documentário ocupar um lugar muito discreto na narrativa do *Panorama do cinema brasileiro* – e aqui é de se lembrar a força expressiva & política dos filmes de não-ficção do Cinema Novo –, a omissão de películas de ficção que abordavam o golpe militar e as interpretações rasas propostas pela locução acerca de algumas obras demonstram o quanto as opções historiográficas eram, afinal, também opções políticas sintonizadas com a direita.

Referências bibliográficas

- Amâncio, T. (2007, julho-dezembro). Pacto cinema - Estado: os anos Embrafilme. *Alceu*, 8 (17), 173-184. Rio de Janeiro.
- Azeredo, E. (1968, 21 março). Uma antologia do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, p. B2. Rio de Janeiro.
- Bernardet, J. C. (1994). *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense / Edusp.
- Castro, R. (1968, 30 março). 70 Anos de cinema brasileiro. *Manchete*, 15(832), 43. Rio de Janeiro.

8. José Mário Ortiz Ramos (1983) anota que *Terra em transe* ganhou tão somente a láurea de melhor ator coadjuvante – para José Lewgoy – na premiação dos melhores do ano concedida pelo INC e não obteve o prêmio adicional de qualidade. Belisa Figueiró (2023) demonstrou que o Ministério das Relações Exteriores brasileiro buscou impedir e boicotou a exibição de *Terra em transe* no Festival de Cannes. A censura chegou a proibir a exibição do filme no Brasil, mas a decisão foi revista.

- Encontro de Cineclubes e Festival de Curta-Metragem começam hoje em Brasília (1968, 16 julho). *Jornal do Brasil*, p. A10. Rio de Janeiro.
- Figueiró, B. (2023). *O cinema brasileiro no Festival de Cannes (1949-2017): políticas de internacionalização e abertura de mercado*. São Carlos: Tese de Doutorado, Universidade Federal de São Carlos.
- Gomes, P. E. S. & Gonzaga, A. (1966). *70 Anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- Johnson, R. (1987). *The film industry in Brazil – Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Melo, L. R. (2016). Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. *Ars*, 14 (28), 221-245. São Paulo.
- Noronha, J. (1994). *Pioneiros do cinema brasileiro*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.
- Paiva, S. C. (1968, 5 março). Antologia reveladora. *Correio da Manhã*, p. B3. Rio de Janeiro.
- Panorama (1969, maio-junho). *Filme Cultura*, 3 (12), 43. Rio de Janeiro.
- Ramos, J. M. O. (1983). *Cinema, Estado e lutas culturais – Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Rocha, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Rodrigues, J. (1968, 7 março). O cinema no Brasil, desde 1898. *Correio da Manhã*, p. B1. Rio de Janeiro.
- Shatovsky, A. (1969, 1 janeiro). Pouco público para muitos filmes. *Jornal do Brasil*, p. B4. Rio de Janeiro.
- Um documento histórico: *Panorama do cinema brasileiro* (1967, julho – agosto). *Filme Cultura*, 1 (5), 11. Rio de Janeiro.
- Viany, A. (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

Filmografia

Panorama do cinema brasileiro (1968), de Jurandyr Noronha.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AmMn-yDa08U&t=115s>

Cine-grafias: o filme de arte poética como forma de documento subjectivo

Fátima Chinita*

Resumo: Naquilo que Laura Rascaroli (2009) designa como cinema subjectivo e Alain Bergala (1988), Jean-Pierre Esquenazi e Alain Gardies (2006) apelidam de cinema do Eu encontramos documentários metacinematógráficos, simultaneamente (auto)reflexivos e sobre o cinema em geral. Nesta categoria, o hibridismo formal e de conteúdo faz-se sentir sobretudo no Filme-ensaio e no Auto-retrato que mostram o cineasta como um profissional de cinema em plena actividade. Em ambos os casos existe auto-representação, sendo que o cineasta se interpreta a si mesmo com contornos autobiográficos. Em algumas situações podemos desaguar no Filme de Arte Poética (do latim *ars poetica*) segundo Yannick Mouren (2009), que manifesta de modo autoconsciente e discursivo a práxis cinematográfica do artista; ou então no Filme Testamento, uma resenha artística do próprio criador em fim de carreira. O modo como estes conceitos e práticas se intersectam de forma cada vez mais híbrida, leva-me a defender o conceito de Cine-Grafias, aplicado a formas cinematográficas de escrita, a um tempo expressivas e voltadas para o Eu do artista. A última longa-metragem de Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (1960), será o estudo de caso em apreço, permitindo-me concluir que as cine-grafias são autênticos documentos – que atestam de uma existência concreta – não obstante a sua relação com o real ser batente duvidosa – mas que funcionam prioritariamente como textos.

Palavras-chave: metacinema, filme-ensaio, auto-retrato, autoficção, filme de arte poética, filme testamento.

Resumen: Dentro de lo que Laura Rascaroli (2009) llama cine subjetivo y Alain Bergala (1988), Jean-Pierre Esquenazi y Alain Gardies (2006) llaman cine del yo, encontramos documentales metacinemáticos, a la vez (auto)reflexivos y sobre cine. En esta categoría general, la hibridación formal y de contenidos se deja sentir especialmente en el Cine Ensayo y el Autorretrato, que muestran al cineasta como un profesional del cine en plena actividad. En ambos casos hay autorrepresentación, interpretándose el cineasta a sí mismo con contornos autobiográficos. En algunas situaciones podemos desembocar en el Cine de Arte Poético (del latín *ars poetica*) según Yannick Mouren (2009), que manifiesta la praxis cinematográfica del artista de manera autoconsciente y discursiva; o en Film Testament, un

* Instituto Politécnico de Lisboa, Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA). Portugal. Email: chinita.fatima@gmail.com.

Este artigo foi escrito com o apoio financeiro da FCT, referência FCT UIDB/05021/2020 sob os auspícios do centro de investigação ICNOVA.

repaso artístico del propio creador al final de su carrera. La forma en que estos conceptos y prácticas se cruzan de una manera cada vez más híbrida me lleva a defender el concepto de Cine-*Grafías*, empleado a formas cinematográficas de escritura, tanto expresivas como centradas en el Yo del artista. El último largometraje de Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi !* (1960), será el caso de estudio en cuestión, lo que me permitirá concluir que las cinegrafías son documentos auténticos, que dan fe de su existencia concreta – apesar de que su relación con la realidad sea bastante dudosa – pero que funcionan principalmente como textos.

Palabras clave: metacine, cine ensayo, autorretrato, autoficción, cine de arte poético, cine testamentario.

Abstract: In what Laura Rascaroli (2009) calls subjective cinema and Alain Bergala (1988) and Jean-Pierre Esquenazi & Alain Gardies (2006) label cinema of the self (*le cinéma du Je*) one finds metacinematic documentaries, both (self-)reflexive and about cinema in general. In this broad category, the hybridity of form and contents is mostly felt in the Essay films and in Self-portraits that convey the director at work as a film professional. In both cases there is self-representation since the filmmaker portrays him- or herself with an autobiographic leaning. Some situations, derived from these, may result in the Poetic Art Film (from the Latin *ars poetica*), which manifest the artist's cinematic praxis together with a self-conscious discourse on it, as claimed by Yannick Mouren (2009). Or else they result in the Film Testament, an artistic overview undertaken by the creators themselves at the end of their cinematic careers. The way these practices intersect in an increasingly hybrid fashion, leads me to advocate for the concept of *Cine-Writings*, standing for cinematic writing practices, at once expressive and turned towards the artist's Self. Jean Cocteau's last feature film *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* [Orpheus' Testament, or Do Not Ask Me Why!] (1960), will be the case study analyzed here, enabling me to conclude that *cine-writings* are true documents, regardless of their dubious relationship with the real.

Keywords: metacinema, essay film, self-portrait, autofiction, film testament.

Résumé : Dans ce que Laura Rascaroli (2009) appelle le cinéma subjectif et Alain Bergala (1988), Jean-Pierre Esquenazi et Alain Gardies (2006) le cinéma de soi, on retrouve des documentaires métacinématiques, à la fois (auto)réflexifs et sur le cinéma en général. Dans cette catégorie, l'hybridité formelle et de contenu se ressent notamment dans Le film essai Film et l'Autoportrait, qui montrent le cinéaste comme un professionnel du cinéma au travail. Dans les deux cas, il y a auto-représentation, le cinéaste s'interprétant selon des contours autobiographiques. Dans certaines situations, nous pouvons tomber dans le film d'art poétique (du latin *ars poetica*), selon Yannick Mouren (2009), qui manifeste la pratique cinématographique de l'artiste de manière consciente et discursive ; ou encore dans le Film Testament, revue artistique du créateur lui-même à la fin de sa carrière. La manière dont ces concepts et pratiques s'entrecroisent de manière de plus en plus hybride m'amène à défendre le concept de *Ciné-graphies*, formes d'écriture cinématographiques, à la fois expressives et centrées sur le Soi de l'artiste. Le dernier long métrage de Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi !* (1960), sera l'étude de cas en question, qui me permettra de conclure que les *ciné-graphies* sont des documents authentiques qui attestent de leur existence concrète – bien que leur rapport au réel soit assez douteux – mais qui fonctionnent avant tout comme des textes.

Mots-clés : métacinéma, film essai, autoportrait, autofiction, film d'art poétique, film testament.

Introdução: o documentário metacineamatográfico

Alguns cineastas manifestam uma propensão para reflectir sobre a arte cinematográfica na qual se movem e que reconhecidamente professam (reflexividade) e/ou sobre as premissas do próprio cinema que executam (auto-reflexividade). São figuras de autoridade com longas carreiras,¹ ou iniciados abraçando o seu mester com toda a esperança de uma vocação eventualmente ainda por cumprir.² Uns e outros são atraídos pela sétima arte e pela forma de expressão que ela comporta, mas como meio de exorcizar ou compreender a sua própria inclinação. Deste modo, o cineasta surge logo como indissociável da sua prática, de modo intencional e explícito.

Esta é uma das vertentes do metacinema, que não deve ser confundido nem com cinema reflexivo, cujo âmbito é mais lato, nem com “cinema sobre o cinema”, cujo domínio é mais restrito e focado apenas nos filmes que são visivelmente sobre a *indústria*. Na minha perspectiva, se um filme satisfizer, em simultâneo, quatro condições, ele pode ser considerado um metafilme: (1) deve ser uma actividade ou objecto em acto de feitura; (2) deve possuir um discurso autoral, consciente e deliberado; (3) deve ocorrer ao longo de todo o filme, manifestando-se, directa ou indirectamente na temática e na história; (4) deve ser narrativo e incidir, em maior ou menor grau, sobre o regime ficcional. A primeira condição expõe a técnica cinematográfica sem a qual *stricto sensu* não haveria cinema; a segunda revela o ponto de vista do autor e transforma a obra numa espécie de ensaio indirecto sobre a expressividade cinematográfica; a terceira garante que o filme é, de facto, *sobre* o cinema e que este contexto não funciona apenas como um pretexto; a quarta reforça o quanto o desenvolvimento da sétima arte deve à narrativa, sem a qual teria permanecido uma curiosidade científica ou de feira, e como o ímpeto ficcional, que molda a história humana, moldou o cinema convertendo-o, aos olhos do mundo, em potencial actividade artística (Chinita, 2021, s/p).

À partida, a última condição pode fazer crer que todo o cinema documentário se encontra automaticamente excluído desta demanda. Na verdade, não é assim. É indesmentível que o apelo da ficção é muito forte, na vida como na práxis destes autores. Porém, o conceito de narratividade abarca outros objectos artísticos para além da efabulação simples. Dito de outro modo, os filmes podem não contar histórias – mistificações narrativas inventadas de raiz – mas contê-las, porque são um processo cognitivo que tem por base a narração. Verifica-se, aliás, na progressão das carreiras de alguns cineastas, como por exemplo Jean-Luc Godard e Orson Welles, um crescendo de narração em detrimento da(s) narrativa(s) (cf. Sayad, 2013). Não é por acaso que Godard se estreia na realização de longas-metragens com *À bout de*

1. Na Europa: Agnès Varda (FRA), Andrej Wajda (POL), Federico Fellini (ITA), Jean-Luc Godard (SUI), Michael Haneke (AUS), Pedro Almodóvar (ESP), Peter Greenaway (GB), Theo Angelopoulos (GRE), Wim Wenders (RFA e ALE), Ingmar Bergman (SUE), Manoel de Oliveira (POR). Na América: Raúl Ruiz (CHILE), Atom Egoyan, (CAN), Brian de Palma, David Lynch, Peter Bogdanovich, Woody Allen e Quentin Tarantino (EUA).

2. Michel Hazanavicius (depois de *The Artist*, 2011, realizou *Le Redoutable*, sobre Jean-Luc Godard, 2017) e Damien Chazelle (*Babylon*, 2022).

souffle (O *acossado*, 1960) – um filme ficcional onde, segundo o próprio Godard, a história possui princípio, meio e fim mas não necessariamente por essa ordem – e termina em pleno território do filme-ensaio, com *Le livre d'image* (O *Livro de Imagem*, 2018). O mesmo percurso é notório em Welles, que começa com *Citizen Kane* (O *Mundo a Seus Pés*, e termina com dois filmes-ensaio seguidos: *Vérités et mensonges* (F *for Fake*, 1973) e *Filming Othello* (1978).

O “referente”, que é a marca do documentário, não deve ser interpretado pelo seu valor facial, por duas razões. A primeira é que, de modo intencional ou acidental, a realidade é sempre manipulada ou contaminada, ao ponto de não podermos considerar como sinónimos os termos “referente” e “realidade”. Todos os documentários implicam escolhas e decisões artísticas e técnicas que influem sobre o resultado, a menor das quais não será a presença da própria câmara. A segunda razão para nos acautelarmos com ideias feitas sobre o “referente” é o facto de ele não ser incompatível com a ficção. Repare-se que ele é indispensável para criar um efeito de real que permita concretizar histórias verosímeis, mas finitas (Barthes, 1968: 88). O ser humano tanto precisa de uma base de identificação para acreditar no que vê, como para poder suspender temporariamente a sua incredulidade. Sem estas duas condições a efabulação não é possível e sem a efabulação é a própria humanidade que está em risco.

Por esta ordem de ideias, ficção e documentário não são completamente díspares em termos teóricos. Acresce a isto o facto de, cada vez mais, as fronteiras entre ambos se esbaterem também em termos práticos. Ambos contêm narratividade e, face ao hibridismo intrínseco de várias subcategorias, ambos contêm também ficcionalidade. É nos filmes com maior carga de subjectividade autoral – o “*cinéma du Je*”, como se lhe refere Alain Bergala na colectânea que editou em 1998, ou o “*subjective cinema*” proposto por Laura Rascaroli em 2009 – que estes dois aspectos melhor se confundem, sob a égide da auto-representação: a presença do autor na própria obra.

As formas do Eu autoral e a auto-representação híbrida

A presunção de realidade no documentário metacineamatográfico ocorre devido à presença *dentro do filme* de um corpo que corresponde à identidade aparente que ele possui na vida real, a começar pelo nome. É justamente em torno dessa coincidência e suas implicações que se articulam as teorias do Eu no cinema. Para Philippe Lejeune (1975: 14), para além da identidade partilhada entre autor, narrador e personagem principal manifestada pelo uso do mesmo nome (facto que ele designa como “pacto autobiográfico”), há ainda a considerar uma segunda condição indispensável para que se possa falar de autobiografia: a ligação ao referente, uma realidade externa à obra, a qual pode ser alvo de verificação por parte do leitor. Esta última condição é designada por Lejeune, precisamente, como “pacto referencial”. A ligação ao real não é, porém, totalizadora, contendo espaço para alguma “mentira” histórica. Ou seja, uma autobiografia não tem de ser verosímilante, tanto ao nível da informação veiculada, quanto ao nível do seu significado (Lejeune, 1975: 26). Porém, os

aspectos contidos na escrita autobiográfica devem ser factos, apresentados de forma clara, linear e cronológica de um percurso de vida (ainda que eventualmente não completo e, obviamente, proferido num tempo verbal passado).

É neste aspecto que a autobiografia se distingue da autoficção literária, que também cumpre a regra da coincidência nominal entre autor, narrador e personagem, mas onde o “autor” é uma *persona*, uma “recriação” de si próprio, a qual, podendo ser mais ou menos fiel, normalmente prima pela distância factual entre autor e *persona* autoral. No cinema, que opera segundo as exigências da “mostração” (forçosamente visual e imediata), a figura do autor implícito pode ser interpretada pelo corpo biológico do autor real, mas a distância identitária entre a pessoa e a representação da pessoa, não obstante a possível coincidência de marcadores identitários, é ainda válida, tal como na literatura autoficcional (Colonna, 1989). No caso de o “autor” ser, inclusive, interpretado por outro corpo – ou seja, por um actor – então a distância referida aumenta exponencialmente, ainda que esse actor seja entendido como um duplo ficcional, um *alter ego* apadrinhado pelo próprio cineasta. A autoficção é, como o título indica, independentemente do corpo que interpreta o protagonista, uma “ficção de si”, uma construção imaginária do próprio. Aliás, na modalidade de autoficção fantástica, desenvolvida por Vincent Colonna (2004: 75-92), o autor compraz-se mesmo em inventar um Eu perfeitamente anómalo e distante da sua personalidade real. Logo, para efeitos de uma escrita de si em cinema – actividade que na literatura autobiográfica é hoje conhecida como “*life-writing*” – concorrem todos os aspectos necessários à correcta apreciação dos filmes subjectivos híbridos, obras pessoais mas situados na confluência de várias vertentes do cinema do Eu.

O filme-ensaio, ou “ensaio cinematográfico”³ – não confundir com “vídeo ensaio” que é uma simples abordagem didáctica de um tópico cinematográfico por meio de sons, texto e imagens em movimento – é tradicionalmente considerado um modo de documentário. Para além do acentuado ponto de vista ideológico sobre um dado tema, inerente à ideia de “ensaio”, a qual descreve a natureza do conteúdo; o ensaio cinematográfico também costuma ter uma forte presença do realizador, seja de forma directa (por exemplo, a presença física de Godard em *Scénario du film “Passion”*, de 1982), seja sob uma configuração mais metonímica (a voz *off* verbalizada pelo próprio autor ou a presença das mãos do cineasta, como sucede em *Level five*, de Chris Marker, de 1997). A presença do autor no interior do filme, quando ela se produz de forma mais imediata, é uma auto-representação impossível no mesmo nível ontológico, pois o autor não pode encontrar-se, ao mesmo tempo, atrás e à frente da câmara. A obra e o registo possuem duas temporalidades, materialidades e naturezas diferentes. Este fenómeno é, segundo Gérard Genette (2004), uma metalepse do autor, reportando-se à entrada do autor no universo ficcional. Quando Agnès Varda, em *Les plages d’Agnès* (2008), pousa junto a uns trapezistas numa praia de França ilustrando uma fantasia sua, ela usa a reconstituição como um facto de pensamento e não como uma realidade física. Neste caso, como noutros, a cineasta biológica é e não é a cineasta histórica. Nestes casos, para além da forte dimensão

3. Em inglês “*essay film*”, em francês “*le film essai*”.

conceptual comum a todos os ensaios cinematográficos (o filme-ensaio é um cinema que pensa),⁴ o autor “marca” a sua obra investindo-a de resquícios de si, ou vestígios (no sentido de *trace*), mais ou menos evidentes, que funcionam como um efeito de assinatura adicional. Varda nunca foi trapezista e esta faceta em que se mostra em *Les plages* ocorre numa dimensão ficcional da obra que ela própria criou. A criatividade é igualmente um requisito do cinema do Eu, sendo através dela que se constata uma grande parte da subjectividade autoral neste tipo de filmes (que, recorde-se são escritos e realizados pela mesma pessoa, autora do conceito).

Em 1948, Alexandre Astruc preconizava, num texto intitulado “Naissance d’une nouvelle avant-garde”, a expressão individual do realizador de um modo que lhe permitisse “traduzir as suas obsessões” e “expressar o pensamento” (Astruc, 1948: 325) e defendia um novo tipo de *escrita*, verdadeiramente cinematográfica, efectuada com a câmara em vez da pluma, que se encontrava inerente ao conceito de “*caméra-stylo*” (a tradução literal é “câmara-caneta”). É evidente que Astruc se referia a uma escrita ficcional, como as suas remissões para Jean Renoir e Orson Welles naquele texto fazem compreender. No entanto, as suas duas principais condições – tradução de obsessões e expressão de pensamentos – estão também na base do filme ensaístico, com a respectiva quota-parte de ficção.

Laura Rascaroli (2009) define filme-ensaio como o equivalente cinematográfico de um ensaio literário, não tendo necessariamente nada a ver com cinema documental (e também político, ou experimental). Em termos estruturais, o ensaio cinematográfico é auto-reflexivo, situado entre a ficção e o cinema não ficcional, sendo contaminado por ambos. Em termos conceptuais, o ensaio cinematográfico é auto-reflectivo, contendo um discurso que pensa e faz pensar. Por definição, um filme-ensaio contém um ponto de vista ideológico qualquer que ele seja, transmitido de um modo indeterminado e sem obedecer a quaisquer regras estabelecidas *a priori*. Mikaël Gaudin usa um trocadilho eficaz na língua francesa para definir o filme-ensaio (“*film essai*”) como actividade de “*laissez filmer*” (ou seja, deixar filmar).⁵ Dito de outro modo, para este teórico o ensaio cinematográfico reúne tudo aquilo que no cinema é inclassificável, tratando-se de um género ambíguo, misto de narrativa e análise.⁶

Sendo assim, porque continuamos insistentemente a conotá-lo (apenas) com cinema não ficcional? Porque não atentarmos naquilo que é a sua dimensão psíquica (e portanto, ficcional): a de uma demanda individual em que o cineasta, raramente usando a narração linear clássica, investe na análise de si próprio e da sua obra, porventura da sua obra *face* a si próprio. Que é o mesmo que dizer, face ao cinema. Talvez seja por isto mesmo que uma grande parcela de ensaios filmicos

4. Título de um dos artigos da colectânea de Suzanne Liandrat-Guigues e Murielle Gagnebin (eds), 2004.

5. Para o trocadilho manter a sua base fonética seria preciso traduzir como “ensejo de filmar”, mas aqui o significado não seria exactamente o mesmo. “Ensaíar filmar” ainda é uma alternativa pior.

6. É uma posição que atribui ao filme-ensaio uma certa anarquia de base, facto contestado até certo ponto por Laura Rascaroli, para quem não se deve remeter para esta família filmica tudo o que é “inclassificável”, numa espécie desesperada de exclusão de partes.

contém uma dimensão metacineamatográfica. É o caso da práxis do Senhor Cinema (*Monsieur Cinéma*), de seu nome Jean-Luc Godard. Façamos, então, como Rascaroli e rejeitemos a natureza referencial do filme-ensaio para nos concentrarmos em alguns aspectos da sua forma, apontados por esta autora: (1) uso de uma voz *off* não autoritária nem patriarcal, com um cunho metafílmico e metacrítico, que contempla no seu raciocínio a obra e o seu criador, utilizada com grande depuração estética; (2) utilização de material de arquivo de várias proveniências para servir de matéria-prima num filme inteiramente novo (“*found footage*”); (3) “performance” específica e consciente, a dois níveis: primeiro, na recriação não indispensável de acontecimentos,⁷ efectuada sobretudo com o intuito de dinamizar a obra e, segundo, na amostragem do processo de criação e do respectivo criador.

Claude Beylie, em 1967, deu continuidade ao tipo de raciocínio iniciado por Astruc, indicando que em *Le sang d'un poète* (1932), de Jean Cocteau, se fazia sentir a prática de “autografia” (“*l'autographie*”), uma autobiografia mais ou menos disfarçada, porquanto existe uma ligação metonímica entre o poeta diegético e o autor implícito Cocteau. Esta seria revelada, entre outros meios, pela cicatriz da personagem Poeta, graficamente análoga à estrela com que Cocteau assina o seu nome (inclusive no genérico de início deste filme e no de *Le testament d'Orphée*, 1960). A própria introdução fílmica, enunciada pelo autor Cocteau em intertítulos, contém duas pessoas verbais, numa espécie de esquizofrenia narrativa que marca a indefinição do género e o seu potencial de referência. A frase “O autor dedica este punhado de alegorias” (tradução minha)⁸ opõe-se a “Ou como fui enganado pelo meu próprio filme” (tradução minha).⁹ Em *Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (1960) esta dúvida é desfeita porquanto a obra só contém uma voz narrativa e uma presença física, ambas pertencentes ao próprio Cocteau, que aqui interpreta a figura central do Poeta, que em *Le Sang d'un poète* coubera a Enrique Rivero. O crescendo de auto-representação neste último trabalho justifica-se sobretudo pela dimensão testamental da obra, que deveria ter sido o último legado fílmico do cineasta, como ele próprio indica no comentário *off* final, antes do lapidar termo “*fin*” (“fim”) escrito pelo seu punho.¹⁰ Isto significa que o filme articula duas dimensões fundamentais de análise: aquela que faz coincidir numa única pessoa as *figuras* da personagem e do cineasta (auto-representação) e a que apresenta o ponto de vista do autor sobre o seu trabalho (patente naquilo que Yannick Mouren classifica como “filme de arte poética”, conceito derivado do latim *ars poetica* e que se reporta a um tipo de tratado sobre práticas artísticas). Não confundir com filmes que pertencem ao designado cinema de autor e que podem ser eminentemente poéticos (líricos seria um termo melhor porque é mais genérico). Nessa categoria, que também pode conjugar auto-representação com auto-reflexividade, inserem-se reputados cineastas de

7. Por exemplo quando se pretende mostrar eventos de que ainda existem testemunhas vivas.

8. “*L'auteur dédie cette bande d'allégories...*”

9. “*Ou comment j'ai été pris au piège para mon propre film. Jean Cocteau*” .

10. O último filme de Cocteau foi uma curta-metragem intitulada *Jean Cocteau s'adresse... à l'an 2000* (1962), um ensaio poético em que o artista permanece sentado o tempo todo falando directamente para a câmara.

outros continentes (*world cinema*), como Abbas Kiarostami. Porém os filmes deste não são filmes-ensaio, auto-retratos nem tratados de arte poética (*ars poetica*). 10 *on Ten* (2004), onde o cineasta aborda a sua filosofia cinematográfica, é um documentário que não se enquadra na ideia das cine-grafias aqui proposta.

Do mesmo modo, no auto-retrato cumpre-se a condição da coincidência nominal e ainda uma outra: a da presumível veracidade do transmitido. O cineasta põe-se literalmente em cena, mas não necessariamente como profissional de cinema. Não atendendo à profissão, a incidência do auto-retrato do artista seria, assim, na pessoa e na expressão poética da sua intimidade. Raymond Bellour observa, a respeito desta modalidade de cinema do Eu: “O auto-retrato situa-se assim do lado da analogia, da metáfora e da poética, mais do que do narrativo [...]” (Bellour, 1988: 341, tradução minha). Entre as principais características do auto-retrato apontadas por Bellour contam-se: (a) escrita como inacção, divagação, monólogo (em suma: deriva solitária); (b) escrita como deambulação imaginária por lugares da memória pessoal; (c) escrita como base de si mesmo e da sua memória (o que implica protagonizar o filme).¹¹ Dito de outro modo, esta prática permite dar uma impressão poética do artista em plena vivência. Não obstante a sua natureza documental, não são os *factos* que interessam no auto-retrato nem o seu grau de fidelidade ou abrangência. Por definição, o auto-retrato não pode englobar uma vida inteira, como sucede na autobiografia, pois o seu modo verbal de enunciação é o presente. Para Bellour, o que mais importa nesta práxis é a sua forma, que a distingue daquilo que ele vê como a sua parente pobre, a autobiografia. O conteúdo material do auto-retrato encontra-se arrumado de acordo com uma lógica temática, produzindo desse modo uma narrativa descontínua e feita de justaposições anacrónicas. A obra é teoricamente infinita, encontrando-se em fabrico permanente.

Marie-Françoise Grange e Muriel Tinel são as excepções mais óbvias a esta concepção generalista do auto-retrato. Para Grange, a representação do cineasta no seu *métier* implica um “pacto retratista” (em que a auto-representação do autor é indispensável) (Grange, 2008: 63). Segundo a autora, a estratégia mais frequente neste caso passa por colocar o realizador, não atrás mas sim à frente da câmara a registar-se a si próprio. Muriel Tinel (2006) observa que o auto-retrato deve mesmo expor a identidade *profissional* do autor, sem recorrer a um *alter ego*:

O que faz com que a intimidade em causa no auto-retrato não se apresente apenas sob a forma de um homem, que ele não deixa de ser, mas também sob a forma dos traços de um artista em plena feitura da sua obra. Assim, o verdadeiro assunto do auto-retrato cinematográfico e aquele que parece veicular-se à própria actividade do cineasta [...]”. (Tinel, 2006, s/p, tradução minha).

11. Estas características, e mais duas, tomou-as Bellour de empréstimo a Michel Beaujour, em *Miroirs d'encre* (Paris: Seuil, 1980, sobretudo no capítulo “Cinéma et autobiographie”, pp. 7-12).

Através do acto de filmagem de si a trabalhar no momento presente, ou de imagens dos seus filmes rodados anteriormente (e usados sob a forma de excertos intrafilmicos),¹² ou ainda por recurso a grandes planos do seu rosto inscrito em fotogramas de película ou em enquadramentos no enquadramento realçando o lado material do cinema, o/a realizador/a inclui na representação do seu trabalho uma reflexão própria sobre o seu percurso de cineasta. Encontramo-nos aqui no limiar do ensaio cinematográfico ao qual Tinel só escapa porque refere que o auto-retrato é a “imagem interna” do artista e não os seus “pensamentos internos”.

Proponho, então, adoptar o termo de “cine-grafias”, o qual contém a ideia de Astruc, mas expande os seus horizontes genológicos a qualquer domínio filmico onde a narratividade assim o justifique, aplicando-se às obras que contenham uma dimensão expressiva singular, poética ou conceptual, marcada por uma forte dimensão subjectiva de carácter artístico. A utilização do termo hifenado e plural tem uma dupla intenção: para além do reforço caligráfico (o cinema como forma de escrita), também procuro afastar-me do conceito de “cinegrafia integral”, tal como exposto por Germaine Dulac e aplicado a uma forma de cinema experimental: o cinema puro, baseado no gesto artístico destituído de função narrativa e patente na montagem. Desta feita, no conceito de cine-grafias que aqui proponho, são relevantes apenas e só os dados (não necessariamente factuais, mas sim verosimilhantes) relativos às práticas de produção artística do autor, apresentadas em diferido ou em acto directo. Trata-se de uma categoria claramente metacinematográfica que ousa pensar o autor junto com a sua carreira: o cineasta *grafa-se* a si próprio na sua própria enunciação filmica. A esta reflexão corresponde uma reflectividade que tanto pode ser da ordem da auto-representação do criador como dos princípios artísticos inerentes às suas criações. Como se compreende, isto tanto pode recobrir situações de ensaio cinematográfico (onde se ilustra uma tese), como de auto-retrato filmico (que se orienta para a amostragem) e apoiar-se nalguns factos de cariz biográfico, complementando os dados profissionais. As duas situações podem, inclusive, combinar-se num único objecto filmico, como acontece em *Les glaneurs et la glaneuse* (*Os respigadores e a respigadora*, 2000), de Agnès Varda.

Testemunho ou testamento?

Enquanto auto-retrato seleccionado (situações em que o autor se representa apenas em pleno trabalho e discorre somente sobre essa matéria), o ensaio cinematográfico é um caso muito sério de filme “arte poética” (*ars poetica*). Ou seja, contém os principais factos reais e fundamentos básicos de um discurso sobre o cinema e o modo de o praticar. Digamos que a maior, possivelmente a única, diferença entre ambos os géneros filmicos consiste no escopo ou latitude da abordagem. Um filme-ensaio poderá ser um filme arte poética (*ars poetica*) ou não, consoante o calibre e a intensidade dos dados transmitidos sobre a práxis cinematográfica do cineasta. Tendencialmente, sê-lo-á em final de carreira, quando o realizador sente a urgência de

12. Ou seja, como filmes no filme.

se reportar não ao modo como habitualmente *faz* cinema, mas sim à maneira como o FEZ até àquele ponto da sua *oeuvre*. É o território de eleição do filme-testamento, que também existe em ficção, e que tem por objectivo fazer um ponto da situação das práticas cinematográficas do autor para memória futura das gerações vindouras, passo a redundância. Estas obras são autênticos legados deixados pelo cineasta; uma forma de ele/ela estabelecer o modo como quer ser lembrado/a. É neste domínio que o desejo de ficcionar, adornando ligeiramente a realidade, ou de se construir em mito e/ou contribuir para um mito já instituído, se pode apresentar ao autor.

Yannick Mouren (2009) considera o filme arte poética (*ars poetica*) como o produto ideal para representar a veracidade do trabalho do cineasta ao leme da sua arte. É uma forma de aquele reflectir sobre os mecanismos e processos do seu trabalho, ou seja, o seu *modus operandi*. O cineasta faz o seu retrato profissional ao mesmo tempo que aborda questões da prática (e indústria) cinematográfica; surge pois, em campo (visual ou sonoro) falando sobre as suas preocupações. Nesta acepção, “arte poética” é qualquer filme que funcione como uma espécie de manifesto integral das práticas do autor na sua *oeuvre* (no sentido que lhe foi conferido pela *politique des auteurs*)¹³ e não numa só obra sua, independentemente de ter ou não uma natureza lírica.

Segundo Mouren (2009), o filme arte poética, que raramente é um filme menor na obra de um cineasta, surge em determinados momentos de uma carreira e não antes. Na opinião deste teórico, sucede muito por volta da décima longa-metragem do autor, numa altura em que o estatuto de artista daquele está completamente firmado, podendo ser valorizado pelo próprio. Nestes casos é um filme charneira, marcando uma mudança na obra do cineasta, um autêntico ponto da situação profissional. Pode ocorrer, no entanto, mais tarde ou haver uma segunda via do mesmo ensejo, como se algo tivesse ficado por dizer na primeira abordagem. Nestes casos, segundo Mouren, ocorre por volta do vigésimo filme. É nesta última situação que o filme arte poética aproxima substancialmente, senão por completo, da noção de filme testamento.

De acordo com o postulado de Mouren sobre os filmes arte poética, estas obras são, à partida, a resposta do autor cinematográfico a uma demanda pessoal, a qual se pode traduzir numa pergunta: “De onde vem o meu cinema?” A resposta de Mouren é: “Da vida”. Aqui é a vivência do cineasta que importa, mas salvaguardando-se a dupla distância imposta pelo processo de ficcionalização do vivido, num primeiro tempo, e pela sua elaboração artística concreta numa forma audiovisual de representação, numa segunda instância. Alguns cineastas, observa Mouren, optam por uma abordagem mais mimética, ou seja, autobiográfica; outros preferem um encaixe mais fantasista e optam mesmo por realizar obras que não possuem uma relação directa com a sua vida, mas apenas com as suas preocupações estéticas.¹⁴ Existe, no

13. Como a totalidade dos filmes de um cineasta.

14. Em *8 ½* de Federico Fellini (1963), a cena em que o cineasta Guido assiste à projecção de umas imagens (“*rushes*”) é indicada intradiegeticamente como sendo a sua “vida”. Em *Sogni d'oro* (*Sonhos de Ouro*, 1981), de Nanni Moretti, os elementos autobiográficos são transformados de forma radical pela imaginação (recorde-se que o protagonista se transforma em lobisomem).

entanto, uma outra pergunta, subsidiária da anterior, a que o filme arte poética também da resposta: “Como se fazem os meus filmes?” A resposta nesse caso, segundo Mouren, provém do interior da obra: “Para um cineasta, dizer numa entrevista que prefere determinado tipo de plano ou fazê-lo dizer por uma personagem num filme arte poética são duas coisas completamente diferentes” (Mouren, 2009: 59, tradução minha).

O cinema arte poética (*ars poetica*) pode ser revelador em termos técnicos, como acontece em *La nuit américaine* (*A noite americana*, 1973), de François Truffaut, mas também pode escudar-se na revelação psíquica dos processos criativos que dão origem à(s) obra(s) daquele cineasta, como sucede em *8 ½*, de Federico Fellini (1963). Existe, contudo, um problema teórico na definição que Mouren faz de filmes arte poética: para este estudioso da metacinematografia esta categoria filmica apenas engloba longas-metragens de ficção. Logo, o meu conceito de *cine-grafias* assimila muitos dos aspectos contidos no filme arte poética de Mouren, mas com duas diferenças de relevo. A primeira é que a natureza da informação não tem de ser estritamente ficcional. Se o cineasta for documentarista e toda a sua obra for desse teor, não pode efectuar a sua arte poética? Não vejo razões para dizer o contrário, portanto as *cine-grafias* não são regidas por considerações formais, mas sim temáticas. Por outro lado, em meu entender, a natureza da documentação feita é (ou pode ser) mais complexa, permeável e híbrida do que aquilo que sugere Mouren. Existem realizadores cuja *oeuvre* é sistematicamente auto-reflexiva e progressivamente mais metacinematográfica. É o que sucede com Jean-Luc Godard, em cujo trabalho se nota um percurso nítido, cada vez mais conceptual e demonstrativo da própria arte, das suas concepções e técnicas, acentuada pela presença auto-referencial do autor falando em corpo e nome próprios. A progressão para o filme ensaístico especificamente sobre cinema é do mesmo teor que a evolução de um cineasta para o filme arte poética, pois que ambos são discursos sobre uma práxis cinematográfica já perfeitamente instituída. A maior diferença entre ambos os géneros, na minha opinião, reside na amplitude da informação: o ensaio cinematográfico pode incidir sobre um aspecto episódico e cronologicamente bem demarcado do trabalho fílmico, não sendo nesse caso considerado um documento alargado da prática do autor, um autêntico manual assinado pelo próprio, ou seja, um filme arte poética. A natureza híbrida deste último subgénero fílmico, tal como eu o contemplo, permite a instalação da dúvida quanto ao tipo de *documentação* em causa.

O caso de Jean Cocteau

Em 1960, em *Le testament d’Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* – que é assumido pelo seu realizador como um balanço artístico – assistimos a uma depuração da mescla entre alegoria e documento anteriormente presente em *Le Sang d’un poète* (1932), numa obra em que o autor, o narrador e o personagem protagonista surgem num único corpo e imbuídos de uma única identidade artística: a do próprio

Cocteau. A *oeuvre* do cineasta fecha, deste modo, o seu círculo e manifesta de modo mais claro o que já se encontrava presente, em embrião, na sua média-metragem de 1932.

Em entrevista dada a Roger Pillaudin aquando da rodagem de *Le testament d'Orphée*, Cocteau profere uma misteriosa afirmação, a qual remete, queira-se ou não, para a natureza híbrida dos seus trabalhos mais abstractos e fragmentários: “Neste filme interpreto o meu próprio papel pois sou avesso aos documentários que nos impingem com fartura, nos quais se presume que contamos a nossa vida. A minha não pode ser contada. É demasiado fértil em meandros e obstáculos” (Cocteau, 1960: 55-56, tradução minha).¹⁵ Como interpretar esta observação de Cocteau? Será que é indicativa de que o filme é um documentário, só passível de ser feito pelo próprio visado, conhecedor dos “meandros” da sua vida? Ou, pelo contrário, será uma prova de que o filme jamais poderá ser um documentário, uma vez que o sujeito está acima de qualquer relato, mesmo feito na 1ª pessoa? A resposta, tal como a obra e a observação de Cocteau que a descreve, é híbrida: “Ambos” seria mas correcto afirmar.

Este hibridismo é, precisamente, o que torna a longa-metragem final de Cocteau tão interessante de analisar. Mikaël Gaudin observa que uma das características dos realizadores-actores – intérpretes não profissionais que representam o papel do protagonista nos seus últimos filmes – é produzirem obras marcadas por uma forte hibridação de género, entre o documentário e a ficção ou entre o drama e a comédia. A ser assim, a auto-representação do cineasta é já evidência de um território artístico dual: uma espécie de entre-mundos conceptual, correspondendo ao *leitmotiv* da transposição de universos e da entrada numa outra dimensão, tão caro a Cocteau. O assunto encontra deste modo, a forma ideal para a sua manifestação. Este território, de subjectividade enunciativa assumida, é de aparência ilógica, o que se explica, quer pela sua componente alegórica (cuja abstracção explica, por exemplo, o despojamento dos cenários),¹⁶ quer pela sua dimensão onírica (cuja plasticidade visual e sonora não obedece a nenhuma estrutura rígida).¹⁷ Recorde-se que não existe em *Le testament d'Orphée* qualquer sonho intradiegetico e que só a lógica da ausência de lógica nos sonhos interessa ao autor, porventura por dois motivos representacionais. Um deles é a perda de consciência como forma de aceder (quicá através do consumo de opiáceos) à inspiração artística; o outro é a relação inexplicável entre a arte e a imortalidade do artista, num grito de expressão nitidamente metacinetográfico.

15. Citado por Luís Sandro Rodriguez em *Una tinta de luz: La poesia cinematográfica de Jean Cocteau* (Bilbao: Universidade del País Vasco, 2008), pp. 179-180.

16. Várias das sequências da obra são explícita e intencionalmente rodadas num estúdio de cinema. Com efeito, podemos ver os adereços encostados às paredes, alguns projectores dispersos, a porta que dá acesso ao exterior e sobre a qual se vem projectar a sombra de uma gigantesca grua, partes de um cenário desfeito ou ainda por montar (nomeadamente a *passerelle* que dá acesso a um suposto “tribunal” do Além onde o Poeta é julgado como tal e acusado disso mesmo). Esta artificialidade é complementada pelo recurso a ruínas, uma grande parte das quais apresenta o aspecto trabalhado de um cenário de cinema porque uma parte delas efectivamente o é.

17. Na cena do Tribunal os juízes dizem ao personagem Professor, que convocaram a meio da noite: “*Vous rêvez*” (“O senhor dorme”, tradução minha).

Le testament d'Orphée não é um filme ensaístico e também não é uma narrativa no sentido tradicional do termo. A sua natureza alegórica e abstracta impedem-no de contar uma história linear por causa-efeito, pautada pelas motivações do protagonista. Trata-se de uma espécie de arte poética; uma obra que formula e reflecte sobre a filosofia artística de Cocteau e que, inclusive, põe em acto a criação do Poeta (Cocteau surge a desenhar o seu auto-retrato).¹⁸ Parece um filme realizado para pôr em cena, que é como quem diz em campo, as problemáticas do autor já verbalizadas ao longo de inúmeras entrevistas concedidas durante o seu tempo de vida.¹⁹ Se de alguma coisa *Le testament d'Orphée* pode ser acusado é de descrever a verdade interior do Poeta, o seu mundo íntimo. Arthur B. Evans, em *Jean Cocteau and his films of orphic identity*, observa que a prática cinematográfica de Cocteau corresponde ao “filme poético”, o qual é prioritariamente um veículo para a representação da *realidade interior* do artista (Evans, 1977).

Nesse sentido, *Le testament d'Orphée* é o documento mais verídico de todos, dado que contém a pureza de um olhar que sobre si se lança na demanda de uma “verdade” negada aos outros que de fora observam. Também é, no entanto, marcado por uma exacerbação quase mítica do Eu, sobretudo na insistência sobre a fenixologia (a arte que, segundo o personagem do jovem poeta Cégeste, consiste em renascer várias vezes). Renascer – ao terceiro dia como Cristo, a figura suprema do Cristianismo, ou fazê-lo repetidamente das cinzas como a Fénix, ave mítica – releva de uma certa sobrançeria narcísica, apesar de se justificar plenamente no seio de uma teoria sobre a morte do Poeta. Neste contexto, a morte implica que a cada fase do processo o artista morra um pouco e só possa ser verdadeiramente considerado imortal, isto é, Poeta de pleno direito, após a sua morte física. Perante este aspecto e a elevação que de si próprio Cocteau faz, conotando-se com certas divindades – o deus da poesia Orfeu, que dá título ao filme; a deusa Minerva, à qual se apresenta, acabando por ser trespassado pela lança daquela, num acto de martírio; a Esfinge alada, ao lado da qual caminha uma vez renascido – não posso deixar de pensar que se (re)constrói um pouco na forma perfeita, à imagem de Deus.

Assim sendo, que outros aspectos comprovam a construção manifesta da obra? O filme não é um auto-retrato cinematográfico, apesar de o personagem Cégeste afirmar que cada obra de um autor retrata sempre um pouco de si. Cocteau reiterou, ao longo da sua vida artística, que “era uma mentira que contava sempre a verdade” e a sua própria fórmula de inspiração poética encontra-se ligada ao conceito de mentira verdadeira (“*un mentir vrai*”), o qual pressupõe o uso do mito como meio de aproximação ao espectador e a mitificação pessoal do poeta. Daqui surgiu, na interpretação teórica da arte fílmica de Cocteau, uma ideia que o próprio realizador se encarregou de desenvolver: a da existência de uma mitologia pessoal. Mais forte do que as habituais preocupações de qualquer *auteur*, esta dimensão mitológica

18. Vemos igualmente a célebre tapeçaria de Judite e Holofernes que ele executara para a Vila Santo-Sospir.

19. Foram recolhidas após a sua morte em duas obras de referência: *Entretien sur le cinématographe* (1973) e *Du cinématographe* (1973).

abraça dois aspectos que se fundem num só: a reunião de *leitmotive* como tópicos da cosmovisão cocteauniana e a criação de um mito do autor celebrado fora das obras, pela imprensa e opinião pública em geral, mas corroborado dentro delas pela mão do enunciador-mor (o realizador). Desta feita a “imagem” de Cocteau presente nos filmes, a sua realidade artística, é bastante complexa e faz-se por intermédio (indispensável) de um referente que é uma impostura. A *persona* fílmica de Cocteau constrói-se sobre outra *persona*, social.

Em *Le testament d'Orphée* Cocteau interpreta o papel do protagonista, que designa como “Jean Cocteau” poeta, autor do filme *Orphée* (cujas imagens do final são reatadas na abertura deste último *opus*) e possuindo os mesmos dotes artísticos (para a poesia e para o desenho, entre outros). O cunho autobiográfico é relevante, pois ambos os autores “Cocteau”, o implícito e o interdiegético, possuem uma base existencial comum. Se assim não fosse, o filme não poderia servir de testamento fílmico. O aparecimento de Cocteau dentro de um filme que ele próprio realiza é uma ocorrência de metalepse, tanto mais que nesse universo intradiegético tem oportunidade de ser presente (em julgamento) a duas personagens que constam do mundo diegético do seu filme anterior: a Princesa / Morte de Orfeu e o motorista da Princesa / Anjo Heurtebise. Igualmente gravitando entre mundos diegéticos, e fazendo parte da vida biológica de Cocteau, encontramos o filho adoptivo do realizador, o personagem Poeta Cégeste. Autobiografia sim, mas muito escassa em factos; auto-retrato apenas como escrutínio interior. No fundo, *Le testament d'Orphée* é sobretudo um epitáfio da sua arte, uma obra que foge deliberadamente a todas as classificações. Em entrevista a Roger Pillaudin, Cocteau disse uma vez: “Este filme não é, no verdadeiro sentido da palavra, um filme, mas conferiu-me o único modo de tratar de forma objectiva, sensível e pessoal as coisas familiares que transporto dentro de mim sem todavia compreender” (Pillaudin, 1969: 9, tradução minha).²⁰ Enquanto representação do mito do Poeta, este filme regressa aos anteriores *leitmotive* mas leva a questão mais longe. É por isso que é um “filme testamento” tanto quanto um testamento fílmico. O mito de Cocteau atinge aqui, na sua versão para a posteridade, a dimensão máxima. Em dado momento, o personagem Poeta Cocteau desdobra-se em duas manifestações diegéticas, presentes na mesma cena e cruzando-se no mesmo espaço e tempo. Num corredor subterrâneo em pedra, qual catacumba, a personagem Cocteau passa por um duplo seu, mas trajando parcialmente de cores mais escuras, o qual caminha em sentido oposto sem fazer caso dele. Ambos as personagens são interpretados pelo próprio Jean Cocteau. Este desdobramento justifica-se pela duplicidade que todos os autores possuem, divididos que são entre criaturas biológicas e *personae* artísticas (as únicas que o público e os críticos conhecem e podem flagelar), mas adquire aqui uma dimensão onírica deliberada. O “outro” Cocteau não vê inicialmente o Poeta que com ele se cruza, o que confere a este último um estatuto biológico *passé*, condição imprescindível da sua sobrevivência como artista.

20. Roger Pillaudin, “Jean Cocteau tourne son dernier film” (Paris: La Table Ronde, 1969) – citado e traduzido para inglês por Evans, 129.

Sem usar a forma do ensaio cinematográfico, Cocteau verbaliza, dentro do filme, as suas intenções autorais e a filosofia artística que o orientaram, quer na obra anterior (*Orphée*, 1950), quer em geral. Veja-se a longa sequência do julgamento que contém o núcleo conceptual que faz compreender o resto do filme. Cocteau é julgado por duas personagens do seu filme *Orphée* (*Orfeu*, 1950), que o acusam de ser um refractário. Cocteau defende-se, aproveitando para articular grande parte do seu discurso sobre o mito do Poeta. No entanto, o mesmo filme abre com uma sequência alargada em que Cocteau se afirma como um viajante da quarta dimensão. Trata-se de uma exposição narrativa da teoria da relatividade de Einstein, que Cocteau conhecia e que usa em proveito da sua transposição de mundos paralelos. A manipulação do espaço-tempo é típica de uma *démarche* não realista. Logo, há algo de inteiramente ficcional que aqui se move a coberto da abstracção.

Na impossibilidade de explicar na totalidade a natureza deste trabalho que é um discurso sobre uma arte poética feita à laia de testamento, ressalto a sua natureza de documento textual, uma *cine-grafia* do autor, e aproprio-me do subtítulo da obra para rejeitar qualquer conclusão que vá para além do hibridismo do produto final: “Não me perguntem porquê” (“*Ne me demandez pas pourquoi!*”)

Conclusão: documentos de uma (im)postura

A imagem do/a realizador/a (literalmente o seu “retrato” em termos pictóricos) é e não é uma representação correcta do/a cineasta. Sê-lo-á na medida em que o corpo biológico assim apresentado corresponde de facto ao corpo biológico do autor real e a sua presença na obra se reveste de um cunho de verdade, ligando a pessoa ao seu ponto de vista. Curiosamente, este é o princípio activo na modalidade de documentário reflexivo – segundo a terminologia de Bill Nichols, 2001 – em que o realizador se faz presente na obra junto aos objectos e realidades que foi sua opção registar. Esta constatação reforça a minha defesa dos documentários metacinetográficos, situados muito para além de certos registos e homenagens de cunho absolutamente didáctico feitos sobre terceiros. É aqui que reside a minha única reserva relativamente à promissora categoria de “cinema refractivo” (“*refractive cinema*”) defendida por Timothy Corrigan (2011), pois embora estes filmes sejam orientados para si próprios, para o seu criador e para o processo artístico, também podem invocar ou representar a história ou tecnologia cinematográficas, o que já remete para uma abordagem porventura mais didáctica (Corrigan, 2011: 182). Também podem reportar-se a outros cineastas e seus filmes. No entanto, em termos ensaísticos são uma forma de pensar o cinema no próprio cinema.

Por outro lado, e inversamente, a presença do/a realizador/a na obra não é a do/a autor/a biológico/a (o “autor real”), mas a da sua contrapartida mítica. A figura do autor que se nos apresenta corresponde não a todos os dados cronológicos e existenciais, factualmente comprováveis, sobre o autor real que, aliás, o espectador não é obrigado a conhecer para usufruir da sua obra, mas sim a uma imagem de marca do autor, uma espécie de abstracção corpórea. No fundo, uma “persona” que o cineasta enverga, podendo resguardar-se atrás dela para preservar aspectos da sua

intimidade que não queira divulgar. Veja-se, por exemplo, o que acontece em *Vérités et mensonges*, ou *F for Fake*, como foi comercializado no mercado anglo-saxónico (Orson Welles, 1973). Este filme, tal como o de Cocteau, obedece aos mesmos princípios de arte poética não ficcional, encontrando-se situado entre a arte e o seu autor (neste caso o próprio Welles, que protagoniza o filme em corpo e voz *off*). Muitos teóricos consideram-no um filme-ensaio, pois foi construído com base em imagens de um documentário prévio realizado por outro cineasta; contém imagens referentes a situações e contextos não relacionados entre si; e apresenta uma impostura factual absoluta, a qual dura cerca de vinte minutos e encerra o filme (contendo a chave para a interpretação da tese veiculada). Porém, a obra de Welles é uma completa mistificação, não sendo por acaso que o tema de fundo é o universo dos falsários no mundo da arte. Este aspecto leva, por exemplo, Catherine L. Benamou a dedicar-lhe um artigo incluído na colectânea de Alexandra Juhasz e Jesse Lerner sobre “*fake documentary*” (2006: 143-170). Talvez que aqui Welles tenha procurado fornecer-nos uma versão diferente da sua obra metacinematográfica iniciada no ano anterior e não completada durante o seu tempo de vida: *The Other Side of the Wind* (*O Outro Lado do Vento*, estreado em 2018 com distribuição da Netflix), um filme-testamento de carácter ficcional. *F for Fake* é uma representação do autor através da mistificação da sua arte, efectuando por meio do filme-ensaio aquilo que Cocteau faz por intermédio do filme arte poética.

Ambos os cineastas, Cocteau e Welles, mentem a contar a verdade sobre si próprios através de si mesmos. Sobressai o registo de documento (texto escrito) acima da dimensão de documentário. Em suma, faz-se a apologia das cine-grafias como uma variante de escrita do Eu.

Referências bibliográficas

- Astruc, A. (1948 [1992]). Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)* (pp. 324-336). Paris: Archipel.
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications* 11. 84-89.
- Bellour, R. (1988). Autoportraits. *Communications* 48. 327-387.
- Benamou, C.L. (2006). The Artifice of Realism and the Lure of the “Real” in Orson Welles’ *F for Fake* and Other T(r) eas(u)er(e)s. In A. Juhasz e J. Lerner (eds), *F for Phony: Fake Documentary and the Truth’s Undoing* (pp. 143-170). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Bergala, A., ed. (1998). *JE est un film*. Saint-Sulpice-sur-Loire: Acor – Association des cinémas de l’Ouest pour la recherche.
- Chinita, F. (2021). Metacinema as Authorial Enunciation: A Taxonomy of Hybrid Films. *La furia umana* 4, s/p.
- Cocteau, J. (2003a [1973]). *Du cinématographe*. A. Bernard e C. Gauteur (eds). S/l: Éditions du Rocher.
- Cocteau, J. (2003b [1973]). *Entretiens sur le cinématographe*. A. Bernard e C. Gauteur (eds). S/l: Éditions du Rocher.

- Colonna, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalization de soi en littérature)*. Tese de doutoramento, E.H.E.S.S - École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Colonna, V. (2004). *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam, 2004.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay film: From Montaigne After Marker*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Dulac, G. (1926). Estética, Obstáculos e a Cinegrafia Integral. Originalmente em: *L'Art cinématographique*, vol. 2. Paris: Felix Alcan. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/486838837/Estetica-Obstaculos-e-Cinegrafia-Integral-Germaine-Dulac>.
- Esquenazi, J-P & Gardies, A. (2006). *Le Je à l'écran*. Paris: L'Harmattan.
- Evans, A. B. (1977). *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*. Philadelphia: The Art Alliance Press / London: Associated University Press.
- Gaudin, M. (2011). *Le cinéaste exposé. Le personnage du metteur en scène chez les réalisateurs-acteurs de fiction: Kitano, Mograbi, Moretti, Mouillet*. Dissertação, ENS Louis Lumière, Paris. Obtido em <https://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Gaudin-cine2011-mem.pdf> [Acedido em 3 de Agosto de 2012. Atualmente indisponível.]
- Genette, G. (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- Grange, M-F. (2008). *L'autoportrait en cinéma*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Lejeune, P. (1996 [1975]). *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions du Seuil.
- Lliandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M., eds. (2004). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- Mouren, Y. (2009). *Filmer la création cinématographique: Le film-art poétique*. Paris: L'Harmattan.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London and New York: Wallflower Press.
- Rodríguez, L.S. (2008). *Una tinta de luz: La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Sayad, C. (2013). *Performing Authorship: Self-inscription and Corporeality in the Cinema*. London and New York: I.B. Tauris.
- Tinel, Muriel. (2006). Cocteau, Wenders, Akerman, Kramer... Le cinéma et l'autoportrait, de l'expression de soi à l'expérience d'un support *Hors Champ*. S/p. Disponível em: <https://horschamp.qc.ca/article/le-cinema-et-lautoportrait>

Filmografia

- 10 on Ten* (2004), de Abbas Kiarostami.
8 ½ (1963), de Federico Fellini.
À bout de souffle (1960), de Jean-Luc Godard.
Babylon (2022), de Damien Chazelle.
Citizen Kane (1941), de Orson Welles.
Filming Othello (1978), de Orson Welles.
La Nuit américaine (1973), de François Truffaut.
Le livre d'image (2018), de Jean-Luc Godard.
Le Sang d'un poète (1932), de Jean Cocteau.
Les Glaneurs et la glaneuse (2000), de Agnès Varda.
Les Plages d'Agnès (2008), de Agnès Varda.
Le Redoutable (2017), de Michel Hazanavicius.
Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi! (1960), de Jean Cocteau.
Level Five (1997), de Chris Marker.
Orphée (1950), de Jean Cocteau.
Scénario du film 'Passion' (1982), de Jean-Luc Godard.
Sogni d'oro (1981), de Nanni Moretti.
The Artist (2011), de Michel Hazanavicius.
The Other Side of the Wind (2018), de Orson Welles.
Vérités et mensonges (1973), de Orson Welles.

Lothar Baumgarten: entre o mito amazônico e a estética animista

Lucas Murari*

Resumo: Este artigo pretende analisar o filme *A origem da noite – Cosmos Amazônico / Der Ursprung der Nacht* (1973 – 1977), do artista alemão Lothar Baumgarten, tomando como base os procedimentos estéticos adotados e sua relação com o campo da antropologia, mais especificamente por meio do conceito de animismo. O crítico de arte Hal Foster em seu ensaio “O artista como etnógrafo” defende a existência de uma “virada etnográfica” na arte das últimas décadas, uma valorização da política de alteridade. Se na década de 1920 havia um forte impacto da psicanálise e do surrealismo, recentemente é possível notar o impacto da natureza e da ecologia na arte contemporânea.

Palavras-chave: animismo; Lothar Baumgarten; virada etnográfica; vanguarda; cinema experimental.

Resumen: Este artículo pretende analizar la película *Der Ursprung der Nacht* (1973 – 1977), del artista alemán Lothar Baumgarten, tomando como base los procedimientos estéticos adoptados y su relación con el campo de la antropología, más específicamente a través del concepto del animismo. El crítico de arte Hal Foster, en su ensayo “El artista como etnógrafo”, defiende la existencia de un “giro etnográfico” en el arte en las últimas décadas, una apreciación de la política de la alteridad. Si en la década de 1920 hubo un fuerte impacto del psicoanálisis y el surrealismo, recientemente es posible notar el impacto de la naturaleza y la ecología en el arte contemporáneo.

Palabras clave: animismo; Lothar Baumgarten; giro etnográfico; vanguardia; cine experimental.

Abstract: This article aims to analyze the film *Der Ursprung der Nacht* (1973 – 1977), made by the German artist Lothar Baumgarten, based on aesthetical procedure and their relationship with the field of anthropology, more specifically through the concept of animism. The art critic Hal Foster, in his essay “The artist as an ethnographer”, defends the existence of an “ethnographic turn” in the art of the last decades, an appreciation of the alterity poli-

* Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM/UFRJ). E-mail: lucasmurari@gmail.com.

tics. If in the 1920s there was a strong impact of psychoanalysis and surrealism, recently it can be noted the impact of nature and ecology in contemporary art.

Keywords: animism; Lothar Baumgarten; ethnographic turn; avant-garde; experimental cinema.

Résumé: Cet article vise à analyser le film *Der Ursprung der Nacht* (1973 – 1977), de l'artiste allemand Lothar Baumgarten, en examinant les procédures esthétiques adoptées et leur relation avec le domaine de l'anthropologie, plus spécifiquement à travers le concept d'animisme. Le critique d'art Hal Foster, dans son essai *L'artiste comme ethnographe*, soutient l'existence d'un « tournant ethnographique » dans l'art des dernières décennies, mettant en avant une appréciation des politiques de l'altérité. Si les années 1920 ont été marquées par un fort impact de la psychanalyse et du surréalisme, on peut observer récemment l'influence de la nature et de l'écologie dans l'art contemporain.

Mots-clés : animisme; Lothar Baumgarten ; tournant ethnographique ; avant-garde; cinéma expérimental.

Introdução

Uma das questões fundamentais da ecologia é propor um pensamento para além do *anthropos*, isto é, uma busca pela etnografia multiespécie. O ressurgimento contemporâneo do debate sobre o animismo é um dos modos de complexificar a compreensão de um mundo cindido e atravessado por múltiplas crises sicionaturais. Animismo é um termo antropológico proposto analiticamente por Edward Tylor, em *Primitive culture* (1871), com intuito de se referir à forma mais “primitiva” de religião, e demonstra como o entendimento de Tylor está vinculado a um projeto racionalista da modernidade fundamentado em um evolucionismo cultural, corrente da antropologia bastante contestada. Nas últimas décadas, autores como Philippe Descola, Isabelle Stengers, Eduardo Viveiros de Castro, Tânia Stolze Lima, Tim Ingold, Graham Harvey, Donna Haraway, entre outros, tem reabilitado essa discussão e buscado atualizar o termo não apenas como crença religiosa, mas como uma ontologia. Essa é uma compreensão de mundo presente em algumas etnias no norte e no sul das Américas, na Sibéria e em algumas partes do sudeste asiático. O conceito é uma construção antropológica, e não uma designação dada pelos próprios povos autóctones. O debate sobre animismo, hoje, está presente em diversas disciplinas entre humanidades, artes e ciências, e tem sido importante na desconstrução de algumas epistemologias que estavam sedimentadas no pensamento ocidental.

O crítico de arte e historiador Hal Foster reconhece uma virada etnográfica na arte e na teoria contemporânea. O artista engajado, nesse novo momento, se debruça sobre o outro cultural e/ou étnico, e não mais o outro definido pelos termos socioeconômicos (o proletariado explorado) que marcaram certa arte política anterior.¹ Em sua interpretação, o artista como etnógrafo implica riscos: seja de mecenato ideoló-

1. Hal Foster toma como parâmetro o diálogo e a atualização da conferência *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, proferida originalmente em abril de 1934, no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris.

gico – o lugar de um protetor – ou, pior, a exploração colonialista por parte de uma “autoridade”. Essa relação pode implicar ainda uma superidentificação ou até mesmo uma fantasia primitivista, isto é, processos de exotização. Existe toda uma cisão, um lugar de fala marcado pela diferença: “o artista pode ser solicitado a assumir os papéis de nativo e informante bem como o de etnógrafo. Em suma, identidade não é o mesmo que identificação, e as simplicidades aparentes da primeira não deveriam substituir as complexidades reais da segunda” (Foster, 2014: 162). Ao mesmo tempo, a alterização do eu, o encontro etnográfico, é uma questão fundamental tanto em termos culturais como políticos. Essa transculturação não é um elemento que surge com a arte contemporânea ou com a antropologia. O problema da representação é um dilema frequente da criação artística e no campo do pensamento. Em vários períodos e movimentos, a outridade foi assimilada e/ou ressignificada. Foster cita o desvio (*détournement*) da Internacional Situacionista como exemplo, definida por Guy Debord como “reutilização de elementos artísticos preexistentes em um novo conjunto” (Foster, 2014: 182).

É no final do século XX que esse crítico norte-americano reconhece o valor da etnografia como fator de impacto no âmbito das artes, indo inclusive além, como uma discussão-chave das ciências sociais como um todo. A consolidação dos estudos culturais e pós-coloniais no meio acadêmico são reflexos disso. Se, em meados do século XX, era o antropólogo que havia uma espécie de inveja do artista, como é o caso, por exemplo, dos cânones do cinema etnográfico – Gregory Bateson, Jean Rouch, Timothy Asch, todos antropólogos de formação –, com a virada etnográfica, a antiga inveja trocou de posição: o desejo pela etnografia consome os artistas. É possível localizar exemplos dessa aproximação em vários desdobramentos da arte contemporânea: conceitual (Ed Rusch), minimalista (Dan Graham), *Land Art* (Robert Smithson), feminista (Silvia Kolbowski), todos citados por Hal Foster. Embora o exercício etnográfico seja específico e restrito, é uma temática que se tornou central em algumas das obras dos nomes listados, entre muitos outros. Enfim, o cruzamento entre arte e etnografia se contamina mutuamente. Essa tendência tornou a arte ambigualmente política. Foram exercidos métodos de investigação que conciliam tanto a pesquisa de campo como o trato teórico e a criação artística,

[...] com uma virada na direção desse discurso cindido da antropologia, os artistas e críticos podem resolver esses modelos contraditórios magicamente: podem adotar os disfarces do semiólogo cultural e do pesquisador de campo contextual, podem continuar e condenar a teoria crítica, podem relativizar e rescentrar o sujeito, tudo ao mesmo tempo. (Foster, 2014: 172).

Um dos efeitos adversos dessa predisposição cultural foi a consolidação de um nicho do mercado de arte especializado na pseudoetnografia, obras que às vezes parecem diários de viagem. Os percursos mais interessantes relativos à alterização evitam esse nomadismo fugaz e têm buscado a criação de processos, a busca pela

horizontalidade com o sujeito/objeto, a familiarização com sua história, hábitos, valores, comportamentos. Essa atitude etnográfica apresenta novas possibilidades de pesquisa e engajamento para artistas e cientistas sociais, consolidando-se como um paradigma de extrema relevância. O pensamento de “alteridade” tem gerado novas abordagens, complexificando oposições dicotômicas que marcaram boa parte do pensamento moderno. O entendimento original dessa virada se refere ao lugar de fala de um crítico inserido no cerne das discussões da arte contemporânea. Essa percepção, entretanto, também é semelhante a pesquisadores da própria antropologia. Para George Marcus e Fred Myers (1995: 1), por exemplo, “a arte tem vindo a ocupar um espaço há muito associado à antropologia, tornando-se um dos principais locais para rastrear, representar e realizar os efeitos da diferença na vida contemporânea”.

A origem da noite

Um dos destaques que Hal Foster dá nesse contexto da arte contemporânea são as obras do alemão Lothar Baumgarten. Seu trabalho artístico é baseado em disciplinas como antropologia e etnografia, e tem explorado uma série de dispositivos visuais (filme, fotografia, artes plásticas) com intuito de embaralhar conceitos-chaves do pensamento: natureza e cultura; humano e não humano; civilização e primitivo; Europa e Novo Continente. Uma das formas de esse artista desconstruir alguns desses parâmetros é por meio do contato e diálogo com povos ameríndios. Ele envolve a experiência com a natureza, a etnografia e a criação artística em um nível experimental. Baumgarten vem realizando obras frequentes desde a década de 1970 junto aos povos originários das Américas, borrando princípios binários por meio de complexas elaborações estéticas, questionando assim a “verdade” por trás das imagens técnicas e da racionalidade científica ocidental. O novo mundo sempre lhe despertou interesse. É reconhecido internacionalmente por suas obras com temas ecológicos e sobre os problemas históricos associados ao colonialismo. Baumgarten estudou na Academia Estatal de Belas Artes em 1968 e em seguida na Academia de Belas Artes de Düsseldorf (1969 - 1971), onde foi aluno de Joseph Beuys, uma das figuras mais proeminentes da vanguarda do período pós-Segunda Guerra Mundial. Uma das ideias de Beuys era defender o lugar do xamanismo na cultura contemporânea. Ele pensava o próprio artista como um xamã, um modo de aflorar a percepção sensível do mundo. Entre 1977 e 1986, Baumgarten realizou seis viagens para a região amazônica do Brasil e da Venezuela. Durante um período de dezoito meses entre 1978 e 1980, o artista-antropólogo viveu entre os Yanomamis de Kashorawë-their e Nyapetawë-its na Bacia do Alto Orinoco. Na época, havia pouco contato entre essa etnia indígena e a civilização ocidental. O artista comenta essa experiência: “você não pode refletir sobre sua própria sociedade a menos que conheça uma sociedade distante dela. Para conhecer essa sociedade, você não quer entrar nela, obter um doutorado e virar a página. Você tem que pular nos arbustos, quase nu, como eu fiz” (Russell, 1988). O pensamento de Claude Lévi-Strauss foi importante na sua forma-

ção intelectual. Ele é filho de pai antropólogo, dado biográfico que pode explicar o seu interesse por outras etnias. Como Hal Foster sinalizou em seu ensaio, os artistas da virada etnográfica têm um anseio de conciliar a teoria e prática.

O primeiro longa-metragem de Baumgarten, *A origem da noite – Cosmos Amazônico* (*The origin of the night – Amazon Cosmos*), que começou a realizar em 1973 e finalizou em 1977, é baseado na análise estruturalista do antropólogo Lévi-Strauss a respeito de um mito da etnia Tupi Amazônico sobre a origem da alternância cosmológica da noite e do dia:

Antigamente, a noite não existia. Era sempre dia. A noite dormia no fundo das águas. E os animais também não existiam, pois as próprias coisas falavam.

A filha do Cobra Grande tinha casado com um índio, senhor de três fiéis servidores. “Afastem-se”, disse-lhes ele um dia, “pois minha mulher se recusa a dormir comigo.” Não era, porém, a presença deles que constrangia a mulher. Ela só queria fazer amor à noite. Ela explicou ao marido que seu pai era o detentor da noite e que era preciso enviar seus servidores para pedi-la.

Quando eles chegaram de canoa aos domínios de Cobra Grande, ele lhes entregou um coquinho da palmeira tucumã (*Astrocaryum tucuman*) hermeticamente fechado e recomendou que eles não o abrissem sob pretexto algum. Os servidores embarcaram na canoa e logo ficaram surpreendidos ao ouvir barulho dentro do coquinho: tem, tem, tem... xi..., como fazem hoje os grilos e os sapinhos que coaxam à noite. Um servidor quis abrir o coquinho, mas os outros se opuseram. Após muita discussão, e quando eles já estavam bem longe da morada de Cobra Grande, eles se juntaram no meio da canoa, fizeram uma fogueira e fundiram a resina que tampava o coquinho. Imediatamente caiu a noite e todas as coisas que estavam na floresta se transformaram em quadrúpedes e em aves; todas as que estavam nos rios, em patos e peixes. O cesto transformou-se em jaguar, o pescador e sua canoa tornaram-se peixe: a cabeça do homem ganhou um bico, a canoa tornou-se o corpo e os remos, as patas...

A escuridão que reinava levou a filha de Cobra Grande a entender o que tinha acontecido. Quando surgiu a estrela d'alva, ela decidiu separar a noite do dia. Para isso, ela transformou dois novelos de fio em aves, respectivamente o cujubim e o inhambu [um cracídeo e um tinamídeo, que cantam a intervalos regulares durante a noite ou para saudar a alvorada; em relação a estas “aves-relógio”]. (Lévi-Strauss, 2005: 391).

Antes de efetuar a análise do filme, é necessário se deter nesse complexo mito. Lévi-Strauss explica-o em sua série *Mitológicas II – do mel às cinzas*. Destaca três oposições que constituem sua armação: 1) a divisão entre o dia e a noite; 2) a oposição entre conjunção e disjunção dos sexos; 3) a conduta linguística e conduta não linguística. O pensamento indígena distingue os mitos de preliminar noturno e os

mitos de preliminar diurno. *A origem da noite* pertence à segunda categoria. No preliminar diurno, a separação da noite garante o reino da luz. O tempo para a etnia tupi é relativo, o dia e a noite estão unidos por uma relação de mediação recíproca, que consiste no equilíbrio entre os termos. A separação entre dia e noite aqui não se estabelece por meio de extremos separados, mas como resultado de alternâncias regulares que os une. À noite, nesse relato, é literalmente um dispositivo das trevas, o orifício que espalha animais noturnos e barulhentos – insetos e batráquios² – que são precisamente aqueles cujo nome designa os instrumentos das trevas na Europa: rã, sapo, cigarra, gafanhoto, grilo etc. Para os tupis, houve um tempo em que a noite era aprisionada por uma cobra grande e ela repousava no fundo das águas. Os mitos descrevem o animal como um ser fático, que concentra todos os atributos da virilidade, em um tempo que os próprios homens não possuíam tais características. Eles não podiam, portanto, copular com suas mulheres e era necessário solicitar o Cobra Grande para tal. A mulher era filha desse ser e não podia dormir com o marido durante o dia. Logo, ela manda os servidores para o pai, que era quem estava mantendo a noite prisioneira. Essa situação se modificou quando o demiurgo cortou o corpo da cobra em pedaços e os utilizou para portar cada homem com o membro sexual. Já a noite surge de um gesto de desobediência. Os servidores ganharam um coquinho da palmeira tucumã, que deveriam manter intacta. No entanto, contrariaram o cobra grande e abriram, libertando a noite. Lévi-Strauss (2005: 393) explica:

[...] a mitologia tupi faz da cobra um pênis (socialmente) disjuntor, noção que a função e o simbolismo do zunidor já nos tinham imposto. E é também esta função que o Cobra Grande assume como pai abusivo em vez de sedutor depravado: ele cede a filha, mas detém a noite, sem a qual o casamento não pode ser consumado.

O zunidor é entendido aqui como um dispositivo que grita, um significante de rituais que é utilizado para separar o sexo feminino e colocá-lo para o lado da natureza, fora do mundo sagrado e socializado. O contraste entre dia e noite, todavia, também implica diferenças de comportamento linguístico e não linguístico: quando havia luz do dia contínua, tudo possuía voz, inclusive animais e objetos, e no exato momento em que a noite apareceu é que as coisas se tornaram mudas, e as vozes dos animais foram reduzidas a gritos inarticulados como latir, miar, urrar, gorjear, mugir etc. A existência de animais surge através de um processo de alienação linguística. O mito tupi é sobre o dia que chegou primeiro, em um tempo em que a noite até existia, mas estava de certo modo nos bastidores. Lévi-Strauss faz uma correlação entre o “longo dia” em estado inicial de disjunção e a “longa noite” subsidiária de conjunção como designações de mundo queimado e mundo podre, respectivamente. O antropólogo compara essa distinção com outros mitos indígenas e percebe como eles “evoluíram de um domínio especial para um registro temporal e, sobretudo,

2. Batráquios é o grupo mais antigo de animais vertebrados terrestres. É a classe vertebrados anfíbios.

da noção de um espaço absoluto para a de um tempo relativo” (Lévi-Strauss, 2005: 394). O mundo queimado evoca o fogo e a luz; o mundo podre indica a escuridão e a noite. A série *Mitológicas* é marcada por uma interpretação essencial para Lévi-Strauss, a transição da cultura à natureza. O próprio subtítulo da publicação aponta este caminho: o mel está para a primeira, assim como as cinzas para a segunda. Os mitos ameríndios frequentemente abordam histórias do tempo em que os humanos e os animais ainda não eram diferentes, um período de coexistência interespecies. Os relatos são compostos por enigmas cheios de incidentes absurdos, que dificultam uma explicação racional, impossíveis de atingir um sentido último, e se referem a múltiplos planos: cosmológico, físico, social etc. Os problemas que integram as histórias não são isolados, entretanto colocam em questão outros códigos simultaneamente. As etnias possuem versões convergentes e divergentes para as mesmas questões. Não existe uma versão correta ou definitiva, assim como não se trata de pensá-las como verdadeiras ou falsas. Os grupos sociais utilizam os mitos para responder às suas necessidades intelectuais e morais. É a partir do estudo da sua estrutura, das regras de construção, que permite ao intérprete, leitor/ouvinte decifrar um ou vários sentidos, ligados à perspectiva de mundos, da sociedade, da história, dos mistérios em geral que dizem respeito a cada civilização.

Baumgarten recorre ao mito *A origem da noite* para expressar a sua perspectiva de uma cosmologia amazônica. A abordagem aproxima a natureza da cultura, a ordem do sensível e do inteligível. O filme e o mito são refratários a oposições binárias. O próprio sujeito humano ainda não ingressou nesse microcosmo e está ausente no decorrer da obra artística. Mesmo os personagens descritos pelos tupis – a filha do Cobra Grande, seu marido, três fiéis servidores – não são figurados. O artista se concentra em filmar de modo imersivo a diversidade de imagens e sons presentificada em uma floresta, em suma, o mundo natural (animais, plantas, córregos), espaço por excelência do pensamento mítico. Ele combina esses elementos para construir um sentido estético próprio

Embora preso em meus padrões de pensamento ocidentais, sempre me interessei pelo ‘outro’ – as sociedades sem um estado – e pela coesão histórica e social, o grande nexos antropológico, o inconsciente, que mantém um processo de pensamento comum a humanidade que mal conhece e determina suas ações por meio do diálogo dos mitos. Eu estou fazendo um esforço analítico para libertar a realidade histórica e socialmente construída dos mitos que a encobrem, e elevá-los pela crítica racional a um nível metafórico, à arte. É o desejo de ancorar uma práxis dialética estética nas condições sociais e políticas. (Baumgarten, 1988: 108).

O filme começa com uma imagem totalmente preta e silenciosa. É a noite que é a condição original e final da narrativa. A obra incorpora o equilíbrio do mito tupi entre os períodos e executa um ciclo completo da noite para o dia para a noite. Uma expressão alemã em amarelo e itálico surge na tela logo nos primeiros segundos: *Zur Einstimmung*. Dentro de um contexto da *materialität* (materialidades da comunica-

ção) germânica, a tradução dessa expressão – *Para o Humor* – pode ser compreendida por termos sinônimos mais corriqueiros – clima, atmosfera, ambiência, tipo de leitura aberta à exterioridade do objeto em questão e à subjetividade do intérprete. Baumgarten inicia o longa-metragem por meio de um signo não hermenêutico, em busca de uma experiência artística radical. Depois do rápido plano inicial, algumas palavras vão surgindo aos poucos, enfileiradas, preenchendo boa parte do quadro. Ao todo são 52 nomes, dessa vez em idioma alemão e tupi, misturados: Neuweltmäuse (Novo Mundo), piranha, eidechse (lagarto), jararaca, termiten (cupins), peroba, kurbis (abóbora), urucu, heuschrecke (gafanhoto). As palavras indicam animais, plantas, árvores e insetos, originários da América do Sul. A tela preenchida desaparece e outra expressão, o subtítulo do filme, surge: *Amazonas Kosmos*. O dispositivo com as palavras é repetido, dessa vez com outros termos, semelhantes à primeira aparição. Ao final, o título em alemão ganha a tela: *Der ursprung der nacht* (A origem da noite). O filme fricciona a linguagem. A experimentação é linguística, etnográfica e estética.

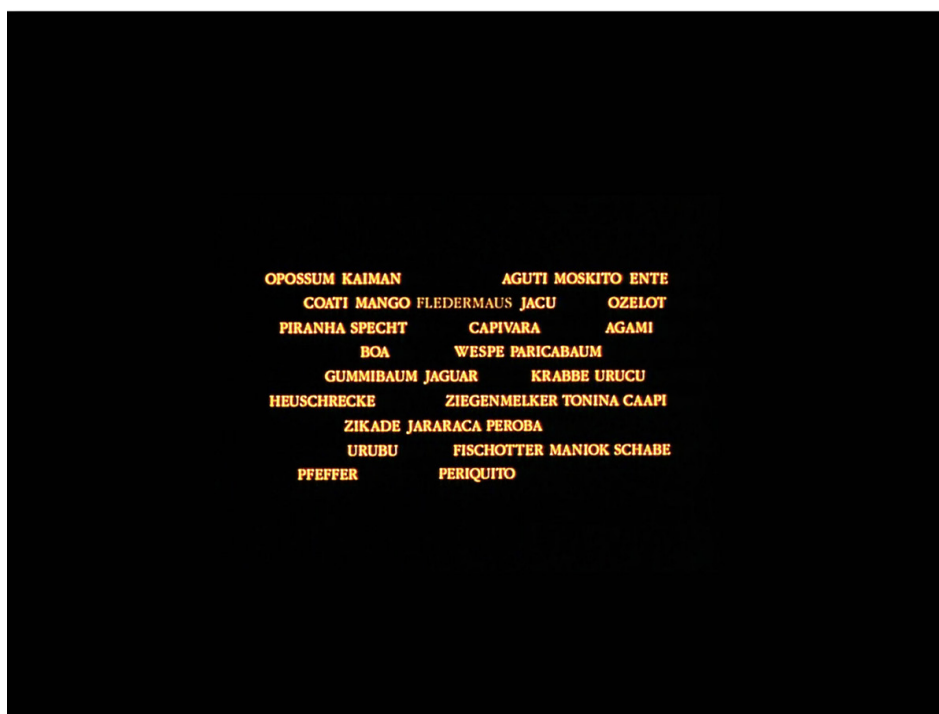


Fig. 1: Fotograma de *A origem da noite – Cosmos Amazônico* (1973 – 1977), de Lothar Baumgarten.

A estrutura da linguagem

Por meio da desorientação presente no jogo de palavras o artista expõe como a natureza amazônica é vista pela perspectiva ocidental como lugar de alteridade radical. A floresta – selvagem – é diametralmente oposta à civilização europeia,

essencialmente urbana. É como se o artista filmasse um outro mundo, estranho, que precisa ser decodificado. A linguagem é empregada pela sua função colonizadora, taxonômica e classificatória. Ela é a marca de uma diferença, que atua também pelo seu viés segregador. Para o filósofo Michel Foucault (2007: 147), a linguagem tem o papel de “representar o pensamento”, no sentido estrito. Esta permite substituir um signo por uma língua, palavra, expressão, gesto, marca, figura, em suma, ligar um conteúdo a outro, fabricar um duplo, o que é diferente de traduzir. Uma das funções essenciais da linguagem desde os tempos mais remotos é o ato de nomear. Esse constructo social opera por convenções de semelhanças, aproximações, sobreposições, ocultamentos, que compõem um complexo sistema de representações. Em *As palavras e as coisas*, Foucault utiliza a metáfora da língua como uma máquina, que vai se aperfeiçoando aos poucos. As línguas evoluem por efeito de migrações, das vitórias e das derrotas, em suma, dos intercâmbios culturais. A linguagem “não repousa sobre um movimento natural de compreensão ou de expressão, mas sobre as relações reversíveis e analisáveis dos signos e das representações” (Foucault, 2007: 148). A aceitabilidade de um signo verbal só adquire valor mediante a convenção e regulação efetuada pela civilização em questão. Essa artificialidade cara ao discurso linguístico pode tanto visibilizar um termo como pode silenciá-lo. A questão da classificação, por sua vez, é um problema recorrente nas ciências. O botânico e zoólogo Carlos Lineu sustentava que toda a natureza poderia ser categorizada por termos específicos. Seu método de divisão ficou conhecido como Taxonomia de Lineu, e definia os seres vivos por hierarquia de subdivisões (classes, famílias, gêneros e espécies etc.). Um outro cientista, Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon, por sua vez, defendia que a natureza é demasiada diversa, sendo difícil ajustá-la em um quadro divisório tão rígido. Entre a linguagem e a teoria da natureza existe uma relação que é de tipo crítico; conhecer a natureza interroga a possibilidade de estabelecer uma epistemologia relacionada a todo o conhecimento. A linguagem possui uma força motriz analítica, ela não é neutra e também não é simplesmente informativa. Para Gilles Deleuze e Claire Parnet (2004: 19), ela não foi feita para que se acredite nela, mas para ser obedecida. Ela desempenha um papel de repressor, um aparelho do estado com função cerceadora. A abertura de *A Origem da Noite* demonstra como o gesto de nomear e classificar são violências simbólicas. Os processos coloniais se valem da racionalidade como forma de dominação. Baumgarten problematiza esse modo de controle destacando um tipo de inserção dos valores científicos em um sistema de alteridade, recurso verbal distante de um tipo de apreensão transparente e explicativo. O dispositivo intercala a língua indígena local e o idioma alemão, demonstrando assim como as sociedades ocidentais construíram interpretações para um habitat completamente estranho ao seu. Com a adição da língua europeia, criou-se um extenso léxico que reinscreveu os termos tupis originários. Essa disposição por oposição produz um efeito de estranhamento. O artista utilizou um tipo de poder colonial para organizar a representação linguística da floresta. A prática de nomeação e classificação encobertou culturas e naturezas outras. As bases conceituais eurocentradas não são da ordem simétrica, mas implicam algum tipo de superioridade ou, no caso das ciências, de disciplina – zoologia, bo-

tânica, geologia etc. A língua transcende sua função como vocabulário e funciona também para obscurecer a presença – ou os vestígios – de etnias. As convenções de nomenclatura também são um mecanismo ideológico, uma forma de autoridade epistêmica. A percepção de um mundo natural radicalmente estranho é efetuada por meio de filtros que moldam a sensibilidade. O crítico Hal Foster (Baumgarten, 1993: 85) definiu esse sofisticado jogo do trabalho de Baumgarten como “dupla hélice de nomes”. Esse dispositivo artístico sugere a extinção de espécies e expõe um processo de normatização que determina a instauração colonizadora do estrangeiro por meio da imposição de linguagens. As palavras definem um sistema de identidades e de diferenças. Por meio dessa abertura, o artista demonstra o poder da linguagem nos confrontos coloniais e um modo de aniquilação, alusão à expansão do ocidente e o conseqüente extermínio de culturas nativas das Américas. Este se deu para além dos genocídios de seres humanos e dizimou hábitos, valores e idiomas. O tupi, presente aqui no dispositivo de palavras, é um reflexo do “primitivismo selvagem”, uma demarcação civilizacional. Foucault (2007: 121-122), fazendo referência a Diderot, nos alerta que:

A língua de um povo fornece seu vocabulário e seu vocabulário é uma bíblia bastante fiel de todos os conhecimentos desse povo; apenas a comparação do vocabulário de uma nação em diferentes tempos é suficiente para se formar uma ideia de seus progressos. Cada ciência tem seu nome, cada noção na ciência tem o seu, tudo o que é conhecido na natureza está designado, assim como tudo o que se inventa nas artes, bem como os fenômenos, as manobras e os instrumentos



Fig. 2: Fotograma de *A origem da noite – Cosmos Amazônico* (1973 – 1977), de Lothar Baumgarten.

O imaginário do mito amazônico

Fim da abertura, uma voz feminina começa uma história no idioma alemão. Ela narra o mito tupi homônimo ao título do filme. É utilizado o mesmo texto da publicação de Lévi-Strauss em *Mitológicas II – Do Mel às Cinzas*. Boa parte do relato é realizado por uma voz *over* em cima de uma imagem preta. Um único desenho (Fig. 2) interrompe o breu no meio do mito e apresenta uma figura misteriosa de uma fogueira, rodeada por insetos bípedes e vegetação. O mito instala um forte imaginário indígena. O recurso da narração é utilizado como uma espécie de prólogo. O crítico Craig Buckley (2009: 118) comenta sua função:

[...] o conceito mítico da Amazônia pode ser visto não apenas como um outro lugar, mas como uma espécie de movimento para o desconhecido, ele próprio sobredeterminado: do delta costeiro à nascente do rio, do oceano à selva, da luz ao escuro, dos vestígios da civilização à sua suposta ausência.

O filme é permeado por uma manipulação ambígua entre a visão ocidental e o mito tupi. Os elementos audiovisuais sugerem que o material foi captado na Amazônia, terra de origem da etnia em questão. O último letreiro do longa-metragem, contudo, esclarece o local: filmado nas florestas do Reno (*gedreht in den Rhein-Wäldern*). O artista embaralha a compreensão do espaço retratado, induzindo uma aproximação falaciosa por meio de seu subtítulo. A Amazônia do filme é uma construção artístico-intelectual, uma especulação ancorada no cruzamento entre a mitologia indígena e a visão europeia. Tanto as imagens como os sons foram registrados na Floresta Negra, no sudoeste da Alemanha, próximo a cidade de Düsseldorf. Com fauna e flora extensa, é um bioma rico em biodiversidade. A crítica de arte Roberta Smith, em sua resenha sobre o filme intitulada *Se a Amazônia atual estiver distante, invente uma próxima*,³ se detém especialmente sobre este ponto e comenta a escolha:

A medida que o poder fictício da câmera se torna cada vez mais evidente, também experienciamos em primeira mão a primazia da linguagem, um dos temas centrais de Baumgarten, e sua capacidade de enganar os olhos. A distância entre o ‘civilizado’ e o ‘natural’ colapsa; noções de exotismo e de alteridade emergem como fantasias necessárias da mente, especialmente da mente ocidental. Você pode até mesmo começar a admirar a inteligência do artista e admirar sua própria inocência. (Smith, 2003).

3. Tradução literal de “If the actual Amazon is far away, invent one nearby”.

No decorrer da narrativa, a floresta se mostra como a personagem central. A referência ao “Cosmos Amazônico” expressa como esse sistema ecológico é um símbolo da crise e da preocupação ambiental, que merece atenção em escala global. O interesse pelas vidas da selva tropical não se refere a um país distante, mas a utopia de uma outra vida, a elegia de um mundo que está desmoronando. A especificidade local acaba sendo uma espécie de ilusão, se o que é levado em consideração é a cosmologia indígena. Em entrevista ao curador Christian Rattemeyer, Baumgarten comenta essa curiosidade:

[...] eu tive um interesse precoce no cosmos como uma entidade. Muito antes da palavra *ecologia* começar a aparecer na seção de jornais, eu já havia familiarizado com vários mitos na biblioteca de minha casa e descobri nos tabus que divulgavam que era necessário um código de conduta para governar as trocas entre natureza e cultura. (Rattemeyer, 2009: 136).

Em *A origem da noite*, o artista partiu em busca do espaço e do tempo perdido pela civilização ocidental. O filme explicita como a linguagem das imagens e dos sons pode ser uma construção artificiosa, assim como também o são as taxonomias e classificações científicas. O real e o imaginário estão interligados pela obra.

As primeiras sequências pós-abertura mostram uma paisagem urbana: pontos de luz difusos, carros em alta velocidade, sons de trânsito, uma rua. E à noite prevalece. Os planos seguintes continuam marcados pela escuridão absoluta. Relâmpagos, temporal intenso e *closes* rápidos de anfíbios marcam a transição para a jornada diurna, que será toda ambientada na floresta. Nesta, a câmera passeia livremente: árvores, flores e uma variada vegetação rasteira; pântanos, córregos, gotas de chuva; animais, como sapos, libélulas, cobras e garças, também são vistos. O artista põe em prática um dos preceitos de Joseph Beuys e concentra várias das cenas em um dos espaços mais singulares da Europa, os pântanos, “os elementos mais vivos da paisagem europeia, não apenas do ponto de vista da flora, da fauna, dos pássaros e dos animais, mas como locais de vida, mistérios e mudanças químicas, preservadores da história antiga” (Beuys apud Calle, 1986: 5).

Merece destaque a abundância e regularidades de imagens aquáticas no filme. Baumgarten legitima sua importância filmando reflexos d’água em cores saturadas. É um elemento fundamental no mito homônimo. Na cosmologia tupi, antigamente, a noite não existia. Era sempre dia, e exatamente no fundo das águas repousava a noite, aprisionada pelo Cobra Grande. Esse é um ambiente importante para outras etnias indígenas, como os Bororo, que em suas narrativas associavam o fundo das águas ao *aigé*, monstro aquático descrito pelo seu aspecto aterrorizante. A água é uma substância recorrente na série *Mitológicas* de Lévi-Strauss. O antropólogo argumenta que essa é uma imagem que marca mitos indígenas de todo o continente. Os nativos americanos, contudo, distinguem água parada/água corrente ou variações, como água relativamente alta/água relativamente baixa (brejos), uma delas “pura” (viva) e a outra “impura” (morta), pois é impossibilitada de escoar. Os Guarani do

Paraguai reservavam à água corrente o epíteto de água “verdadeira”, diferente da parada, interpretada como neutralizada. Nos mitos sul-americanos, a água corrente é mais poderosa e mais eficaz, mas também mais perigosa, habitada pelos espíritos ou em relação direta com eles. Lévi-Strauss (2005: 176) afirma que é o elemento que pode romper o tênue elo estabelecido entre um personagem sobrenatural e um ser humano.

Os enquadramentos do filme no interior da floresta oscilam entre planos, detalhes e visões gerais; a imagem é fixa ou em movimento fluido. A experimentação é efetuada inclusive em termos visuais, com trechos desfocados ou captados de forma tão próxima que beiram a abstração. A filmagem é serena, sensível, a beleza plástica do mundo natural: águas paradas resplandcentes, nuvens em movimento, sapos na lagoa, *closes* extremos de olhos animais. O artista enfatiza a observação minuciosa relativa à biodiversidade do local. Um olhar atento percebe que o meio ambiente retratado não se assemelha com a floresta amazônica, com onças, macacos, papagaios, perobas, orquídeas, cipós e outros componentes encontrados nos trópicos, estranhos ao continente europeu. Os planos da natureza são pontuados por legendas que ora identificam e ora confundem os elementos em cena. Em alguns casos existe uma dissociação entre o visível e o legível, isto é, as classificações de espécies botânicas ou aspectos ecológicos contidos nos letreiros não são precisos. Os termos *Coca & Kakao*, por exemplo, aparece sobre a sequência de um rio. Alguns comentários se referem à história da região amazônica. É o caso do nome de *Francisco Orellana*, explorador espanhol reconhecido por ter sido o primeiro homem ocidental que percorreu integralmente o rio Amazonas, desde a cordilheira dos Andes na costa da América do Sul até desaguar no oceano Atlântico, isto feito entre 1541 e 1542. Ao longo do filme, o dispositivo linguístico apresentado na abertura é retomado regularmente, produzindo um efeito de desorientação. Palavras no idioma alemão, em latim, em português e em tupi como *alligatorbirne* (abacate), *polygamie*, *ohne horizont* (sem horizonte), *terra firme*, *várzea*, *ipecacuanha*⁴, *morokoto* são inscritas nas filmagens. Uma das expressões – ... *xi, xi, xi* – faz alusão ao som estranho dentro do coquinho da palmeira tucumã presenteada pelo Cobra Grande aos servidores na mitologia tupi. O artista vai além e se vale de alguns símbolos que demonstram a insuficiência da escrita ocidental para assimilar a floresta tropical: [-,]; [...]; ([/]); Δ. A linguagem fracassa. Lévi-Strauss precisou recorrer a caracteres semelhantes para explicar a estrutura dos mitos, contudo, no filme, esses recursos não acompanham as análises antropológicas. Baumgarten explorou ao seu modo a disjunção linguística e não linguística sugerida pelos tupis em *A Origem da Noite*. Ao contrário de uma tradição do cinema documentário sobre a natureza, o objetivo do artista aqui não é explicar a floresta com procedimentos cinematográficos. A obra recusa os aspectos didáticos e mesmo as poucas informações fornecidas são ambíguas. O filme aposta

4. Também conhecida como raiz-do-brasil, é uma planta medicinal típica do estado do Mato Grosso.

no viés experimental, investindo na aproximação entre natureza e cultura, entre o contato do olhar ocidental e a cosmologia indígena, a partir da porosidade das linguagens escritas e audiovisuais.

Em alguns planos, aparecem vestígios da civilização humana: aviões sobrevoam as árvores, mesas e cadeiras estão em meio a floresta, uma panela e uma faca estão presas a um galho. Estes funcionam como rastros, sinais da ambiguidade⁵ entre a coexistência de objetos culturais e elementos naturais.



Fig. 3: Fotograma de *A origem da noite - Cosmos Amazônico* (1973 – 1977), de Lothar Baumgarten.

O trabalho sonoro é um recurso utilizado para reforçar as evidências visuais de um ambiente “selvagem”. Desde o início do filme, uma trilha sonora composta por um som sintético se repete junto ao assobio de pássaros, ao coaxar de sapos, à guizalha de grilos e outros cantos de animais indetectáveis, em suma, a cacofonia sonora de uma floresta, acrescida de um ruído artificial. O pulso é lento e acompanha a abertura e os primeiros planos noturnos. O som da tempestade marca a transição de períodos. A paisagem sonora diurna é composta essencialmente por sons não humanos de animais, relâmpagos e o cair da chuva na lagoa. Os zumbidos de insetos

5. Para Lothar Baumgarten, sistemas como natureza e cultura não operam de modos opostos como se fossem divisões absolutas. Seu trabalho anterior ao filme *A Origem da Noite* foi intitulado justamente *Cultura-Natureza, Realidade Manipulada* (1968 - 1972, *Culture-Nature, Manipulated Reality*). É uma série de imagens que reflete sobre a iconografia naturalista e a representação cultural ocidental. O hífen presente no título sugere tanto o hibridismo quanto o contínuo.

são constantes. Nesta seção, que é quase a totalidade da narrativa, o barulho é extremo e intensifica o processo de imersão. É uma trilha conceitual: a natureza fala, e o artista apenas escuta e registra. Baumgarten valoriza uma atitude de atenção e observação, tanto no trato imagético como no sonoro. As gravações acústicas também foram realizadas na floresta do Reno. Em seguida, foram editadas em estúdio e posteriormente mixadas como trilha sonora. Um outro⁶ trabalho de Baumgarten, *Os nomes das árvores* (1982, *Die Namen der Bäume*), também colocava o ato de ouvir como elemento crucial da experiência artística etnográfica. Na seção *Vozes na floresta* (*Stimmen im wald*), o artista compilou uma série de sons não humanos captados em meio à natureza.

Uma Estética Animista

O filme *A origem da noite* recorre a uma estética da floresta, valorizando toda a multiplicidade de vidas presente nesse microcosmo. Foi adotado um tipo de abordagem animista, ou seja, uma compreensão ontológica em que qualquer espécie, inclusive entidades não humanas (animais, plantas, objetos inanimados ou fenômenos), possuem uma essência espiritual. A importância desse modo de pensamento é tanta que *Anime* é a primeira palavra figurada na fase diurna do longa-metragem, sobre o tronco de uma árvore. Este termo é uma derivação da palavra *anima*, que em latim significa *alma*. Os ameríndios, em geral, são exemplos de etnias que permitem experimentar um cosmos animista. Tudo é natural e cultural ao mesmo tempo. Para pensar a natureza, leva-se em consideração a integração no meio, e não o distanciamento. O elo comum do animismo é o espírito, o sobrenatural, que os seres pressupõem. O mito tupi *A origem da noite* é exemplar desse valor. Em seu ensaio intitulado *Status Quo*, Baumgarten (1988: 108) comenta sobre a força espiritual e intuitiva presente em seu trabalho:

Preciso de uma paisagem para me sustentar, uma arquitetura que modele as cidades habitáveis e a tolerância proporcionada por uma sociedade aberta. Tais são os pré-requisitos que permitem que a alma atinja o estado não-utilitário e desinteressado necessário à criação artística. Tais são as condições para a espiritualidade no pensamento e na autocrítica criativa. Estou interessado na força metafísica com que as coisas estão imbuídas. A intensidade de sua presença, o “ser” do material e da cor, a relação entre a proporção e a forma, e depois a massa e o peso, o espaço e o tempo. Meu envolvimento é com as energias dinâmicas desse ritmo. É uma tentativa contínua de resolver a contradição entre espírito e matéria através da

6. A pesquisa sonora etnográfica é frequente na obra de Baumgarten. É o caso, por exemplo, de *Seven Sound/Seven Circles*, apresentada em 2009 no Kunsthhaus Bregenz, museu de arte contemporânea da Áustria. A obra é resultado de gravações sonoras realizadas na península do Rio Hudson, no estado de Nova York, Estados Unidos, e reúne os sons da fauna nativa e a interferência dos ruídos de trens pela região.

imaginação. É a mesma jornada até as origens, de volta à verdade: o sonho de criar o mundo de novo dentro de si mesmo. É o anseio, a luta por uma gramática que não seria contrária às leis da ordem natural, mas que poderia servir para proteger a independência do artista da natureza. Um processo de descoberta onde instrumento e ideia são inseparavelmente fundidos e de igual peso.

As teorias do antropólogo Philippe Descola são úteis para compreender a potência filosófica do conceito de *animismo*. Foi por meio do contato com os Achuar, etnia indígena da Amazônia peruana pertencente à família dos Jivaros, que tomou conhecimento do processo de humanização do mundo animal e vegetal por certos grupos indígenas, que complexificavam a relação entre natureza e cultura. Nessa cosmologia, não se recorre à ideia das descontinuidades entre espécies, posicionamento entendido como moderno, mas se procura um *continuum* que os integra. Descola, em contato com o pensamento fenomenológico do filósofo Edmund Husserl, avança por essas questões em *Para Além da Natureza e Cultura* (Descola, 2005), em que estabelece dois fundamentos para conceitualizar as relações entre seres humanos e naturais: fisicalidade (dispositivos que permitam a ação física) e interioridade (no sentido de autorreflexão). Essas duas noções definem quatro tipos de ontologias – animismo, totemismo, analogismo e naturalismo. O antropólogo as entende como “sistemas de distribuição de propriedades entre objetos existentes no mundo, que em retorno fornecem pontos chave para formas sociocósmicas de associação e concepção de pessoas e não-pessoas” (Descola, 2015: 12). Discutiremos aqui duas delas: no que tange ao animismo, as criaturas apresentam semelhanças de interioridades (almas) e diferença de fisicalidades (corpos); já o Naturalismo parte de premissa oposta: diferença de interioridades e semelhança de fisicalidades. Esse segundo sistema é predominante na modernidade ocidental, ou seja, sua ascensão se deu a partir do século XVIII, na Europa. Preza pela existência de forças divergentes: uma natureza e múltiplas forças humanas, lidas como culturas. O que os distingue são os elementos internos: alma, subjetividade, consciência. O naturalismo representa o ambiente como um todo, uno. Torna-se, sumariamente, uma fonte de riqueza, na qual o homem a explora tentando tirar proveito de seus recursos por meio de técnicas e de ciências. Uma expressão do filósofo René Descartes (1981: 49) define essa visão: “o homem se fez então mestre e senhor da natureza”. O animismo seria o inverso. Nesse sistema, compreende-se o mundo habitado por muitos seres dotados de consciência. São sujeitos – humanos e não humanos – que coabitam um mundo; no caso, a sociabilidade entre as espécies. A questão ontológica fundamental é a continuidade da natureza e cultura, e não sua separação. O *habitat* é constituído por vários reinos (humano, animal, vegetal, mineral), que não são mais divididos pelas suas singularidades (grupos, indivíduos, histórias). Segundo o autor, a “referência compartilhada pela maioria dos seres no mundo é a humanidade, como uma condição geral, não específica do homem como espécie” (Descola, 2015: 13). O animismo apresenta um novo entendimento de humanidade, em que qualquer espécie pode assumir uma perspectiva de mundo. O elo comum do animismo, a interioridade husserliana, é o espírito, a alma, que os seres pressupõem. No estudo das espécies

“brancas”, o homem era animal e foi evoluindo. Já os índios entendem que os animais eram humanos e deixaram de sê-lo. Eles leem essa fórmula não como um *a priori*, mas como metamorfose:

[...] a metamorfose é o que permite a interação, num mesmo patamar, entre entidades com corpos totalmente diferentes. É quando animais e plantas revelam sua interioridade sob uma forma humana, buscando a comunicação com humanos – geralmente em sonhos e visões – ou quando humanos – normalmente xamãs e especialistas ritualísticos – vestem roupas animais com o objetivo de visitar comunidades animais. Assim, a metamorfose não é apenas a revelação da humanidade de pessoas animais, ou uma maneira de disfarçar a humanidade de uma pessoa humana; é o estágio final de uma relação onde todos, ao modificarem o ponto de vista ao qual estão confinados por suas fisicalidades originais, esforçam-se para alcançar o ponto de vista que presumem que o outro agente da relação possui. (Descola, 2015: 15).

Considerações finais

O filme *A origem da noite* é uma interpretação ocidental do mito tupi amazônico e da cosmologia ameríndia. As imagens e os sons remetem ao tempo das origens, antes das metamorfoses. Nessa perspectiva, os humanos viraram animais e vice-versa, não havia uma distinção. Baumgarten filma a floresta buscando esse caráter de os seres possuírem alma. O gesto etnográfico adotado pelo artista explora uma percepção sensorial do ambiente, valorizando a multiplicidade e riqueza de vidas, e não a eleição de uma espécie. A linguagem ameríndia é altamente estética, produzida em relação íntima com a floresta, isto é, muitos dos seus objetos se valem de figuração própria, inclusive com traços zoomorfos ou antropomorfos. É um mundo animado. O final do longa-metragem retorna à noite por meio da figuração da lua e da escuridão, assim como a filmagem de uma fogueira, marca desse período e imagem também presente no mito tupi. Neste trecho, uma voz masculina declara: “nunca mais será dia de novo”, e em seguida cita nomes de etnias indígenas sul-americanas: Jivaro, Tukano, Tupinamba etc. Este final marca a alternância cosmológica original da noite e do dia, tão importante para o mito.

Referências bibliográficas

- Baumgarten, L. (1993). *America invention*. Nova York: Guggenheim Museum.
- Baumgarten, L. (1982). *Die Namen der Bäume*. Hylaea. Eindhoven: Van Abbemuseum.
- Baumgarten, L. (1988). Status Quo. *Artforum international*, Nova York, v. 26, n. 7, p. 108-111.
- Buckley, C. (2009). “Doubling Shadows”. In: Cabanãs, Kaira (Org.). *Lothar Baumgarten: Seven sounds, seven circles*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz.

- Calle, P. (1986). *The origin of the night*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.
- Deleuze, G & Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Descartes, R. (1982), *Discurso do Método – As Paixões da Alma*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Descola, P. (2015). Além da natureza e cultura. *Tessituras – Revista de Antropologia e Arqueologia*, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun.
- Foster, H. (2014). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify.
- Foucault, M. (2007). *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lévi-Strauss, C. (2005). *Mitológicas II - Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac Naify.
- Marcus, G. & Myers, F. (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, L.A.; Londres: University of California Press.
- Rattemeyer, C. (2009). Lothar Baumgarten Conversation. In: Cabanãs, Kaira (Org.). *Lothar Baumgarten: Seven sounds, seven circles*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz.
- Russell, J. (1988). *Art View; Lothar Baumgarten's Discreet Provocations*. New York: The New York Times Archives. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1988/11/06/arts/art-view-lothar-baumgarten-s-discreet-provocations.html>
- Smith, R. (2003). *If the actual Amazon is far away, invent one nearby*. Nova York: New York Times. Disponível em: <https://nyti.ms/2AS7JcL>

Nanook of North – A projeção do real entre a palavra e a imagem

Roberta Canuto*

Resumo: Este artigo analisa a relação entre o filme Nanook of North (1922) de Roberty Flaherty, e o diário de filmagem publicado originalmente pelo realizador, no mesmo ano. A partir dessa relação, este estudo reflete sobre a representação do real e a transposição da obra de arte entre as linguagens do cinema (imagem) e a palavra escrita, a partir de conceitos como o de ekphrasis e intermedialidade.

Palavras-chave: Nanook; documentário; intermedialidade; ekphrasis.

Resumen: Este artículo analiza la relación entre la película de Roberty Flaherty Nanook of North (1922) y el diario de rodaje publicado originalmente por el director ese mismo año. A partir de esta relación, este estudio reflexiona sobre la representación de lo real y la transposición de la obra de arte entre el cine (imagen) y la palabra escrita, basándose en conceptos como la écfrasis y la intermedialidad.

Palabras clave: Nanook; documental; intermedialidad; écfrasis.

Abstract: This paper analyzes the relationship between Roberty Flaherty's film Nanook of North (1922) and the filming diary originally published by the director in the same year. Based on this relationship, this study reflects on the representation of the real and the transposition of the work of art between cinema (image) and the written word, based on concepts such as ekphrasis and intermediality.

Keywords: Nanook; documentary; intermediality; ekphrasis.

Résumé : Cet article analyse la relation entre le film Nanook of North (1922) de Robert Flaherty et le journal de tournage publié à l'origine par le réalisateur la même année. À partir de cette relation, cette étude réfléchit à la représentation du réel et à la transposition de l'œuvre d'art entre le cinéma (image) et l'écrit, en s'appuyant sur des concepts tels que l'ekphrasis et l'intermédialité.

Mots-clés : Nanook ; documentaire ; intermédialité ; ekphrasis.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Comunicação-PPGCOM. 22451-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: robertaecanuto@gmail.com

Introdução

Blocos de gelo passeiam melancolicamente pela tela em uma paleta que vai do cinza ao negro, a câmera desliza em *travelling* no vagar das ondas, entre as bordas desta paisagem abre-se a janela para um mundo que não é o de quem observa. Este é o primeiro plano de *Nanook of North* (Nanook, o esquimó, 1922), filme inaugural de um dos pioneiros do documentário, Robert Flaherty.¹



Fig.1: Foto do set de Nanook. Fonte: <https://www.archivozmagazine.org/en/nanook-of-the-north-a-pioneering-work-in-the-documentary-genre/>

Cuidadosamente, antes de nos apresentar este mundo, Flaherty narra nas cartelas o que está por vir: “As misteriosas terras estéreis desoladas, cobertas de rochas, varridas pelo vento. Espaços ilimitados que coroam o mundo”² e antes mesmo que nos envolvamos com a grande aventura de Nanook, o diretor já nos avisa que aquele era um filme sobre um homem, que, provavelmente, já estaria morto quando nos deparássemos com ele na tela.³

1. Filmografia: *Nanook of the North* (1922); *Moana* (1926); *The twenty-four Dollar island* (1927); *Tabu* (1931) (com codireção de F. W. Murnau); *Industrial Britain* (1931); *Man of Aran* (1934); *Elephant boy* (1937); *The land* (1942); *Louisiana story* (1948); *The Titan: story of Michelangelo* (1950).

2. Texto colhido de cartelas do filme *Nanook, o esquimó* – Robert Flaherty 1922

3. O artigo *Como filmei Nanook, o esquimó* foi publicado originalmente pela World's Work em outubro de 1922, pp. 632-40. Revelou-se mais tarde, por meio de documentos que registram o relato de pessoas que conviveram com o diretor e os personagens do documentário, que Nanook não teria morrido dessa forma narrada por Flaherty, mas sim por uma tuberculose adquirida provavelmente a partir do seu constante contato com o homem branco. (Gonçalves, 2019: 5).

O pobre e velho Nanook rondava a minha casa falando sobre os filmes que ainda poderíamos fazer se eu ficasse por apenas mais um ano. Ele nunca entendeu porque eu precisava voltar para toda a agitação, e não me incomodar a fazer o big aggie sobre ele. Menos de dois anos depois, soube que Nanook havia ido em direção ao interior em busca de cervos e havia morrido de fome. (Flaherty, 1922: 632 – 640).

Em outubro 1922, mesmo ano de lançamento de *Nanook of North*, Flaherty publicou um texto revelador sobre o processo de filmagem na revista norte-americana *World's Work*. Em “*Como filmei Nanook, o esquimó*”, o realizador descreve em tom de diário o cotidiano de sua epopeia no extremo norte – mais precisamente na península de Ungava, no Canadá⁴ – Nas entrelinhas do relato na primeira pessoa, Flaherty conta como descobriu no *travelogue* – que a princípio, cinematograficamente, tinha como fim exclusivo o registro de universos exóticos – um tecido dramaturgicamente de imenso potencial humano e técnico, que ele dominou com impressionante destreza.

Ao longo dos anos, a realidade “inventada” por Flaherty na representação social do cotidiano dos Inuits foi, fotograma a fotograma, desconstruída enquanto registro documental fiel ao real. Posteriormente, o “roteiro” fantástico narrado no diário de filmagem também foi, gradativamente, sendo desmontado pelo relato de personagens que conviveram com o realizador e os personagens do filme. Desde os hábitos de caça e pesca, aos nomes reais de Nanook e sua família, tudo fora manipulado, ou modificado por Flaherty, em nome da dramaturgia e do cinema. Há então três camadas de realidade por trás do filme: a retratada na tela, a narrada no diário do cineasta e a revelada, ao longo do tempo, pelos vestígios de uma investigação etnográfica daquele universo e pelos relatos de quem partilhou daquela experiência pioneira para a história do documentário e da imagem em movimento como um todo.

Importante ressaltar que este artigo não se destina a investigar o princípio do falso na representação da realidade proposta em *Nannok*, ou no relato deixado pelo cineasta, mas sim, compreender as interfaces e contrapontos na transposição narrativa da representação da realidade proposta por Flaherty entre os dois registros: filmico e textual.

Palavra-imagem em movimento – ekphraseis possíveis

Flaherty inicia o diário de filmagem contando como em agosto de 1910 foi contratado por Sir William Mackenzie, empresário do ramo de ferrovias, para pesquisar depósitos de minério de ferro no extremo norte do Canadá:

4. Robert Flaherty (1884-1951) nasceu em Michigan (EUA). Ainda na adolescência, Flaherty deixa os estudos para trabalhar com o pai nas prospecções de ouro no Ártico. Começa assim a sua relação com os povos do extremo norte, entre eles, os Inuit, etnia a qual pertence Nanook.

Ao todo fiz quatro expedições em nome de Sir. Willian, através das terras áridas da até então inexplorada península de Ungava... Como parte do meu equipamento de exploração nessas expedições, havia uma aparelhagem de filme cinematográfico. A expectativa era que filmássemos a vida do Norte e dos esquimós, o que se poderia se provar de grande valia. A filmagem, de 9 (sic) mil metros de negativos foi levada para Toronto, onde, enquanto editava o material sofreu o infortúnio de perdê-lo todo para o fogo. Embora parecesse uma tragédia na época, pode ter sido sorte ele ter-se queimado, pois era bem amador. Meu interesse pelos filmes a partir de então cresceu. (Flaherty, 2015:12).

Interessante perceber que o relato do cineasta já se inicia com alguma dose de emoção metalinguística, como quando revela que a perda dos negativos significou a descoberta de uma dose de fortuna no ocorrido, já que a realização de novas filmagens trouxe uma significativa evolução estética do registro.

A aventura cinematográfica de Robert Flaherty foi financiada pela Revillon Frères, líder mundial do comércio de peles, com entrepostos espalhados pelo mundo, inclusive no Ártico. O filme teve uma longa preparação que durou uma década entre pesquisas e intensa convivência entre Flaherty e os Inuits:

É preciso entender o que significou Nanook em sua época para compreender sua real dimensão. Nanook está longe de ser um filme captado de forma amadora, realizado por um explorador do Ártico; foi antes gestado por mais de dez anos, por Flaherty e por sua esposa, Frances, nos seus mínimos detalhes: roteiros, notas, cenários elaborados por meio de uma convivência longa estabelecida entre Flaherty e os Inuit por mais de oito anos. (Gonçalves, 2019:545).

Nanook foi um filme seminal no ponto de vista do cinema etnográfico e também como experiência comercial bem-sucedida para o gênero, seu lançamento foi marcado por um sucesso arrebatador, o que consagrou a obra de Flaherty tanto no campo artístico, pelo reconhecimento de seu trabalho como de grande influência para o cinema documental que o sucederia, como do ponto de vista financeiro, para a consolidação do cinema como atividade rentável:

Em 1922, Flaherty assina um contrato desvantajoso com os Irmãos Pathé para distribuição de seu filme. A Revillon e a Pathé apostaram comercialmente na inovadora proposta de Flaherty. Nanook teve uma estreia magistral em 1922 no

Capitol Theater em Nova York, um cinema com 5.000 lugares. Foi elaborada uma apostila com mais de 30 páginas para a promoção do filme, incluindo seu marketing, divulgação e lançamento. (Gonçalves, 2019: 545).

Do drama do material perdido, o relato do diário do diretor passa à aventura: em seu diário, Flaherty continua o relato contando que a sua jornada começou em 18 de junho de 1920, a bordo de uma canoa na companhia de índios que o levaram até o extremo norte. No texto ele descreve com detalhes como eram os seus aposentos, os suprimentos para enfrentar o deserto gelado do Ártico e os equipamentos que levou para a empreitada, entre eles um projetor para que à medida que o filme fosse revelado, pudesse “projetar as imagens na tela a fim de capacitar os esquimós a ver e entender onde houvesse erros”. (Flaherty, 2015:13).

Em uma breve contraposição entre texto e filme, já se pode identificar duas linhas narrativas que sugerem gêneros distintos: o texto trafega entre o drama, a aventura e o suspense, Flaherty nos revela os desafios e perigos que enfrentava no embate com a natureza inóspita, as viagens por águas congeladas em frágeis canoas feitas de pele de morsa, a fome que ameaçava a cada dia se faltasse a caça e o frio que congelava a tudo que se expunha a ele. Enquanto o filme nos desperta outras sensações: nele Nanook e sua família vivem em irmandade com o mundo que os cerca, constroem moradias, navegam e caçam com desenvoltura. Não há na tela nem uma remota expressão do medo, do perigo, do frio e da fome descritos no diário. E na medida em que texto e imagem vão se entrelaçando, descobrimos a força poderosa da palavra para construir narrativas imaginárias, e o relato de Flaherty desperta nos sentidos do leitor um filme ainda mais instigante do que o próprio documentário que realizou.

O que Flaherty nos oferece na tela é uma sensível e eficaz descrição dos hábitos exóticos de uma comunidade esquimó, que vivia no extremo norte do planeta no início do século vinte. Enquanto o seu texto sugere um tom heróico, ao revelar que aquele mundo registrado por suas lentes era repleto de perigos, e que a vida dependia diariamente da fortuna de uma caça bem sucedida, de um abrigo bem construído e, sobretudo, do desempenho de Nanook:

Quis o acaso que justo quando estávamos nos retirando subitamente viesse de Nanook uma exclamação: “Iviuk! Iviuk!”, e o ganido de um bando de morsas ressoou pelo ar! (...) uma a uma as cabeças de um grande bando de morsas perto da orla, despontavam perto do mar, suas cruéis presas reluzindo ao sol (...) Atrás do relevo montei a câmera e Nanook, preparando o seu arpão, começou a rastejar lentamente por cima do cume (...) Nanook escolheu o maior dos machos, levantou-se rapidamente e arremeteu o arpão. O macho ferido berrando de fúria, seu enorme volume mergulhando e açoitando o mar (pesava mais de 900 quilos) os gritos dos homens empenhando suas vidas na tentativa de segura-lo. O grito de guerra do bando que pairava próximo, a companheira do macho ferido, que nadou com as presas cerradas numa tentativa de resgate – foi a maior luta que já vi. Por

um longo tempo foi páreo a páreo – repetidamente a equipe pedia que eu usasse a arma – mas a manivela da câmera era meu único interesse, e eu fingia não entender. (Flaherty, 2015:14 - 15).

Na contraposição deste trecho do texto de Flaherty em relação ao que se passa na tela, seu relato sugere que, enquanto a tragédia iminente se descortinava à sua frente, ele só se importava com o filme a ser feito. Como um prenúncio do que viria a ser a relação do homem contemporâneo com a imagem, em que as bordas entre a ficção e a realidade foram profundamente diluídas, e a construção da imagem ideal prepondera sobre o real. Este cenário decrito no diário é também um retrato cultural de sua época, em que a relação entre o homem branco colonizador e os povos colonizados era estruturalmente hierarquizada.

A interface entre texto e imagem nos diz que: enquanto Nanook e sua família abriam generosamente as fronteiras do seu mundo ao mestre branco, Flaherty tratou de preservar as suas, em prol do seu projeto maior: o cinema. Esta contraposição só é possível a partir do relato textual (mesmo que fantasioso), porque o que assistimos projetado na tela é uma caçada em que não reconhecemos a presença da tragédia ou do drama, apenas a serenidade de um homem que domina a natureza com um naturalismo que esconde completamente o aparato do cinema, emoldura-se um dos pilares do cinema clássico: o ilusionismo.

De volta ao abrigo, Flaherty nos narra então a primeira projeção do filme para os esquimós, a primeira sessão de cinema de um povo que ainda vivia remotamente em um imenso deserto gelado, aonde as invenções da aurora do século XX demonstrariam a chegar:

O público lotou a cozinha do entreposto a ponto da sufocação: eles esqueceram completamente (sic) o filme, para aquelas pessoas, a morsa era real e existia de verdade. As mulheres e crianças, com suas vozes intensas e estridentes, jutaram-se aos homens gritando reprimendas, advertências e conselhos a Nanook a sua equipe à medida que o filme se projetava na tela. A fama daquele filme espalhou por toda a região. E durante todo o ano em que lá vivi cada família que por mim passava vagando pelo entreposto, me implorava para que eu exibisse o Iviuk Aggie (filme da morsa). (Flaherty, 2015:15).



Fig. 2: Nanook durante as filmagens de Flaherty. Fonte: <https://dossierarkadin.wordpress.com/2022/05/17/coloquio-e-sessao-dedicados-ao-centenario-de-nanook-of-the-north/>

Em seu testemunho das filmagens, Flaherty não esconde a dicotomia que se estabeleceu naquela relação, para ele, aquele era um filme, e Nanook e sua família os atores ideais para o projeto, enquanto para Nanook aquela era uma jornada compartilhada em todas as suas camadas, na restrição da comida, no desafio da caça e, sobretudo na construção da imagem.

Em outro texto o diretor descreve os critérios para a escolha dos atores dos seus projetos: “... Escolhemos um grupo de personagens entre os mais simpáticos e agradáveis que possamos encontrar para representar uma família e contar nossa história por meio dela”. (Flaherty apud Gauthier, 2011:69).

No começo do século XX, em um mundo ainda a ser descoberto, a presença de Flaherty entre os esquimós, dotado de sua mágica que aprisionava a vida e a devolvia projetada em uma parede, não poderia suscitar uma relação de igualdade. “Depois disso não levou muito tempo para que meus esquimós vissem o lado prático dos filmes e logo abandonaram a antiga atitude de risco e zombaria diante do Angerçak, isto é, o Mestre Branco que queria imagens deles...” (Flaherty, 2015: 14).

Nanook é uma das obras em que mais se pode notar o mito do realizador invisível, que não se deixava revelar em um documentário realizado com muita eficiência na tentativa de reproduzir o real sem nenhuma interferência. Já em seu relato de filmagem, descobrimos um diretor empenhado em conduzir a realidade e reproduzi-la com cuidadosa fidelidade, mesmo que fosse preciso manipular-la para isso.

Ao se contrapor o relato verbal e imagético do documentário, cria-se um conflito ético na idealização do papel do autor em nosso imaginário: o Flaherty do filme

é um diretor que captura a realidade em um flagrante “natural” do real, o Flaherty do texto é um autor empenhado em conseguir o filme que deseja, mesmo que para isso tenha, que “provocar o real” em sua intensidade e colocar os seus personagens e equipe em risco, estabelecendo claramente uma relação hierárquica de autoridade.

Em 1922 o cinema ainda era um mecanismo em processo na consolidação de seu lugar na história como obra de arte e lutava para se afirmar como um dispositivo poético que ia além do aparato técnico e do caráter exótico de atração de feira, e como um prenúncio do que seria o embate histórico em torno desta linguagem, Flaherty via neste filme um imenso potencial comercial, enquanto Nanook, acreditava que estava diante de uma máquina de construir sonhos que aprisionava o real.

A imagem em movimento ali, em sua aurora, começa a praticar com eficiência o seu projeto de construção de uma aparente transparência na transposição da realidade para a tela. Esse embate entre a interferência ou não do autor na realidade no cinema documental estaria presente definitivamente na história do cinema.

Muito esforço foi feito empenhado na direção da construção do mito de “imagem natural” se afirme como um dos dogmas da narrativa audiovisual.

Por outras palavras, em vez de pedir a todas as artes – mesmo as verbais - que procurem tornar-se signos naturais, solicitam-nos que ultrapassemos a ingenuidade detal semiótica, e que aceitemos o caráter convencional e arbitrário de todos os signos estéticos – mesmo os visuais – e que aproveitemos ao máximo este aspecto, reconhecendo que as imagens, em não menor grau que as estruturas verbais, constituem invenções humanas e, como tal, resultam de um processo de criação artificial. Por conseguinte não existiria qualquer transparência representacional, ao ponto de todas as artes poderem a vir a ser consideradas como emergindo de uma atividade mediata. (Krieger, 2007:137).

O testemunho textual deixado por Flaherty é um precioso relato eufórico sobre um filme dentro do filme, palavra a palavra somos transportados para o universo inóspito de Nanook, um deserto gelado preenchido de afeto, onde o cinema ganha forma nas entrelinhas, fazendo-nos sentir o medo, a fome e o frio daquela jornada. Diante do leitor se abre uma tela sensorial, e ali se constrói um filme mais pleno de elementos que se consolidariam como fundamentos do cinema moderno, do que o próprio filme assinado pelo realizador. É como se a realidade relatada no texto fosse ainda mais potente e plena de ficção, do que a narrativa construída por ele no filme.

Pelo relato textual, na época considerado um registro real, ficamos sabendo que: os cães estavam famintos e quase morreram por isso; toda a equipe poderia acompanhar o destino dos cães, se Nanook não tivesse caçado sozinho uma imensa foca que alimentou a todos; barcos naufragaram; ursos ameaçaram a todos; e que o frio fora um cruel personagem durante toda a epopeia. A descrição textual da caçada ao urso é um exemplo de riqueza dramática presente apenas no texto, que não conseguimos identificar no filme:

Uma vez aberta a porta do covil da Sra Ursa, Nanook, com nada além do seu arpão, estaria a postos e à espera. Os cães atraindo a presa – alguns deles, a urso arremessaria pelos ares com suas patas fulgurantes – Nanook dançando aqui e ali (ele imitou a cena no chão da minha choupana usando o arco do meu violino no lugar do arpão) à espera para investir num arremesso de perto – isso, ele me garantia, forneceria a melhor imagem (aggie peerualluk). Concordei com seu argumento. (Flaherty, 2015:16).⁵

O texto de Flaherty é também um relato sobre a descoberta do cinema documental em todo o seu potencial artístico e, ao mesmo tempo, como um dispositivo de poder dominado pelo homem branco por trás da câmera, que por meio dele, se insere entre aquele grupo de esquimós que se deixou penetrar por aquele estranho aparato capaz de reproduzir a vida.

O relato textual é também uma espécie de argumento para um roteiro sobre o processo de florescimento do cinema dentro da adversidade, em uma sucessão de camadas etnográficas, poéticas e narrativas, entre homens de diferentes culturas, que imersos na natureza selvagem são apenas homens.

Se Flaherty tivesse optado por “traduzir” o filme em um diário sobre o que se passa na tela, na tentativa de dar suporte à relação da imagem com a dimensão do objeto transcrito, teríamos talvez como resultado linguístico e artístico apenas um exercício *naïf*, como nos dizem Aumont e Marie: “... a linearidade da linguagem verbal trai inevitavelmente a simultaneidade dos gestos e palavras”. (Aumont & Marie, 2004:48).

Neste texto os autores discorrem sobre as dificuldades de se transpor para as palavras todo o universo do cinema, essa tradução de signos diferentes raramente consegue transpor a obra de arte original em sua magnitude, por isso é preciso trair, subverter, e é o que inevitavelmente acontece e, exatamente o que o realizador fez em seu diário de filmagem. Intuindo talvez ali um potencial comercial, como um desdobramento do filme, Flaherty construiu em seu diário publicado uma peça de potencial popular, ao criar uma série de *plots* narrativos cheios de suspense.

O que temos no texto de Flaherty não é uma tradução, e sim uma nova obra que tem uma potência singular e quase autônoma em relação ao filme, na medida em que amplia o campo de observação sobre a realidade a ser “capturada”, em um relato verbal que sugere a confiança de segredos, estratégias e intensões que o filme não revela.

Sobre as especificidades da representatividade nas duas linguagens Gimferrer escreveu: “na narração literária é permitido escamotear, dar por suposto ou despachar em uma pincelada sumária coisas que na tela devem forçosamente saltar lite-

5. Grifos do autor.

ralmente à vista” (Ginferrer, 2005:72).⁶ Da mesma forma que a narrativa verbal tem licença para ser minimalista metafórica e sutil em suas descrições, ela pode ampliar a potência do objeto narrado em hipérboles ou licenças poéticas que fazem de uma pequena aventura uma grande epopeia. Parece ter sido este o caso do relato textual construído por Flaherty, que economizou no filme os tons de dramaticidade para em seu texto suscitar no leitor a experiência de, junto a Nanook, enfrentar todos os perigos do mundo gelado. Um testemunho, que como dito, mais tarde seria “desmascarado” como registro documental do real, para, assim como o filme, se aproximar de mais uma peça de ficção.

Campo este aliás, plenamente explorado por Flaherty na composição de uma dramaturgia bastante sofisticada no documentário, com espaço para diferentes gêneros transitarem pelo filme, do drama à comédia, do suspense à aventura. Em meio à tensão da jornada, há momentos para a ternura, e graciosamente Flaherty nos conta como foi a descoberta da música gravada pelos esquimós:

Meu pequeno gramofone também era propriedade comum. Caruso, Farrar, Ricardo-Martin, McCormick cediam lugar às orquestras, Pagliacci com seu fim trágico era, para eles, a gravação mais cômica daquele lote. Levava-os às gargalhadas e os fazia rolar no chão. (Flaherty, 2015:16).⁷



Fig. 3: Nanook e o gramofone. Fonte: <https://criticaretro.blogspot.com>

6. Nossa tradução.

7. Há relatos de que os Inuits já conheciam o gramofone, o que deixa dúvidas sobre a veracidade deste singelo capítulo do diário do diretor. (Gonçalves, 2019: 546).

O frescor da descoberta é genuíno, e ainda mais perturbador, quando sabemos, pelos relatos posteriores, que provavelmente é fruto de uma *mise-en-scène*: os esquimós dandogargalhadas e rolando no chão ao som de uma das árias mais trágicas da ópera nos faz refletir sobre como a tragédia pode ser cômica para quem a descobre com olhos – no caso, ouvidos – virgens.

Comparando texto e filme, promovemos o encontro de duas narrativas distintas, que somadas constroem uma nova obra de arte, e *Nanook of North* se transforma em outro filme. Este exercício cria uma rica intercessão intermedial que produz uma nova perspectiva pelo “espectador-leitor”. Este cruzamento de linguagens remete ao texto de Krieger sobre o surgimento do conceito de intermedialidade:

Passamos a falar de intermedialidade texto-cinema, fotografia-cinema, teatro-cinema, performance-dança-teatro-música, música-cinema etc... Devido, sobretudo, à reescrita da história dos media à luz da intermedialidade, tornou-se hoje pertinente, por exemplo, falar de artes intermediais – aquelas que mais deliberadamente praticaram e praticam hibridações (ou hibridizações) e remediações na geração de novas obras. (Mendes, 2011:12).

No caso da relação entre o diário de filmagem publicado por Flaherty e o filme a intermedialidade se dava em 1922 em um território não sedimentado, já que o cinema ainda se construía enquanto linguagem legitimada por meio de uma fortuna teórica. A relação entre as duas linguagens, pelo ponto de vista da reflexão teórica, portanto iria aguardar até que camadas e camadas de teoria textual e imagética se sobrepusessem e se consolidassem, permitindo que conceitos como ekphrasis e intermedialidade pudessem dar nome a esse encontro de narrativas, de experimentações, de descobertas.

Genuinamente, o cinema sempre demandou o entrelaçamento com outras linguagens, uma arte jovem pertencente aos signos da modernidade inaugurados no século XX, o que significa que estruturalmente a imagem em movimento não pode prescindir de outras formas narrativas. Mas, o que vemos em *Nanook*, é o exercício pleno do cinema em seu estado puro, sem os recursos aparentes emprestados de outras artes, com exceção, obviamente, da fotografia.

Em relação ao ilusionismo, o filme também cumpre com vigor o seu papel ao ocultar por completo a presença do dispositivo cinematográfico. Se Flaherty não nos revelasse em texto o grau de interferência exercido por ele sobre aquela realidade, poderíamos acreditar na mágica da transparência na transposição da vida para a tela. O que nos permite afirmar que o seu texto não é um mero diário de filmagem, ele vai muito além, expondo a engrenagem do organismo cinema por trás daquelas imagens, e mais, antecipando métodos que seriam conhecidos como “tratamento criati-

vo da realidade”, conceito que se consolidou como um dos pilares do documentário britânico, e que mais tarde seria explorado de forma recorrente pelo neorrealismo italiano.

Nannok nos ensina, de forma velada ou fantasiosamente revelada, o quanto se demanda de invenção e *mise-en-scène* para que se construa a aparência da vida a pulsar no carrossel do movimento dos fotogramas. O relato textual deixado por Flaherty não é apenas uma peça complementar do documentário *Nanook of North*, ela é na verdade um quase roteiro de um segundo filme de ficção que nunca foi feito.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Basílio, K. (coord.) (2007). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras.
- Cavalcanti, A. (1977). *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Embrafilme.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido – Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Deleuze, G. (2007). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Flaherty, R. (1922). How I filmed Nanook of the North. *World's Work*, 632-640. New York.
- Flaherty, R. (2015). Como filmei Nanook, o esquimó In Labaki, A. (org.) *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naif.
- Gauthier, G. (2011). *O documentário – Um outro cinema*. São Paulo: Papirus.
- Gerviseau, H. A. (2009). Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. *Devires*, 6/1, 74-91. Belo Horizonte.
- Gimferrer, P. (2005). *Cine y Literatura*. Espanha: Seix Barral.
- Gonçalves, M. A. (2019). *O sorriso de Nanook e o cinema documental etnográfico de Robert Flaherty*. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752019v929>.
- Grierson, J. (1971). First Principles of Documentary. In Grierson, J., *On Documentary*. New York: Forsyth Hardy/Praeger.
- Kracauer, S. (2009). *O ornamento das massas*. São Paulo: Cosac Naif.
- Kracauer, S. (2016). *Theory of film: The redemption of physical reality*. London: Princeton University Press.
- Krieger, M. (2007). Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da ekphrasis enquanto assunto. In Basílio, K. (org.). *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras.
- Mendes, J. M. (2011). *Introdução às intermedialidades*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Filmografia

Nanook of North (1922), de Robert J. Flaherty

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Perspetivar o cinema documental

André Rui Graça*



El cine documental, una encrucijada estética y política: inquisiciones contemporáneas al sistema audiovisual. Javier Campo, Tomás Crowder-Taraborrelli, Clara Garavelli, Pablo Piedras y Kristi Wilson (eds.), Buenos Aires: Ed. Prometeo Libros, 2020. ISBN 978-987-8331-28-7

Publicado em 2020, pela Prometeo Libros, *El cine documental, uma encrucijada estética y política: inquisiciones contemporáneas al sistema audiovisual* (doravante *El cine documental*) é uma coletânea de textos que propõem reflexões pertinentes e tempestivas. O livro divide-se em três secções, que governam quadrantes das dis-

* Universidade Lusófona, Centro de Investigação em Comunicações Aplicadas e Novas Tecnologias (CICANT). 1749-024, Lisboa, Portugal. E-mail: andreruig@gmail.com

cussões contemporâneas do *ethos* documental (memória, a imagem ao serviço da ideologia e o filme enquanto ato de dissidência social e política), e é complementado por uma *coda*, da autoria de Michael Renov, dedicada à teoria e poética.

Conforme a introdução deixa claro, este livro (e os capítulos nele contidos) têm dois objetivos: visitar antigas questões do campo do cinema documental; e acompanhar alterações fundamentais que têm vindo a acontecer, nomeadamente por causa do incremento assinalável da produção a partir dos anos 90 e do aparecimento de vários subgéneros. Contrariamente ao que normalmente acontece com o cinema de ficção, que se rege por cânones e preceitos diferentes, o cinema documental não só transporta consigo, como expõe diante do espectador uma miríade de questões éticas, ontológicas e metodológicas. Com efeito, existe toda uma malha de questões associadas à conjuntura atual do cinema e da economia do documentário que necessitam de resposta. Daí que a busca de respostas neste livro seja também dupla: por um lado, o enfoque em elementos intra-cinematográficos; por outro, a tendência para compulsar o modo como fatores extra-cinematográficos exercem influência e pressão sobre a estética e os resultados finais.

Este livro assume a dicotomia tradicional entre cinema de ficção e cinema documental, tratando-o, por conseguinte, em sede própria. Talvez por isso seja uma boa leitura para quem pretenda aprofundar aspetos estritamente relacionados com este tipo de cinema. Do mesmo modo, a sua orientação para o universo de pensamento latino-americano, tornam-no numa fonte de inspiração que complementa o discurso do hemisfério norte. O que de outra forma poderia ser visto como uma limitação, prefiro considerar uma vantagem. Em rigor, os textos de Elsaesser e Michael Renov (não por acaso a balizar os restantes capítulos) ajudam a induzir o leitor numa transição em que os pensamentos se aproximam, em vez de divergirem.

A primeira parte, dedicada à memória e esquecimento, abre com um dos últimos ensaios de Thomas Elsaesser, com o poético e sugestivo título “preso no âmbar”, sobre as novas materialidades da memória. Todo o percurso delineado *ad libitum* neste texto onde a livre associação de pensamentos prevalece dá o mote para uma lenta passagem do registo etéreo para o substrato da estrutura – que aparecerá em capítulos seguintes. Num texto que concatena brilhantemente com o anterior e que cede à tendência abstracionista da divisão por números, Andrés di Tella invoca a poesia e recorre à efabulação para ilustrar o seu argumento em torno da ontologia da imagem fotográfica e da importância da reflexão acerca desse mesmo fulcro. É um gesto de memória, sobre a memória e a sua substância. A fechar esta primeira parte, os “espaços insulares” de Irene Depetris Chauvin é uma janela de observação para um discurso fortemente enraizado no *tercer cine* e na sua conceção teórico-prática de etnografia fílmica.

A segunda parte debruça-se sobre propaganda e a militância. É neste ponto que o caráter fluido dos discursos deste livro começa a ganhar espessura. Os textos começam a ter narrativa e a querer alcançar pontos concretos. Há pontos de partida e pensamentos que se tomam como certos e os objetos de investigação são concretos. Exemplo disso é o capítulo assinado por Raquel Schefer, sobre a história e estética do *newsreel* enquanto forma fílmica não canónica, que propõe uma correspondência

entre pontos-chave da história do século XX (como a revolução russa ou a revolução cubana) e a evolução do *newsreel* (por desestruturação e reconstrução). A pulsão revolucionária, seja ela concretizada ou *in fieri* e que é particularmente cara ao documentário e aos documentaristas, continua o seu percurso e desagua num texto sobre a participação e ativismo de Eduardo Coutinho, em *Câncer* (1972), de Glauber Rocha. Aqui são levantadas questões entre dois modos de discurso, o escrito e o filmado, ficando evidente para o autor, Fernão Pessoa Ramos, o modo como se complementam e se iluminam mutuamente.

A terceira parte, sobre o jogo de sombras das dissidências e da censura, volta a deslocar o centro de gravidade do livro. Pese embora se transite o embalo historiográfico dado pela secção anterior, os capítulos da terceira parte regressam ao mais alto patamar de conceptualidade. Lúcia Nagib regressa ao tema (sempre em aberto) do realismo, entendido enquanto pretensão de transparência. Aqui, o cinema dissidente e idiossincrático de Jafar Panahi serve de base para a discussão da “política da autonegação”, do “filme que se faz a si próprio” tendo como substrato a realidade tal como ela se apresenta diante da câmara, e da *mise-en-abyme* autoreflexiva que deixa exposta a realidade por mais que esta se mascare. De seguida, o multifacetado cinema cubano ganha espaço. Como reconhece o seu autor, Michael Chanan, há muitas formas de abordar a história do cinema cubano. Efetivamente, os factos existem (e.g. a fundação do ICAIC, em 1959), mas a construção da história deste cinema é ainda um *work in progress*. Neste caso, o autor opta por ilustrar o percurso do cinema cubano e as diferentes fases, num exercício contrapontístico que tem como referência ciclos de crise e resolução nas estruturas centrais de governo deste cinema. Localizado no outro lado do espectro historiográfico, Chris Holmlund fecha esta secção, trazendo-nos uma síntese da história pouco conhecida dos documentários sobre os pioneiros transgénero nos EUA, das décadas de 1950, 1960 e 1970. Eis, portanto, três formas diferentes de dissidência e de relação com a censura (seja ela institucional, moral, social, ou autoinfligida).

Por fim, surge o texto completo, traduzido para castelhano por Soledad Pardo, de *Theorizing Documentary*, de Michael Renov. Apesar de ser um texto de 1993, o seu enquadramento no final deste livro, ajuda a colocar tudo o que se leu até então em perspetiva. Neste ensaio, o autor procura descrever o terreno epistemológico, retórico e estético que tem acompanhado o cinema documental desde os seus primórdios. As questões levantadas continuam a ser pertinentes (e.g. será o documentário uma forma de verdade? Se sim, qual o lugar da poética e da política nessa construção discursiva?) e as lições valiosas (e.g. as tendências fundamentais). No fundo, este livro é sobre isso mesmo: perspetiva. É um mosaico de modos de pensar e ver, mas é, também e acima de tudo, uma forma de perspetivar o cinema documental enquanto local de interseções estéticas e políticas.

Sobre o ensaio no cinema-audiovisual brasileiro

Gabriel Kitofi Tonelo*



Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro (formações e transformações).

Francisco Elinaldo Teixeira.

São Paulo: Hucitec, 2022. ISBN: 978-85-8404-328-6.

Arqueologia do Ensaio no Cinema-Audiovisual Brasileiro (Formações e Transformações) é um livro de autoria de Francisco Elinaldo Teixeira, publicado em 2022, que marca o culminar de uma extensa pesquisa sobre as características do filme-ensaio e da formação de um “quarto domínio” do cinema. O autor, em uma organização anterior intitulada *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, lançada em 2015, apresentara partes de sua teoria, mas, naquela ocasião, solicitou uma reflexão conjunta sobre o ensaio no cinema por meio da colaboração de diversos outros especialistas, em uma perspectiva mais global e baseada em estudos de caso. No entanto, neste novo livro, Teixeira apresenta os resultados de suas pesquisas de maneira abrangente, consolidando suas teorias e trazendo perspectivas inéditas sobre o tema. Ao longo dos anos, essas ideias foram gradualmente introduzidas em congressos e aulas de pós-graduação (Teixeira é professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, como do curso de bacharelado em Midialogia da mesma universi-

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: gtonelo@gmail.com

dade), agora compiladas em uma obra que proporciona uma análise aprofundada da arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro, abordando suas formações e transformações.

A estrutura do livro é dividida em duas partes. Na primeira delas, o autor realiza uma incursão tanto sobre as especificidades de cada um dos domínios anteriores do cinema (ficção, documentário e experimental) quanto sobre as maneiras através das quais existiram inflexões (passagens, intersecções, distanciamentos) de um domínio em relação ao outro. Como resultado desse trabalho, o quarto domínio do cinema (ensaístico), na concepção do autor, começa a tornar-se evidente na maneira em que suas características particulares são destacadas na direção de uma autonomia tanto do próprio domínio (se em relação aos outros) quanto à consolidação do objeto *filme-ensaio*. Essa primeira parte do texto é dividida em cinco seções: 1. Cinemas narrativo, “não narrativo”, ensaístico; 2. Do documentário expandido ao filme-ensaio; 3. Cinema do “eu” ou o “equivoco autobiográfico”; 4. Imanência entre filme-ensaio e filme experimental; e 5. Filme-ensaio e cultura dos arquivos (apropriação, *found footage*, desmontagem, ressignificação).

Há uma distinção, portanto, que deve ser levada em consideração no que diz respeito aos elementos próprios de um domínio ensaístico no cinema e um *objeto* filme-ensaio, propriamente dito. Elementos narrativos de construção de sentido (ferramentas estilísticas ou modos de construção fílmica) imbuídos ao domínio do filme-ensaio podem, assim, figurar nos outros domínios (a ficção, o experimental e o documentário). A incursão pela subjetividade de um personagem ou de realizador feita possível por estratégias narrativas como a subjetiva indireta livre ou o monólogo interior – presentes em certos cinemas do pós-guerra –, surgem como gesto ensaístico, ainda que incorporados a narrativas marcadamente ficcionais. Ou, semelhantemente, é possível que o documentário contemporâneo, por exemplo, em diversas das suas vertentes, apresente características próprias do domínio ensaístico sem que necessariamente tenham de ser designados como *filmes-ensaio*s. Entre elas, por exemplo, o uso de materiais diversos em uma mesma narrativa ou as estratégias de autorreflexividade de um(a) cineasta ao filme (através de sua voz ou de seu corpo).

No rol de elementos do cinema ensaístico, podemos inferir pela apresentação de Teixeira e a análise fílmica promovida, estariam elementos como: uma perspectiva marcadamente subjetiva, que nos permitiria o acesso ao pensamento próprio de uma individualidade (a saber, um[a] realizador[a]), seja a partir da projeção de sua voz ou de seu corpo na própria narrativa, ou a maneira através da qual um(a) realizador(a) solicita intercessores para o desígnio de um *eu* em direção ao mundo. Em uma ligação do cinema ao pensamento (ou, o cinema como pensamento), o ensaio não-raro engaja-se em um mergulho em ideias, conceitos, questões sociais, temas abstratos ou filosóficos, a partir da explicitação de um processo mental que parte de uma subjetividade que entendemos como própria de um(a) realizador. Como objeto heterodoxo, o ensaio atravessa o desfoque de fronteiras entre fato e ficção, objetivo e subjetivo, um *eu* e o mundo externo. Pode abranger, assim, modos poéticos, metafóricos ou associativos de construção de sentido; uma estrutura associativa ou fragmentada, que incorpora múltiplas narrativas, tangentes ou digressões e que permite uma ex-

ploração não-linear de assuntos. Em sua forma, o ensaio pode apresentar-se como a provocação de pensamento, reflexão e discussão – a um espectador-intercessor –, desafiando convenções, questionando suposições, abrindo espaço para interpretações diversas em um movimento de abraçar a ambiguidade e a abertura de sentido.

O *objeto* filme-ensaio incorpora de maneira profunda características como essas – atentando-se ao fato de que a própria forma (para que seja ensaio) tende a desafiar suas próprias restrições a um conjunto estilístico determinado. Há, assim, uma ligação expressa entre a noção de *experimentalismo* e a própria forma ensaística – assim, todo ensaio seria experimental, como propõe o autor, porém nem todo filme experimental seria ensaístico. Nas palavras de Teixeira, e em relação a um “estado da arte” atual do ensaio, sua definição enquanto objeto pressupõe uma longa e adjetivada descrição:

Nesse patamar, um mínimo de síntese que se chega a respeito do ensaio no cinema é o de que se trata de um objeto: proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico; que remete, se apropria, atravessa, opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como reprodução ou representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe num ponto de vista encarnado, numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de reflexividade e autorreflexividade; que procede pela via do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; que constrói narrativas não lineares, com múltiplos níveis de sentido e, enfim, que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às totalidades orgânicas. (Teixeira, 2022: 111-112).

A leitura do livro de Teixeira permite a consideração de que tanto o desígnio das propriedades ensaísticas quanto o desígnio do filme-ensaio como *objeto* apresentem consonâncias com a abordagem de autores(as) que escreveram a respeito do tema, como Timothy Corrigan (2015) e Laura Rascaroli (2009). O autor, entretanto, preocupa-se menos em apresentar sua teoria em comparação a outras perspectivas – como a dos autores citados – e, mais, em estabelecer uma reflexão própria a partir tanto de uma análise historiográfica quanto a partir dos estudos de casos específicos. Como também acontece em outros livros sobre o tema – e pelo fato de tratar-se de um “domínio”, se assim quisermos, cujo firmamento ainda se encontra sob discussão –, parcela significativa do texto é dedicada à própria definição do que viria a ser o gesto ensaístico ou o próprio objeto “filme-ensaio”. Acredito que o texto de Teixeira, ainda, apresente pontos de contato a obras como as de Corrigan e Rascaroli no sentido de enxergar a particularidade das características ensaísticas a partir da relação entre a expressão de uma subjetividade pensante (designada a um[a] cineasta por um[a] espectador[a]) e a narrativa que está sendo assistida; como movimento dicotômico da exploração de uma interioridade e seu lançamento/imbricação ao mun-

do exterior; ou em sua acepção do ensaio como forma transgressora, polimórfica ou heterodoxa. Similarmente, a arqueologia do ensaio no cinema é apresentada pelo autor a partir da menção a momentos-chave comumente revisitados quando da análise do tema – a tematização do ensaio a partir de Alexander Astruc, Hans Richter e Theodor Adorno; ou a referência à análise de André Bazin sobre *Carta da Sibéria* (Chris Marker, 1957), como uma das primeiras delegações do termo a um filme. Acredito que uma distinção do livro de Teixeira para essas outras obras encontra-se, como já pode ser inferido, na maneira através da qual a teoria sobre o ensaio emerge de uma explicação dedicada sobre os outros domínios cinematográficos, apresentando pontos de conexão, passagens e distanciamento entre eles.

É, também, na segunda parte do livro que a pesquisa específica e mais recente de Teixeira se diferencia da bibliografia internacional sobre o tema. Pois o autor promove uma aplicação de suas reflexões sobre as características próprias do ensaio – também em relação com os outros domínios – à filmografia brasileira. Ao resgatar tensionamentos entre os domínios que marcaram discussões relativas à recepção e difusão dos filmes – como no ambiente de festivais e mostras –, Teixeira promove o entendimento de como o cinema ensaístico emergiu e consolida-se, em sua visão, como parcela importante da produção filmográfica do país nas últimas décadas. A perspectiva ensaística estaria presente em filmes de diretores e diretoras que marcaram presença no debate público nacional desde a década de 1980, perpassando nomes e obras como os de Caetano Veloso, Julio Bressane, Jean-Claude Bernardet, Kiko Goifman, Sandra Kogut, Joel Pizzini, Andrea Tonacci, Carlos Nader, Marília Rocha e Gabriel Mascaro. À perspectiva horizontal sobre o tema, aliam-se análises apresentadas pelo autor de alguns casos específicos com o propósito, ainda, de destacar passagens e intersecções entre o ensaio e os outros domínios. A segunda parte da obra, assim, é seccionada da seguinte forma: 1. Formação e transformação de um cine-ensaio no Brasil; 2. Modos de subjetivação no filme-ensaio; 3. Passagens entre filme-ensaio e documentário: revisões e problematizações; 4. Impacto da “estética do sonho”: contaminações entre o experimental, documental e ensaístico em *Câncer, Di-Glauber e A idade da Terra*; 5. Ensaio e narrativa-subjetiva indireta livre em *Serras da desordem e 500 almas*; 6. Totemizar o tabu do cinema falado: imagem sonora e monólogo interior em *O cinema falado*; 7. Exuberância dos arquivos: a propósito do filme *Máquina do desejo – Os 60 anos do Teatro Oficina*.

Interessante destacar a maneira através da qual Teixeira promove a reflexão sobre os diferentes modos de subjetivação e figuração do ensaio, a partir da análise filmica de obras estruturalmente e narrativamente distintas. Em *O cinema falado* (Caetano Veloso, 1986), por exemplo, o gesto ensaístico de Veloso estaria menos calcado na projeção de seu corpo/voz à narrativa como matéria-prima dominante e, mais, a partir da solicitação de intercessores. Nesse movimento, o *eu* sai de si em direção ao mundo exterior – um *eu* que transforma-se em *ele* –, transbordando, na própria narrativa, pessoas, lugares, reflexões e ideias que reconhecemos como pertencentes à experiência individual do realizador. O uso do termo *ensaio* para o designio da obra de Veloso no momento de seu lançamento, coloca em discussão, também, a questão da própria indexação de filmes-ensaio em um contexto público –

promovendo a reflexão sobre o desconforto relativo à classificação de determinadas obras (como a do próprio Veloso) dentro dos outros domínios (como a do documentário ou do filme experimental), diante de novas possibilidades abertas ao cinema a partir do final da década de 1970. Mesmo assim, em vários dos casos mencionados, a possibilidade de indexação de uma obra como *ensaio* é colocada não necessariamente como afirmação imperiosa, mas como questionamento ou balizamento de outros domínios. É o caso, por exemplo, de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), no qual a figura individual de Coutinho é vista como o amálgama a partir do qual a reconstrução da história torna-se possível, a partir de sua atividade como interlocutor/dialogista das pessoas que encontra pelo caminho. O filme de Coutinho evidencia, entretanto, que a atividade ensaística mais propriamente necessitaria do “recuo ou retiro do burburinho circundante para poder dobrar-se sobre si mesmo e escavar o impensado do próprio pensamento” (Teixeira, 2022: 127). Já em *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), o processo combinatório de materiais distintos para a produção de sentido é ressaltado como manifestação das operações de pensamento, porém há, um “certo recuo da subjetividade pensante” (Teixeira, 2022: 128) que configura no filme uma espécie de *protoensaio*, “duvidoso ou incerto quanto à sua ruptura com os demais domínios” (Teixeira, 2023, p. 129). Anteriormente, em Glauber Rocha (*Câncer* [1972], *Di-Glauber* [1977] e *A idade da Terra* [1980]), Teixeira reconhece uma tríade na qual “um senso experimental se recobra e adensa, com uma linha de fuga para o ensaio filmico vindo se impor ao modo de uma presença marcante da subjetividade encarnada em corpo e voz, em pleno exercício de seu pensamento” (Teixeira, 2022: 123). Já no Cinema Marginal, o autor aponta que o campo privilegiado de experimentação seria o da ficção, porém em um universo ficcional “bastante impregnado e tomado diretamente do sonho, do pesadelo, da memória, imaginação e fabulação” (Teixeira, 2022: 125), reconhecendo-os como matérias constitutivas do ensaio e que “o abrem para modalidades de pensamento, para seus movimentos e processos, antes dele se precipitar em linguagem articulada”. (Teixeira, 2022: 125).

Recorrente ao longo do texto é o questionamento de Teixeira à pluralidade de termos cunhados para a designação de narrativas cujos eixos temáticos preveem a exploração de um(a) realizador(a) sobre aspectos que entendemos, como espectadores, pertencentes à vida que vivem para além do ofício de cineastas. Termos como “documentário autobiográfico”, “performático”, “filmes entre primeira pessoa”, entre outros. A essa produção – que emerge de maneira mais consistente na filmografia brasileira a partir da década de 2000 –, o autor designa-os dentro do termo *filme-ensaio*. Nesses casos, a projeção de uma subjetividade pensante e de um *eu* (ainda que se projete para fora de si em intercessão com o mundo) parece densa o bastante, como matéria-prima constitutiva de uma narrativa, para que esteja dentro dos “limites” de uma obra indexada como documentário. Assim estariam nessa categoria filmes importantes da década, como *33* (Kiko Goifman, 2002), *Um passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001) ou *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Teixeira reconhece uma inadequação do termo *autobiografia* – o “equivocado autobiográfico” – a esses filmes. Interpreta-se que a designação de termos como *autobiográfico*, se

aplicados aos filmes documentários, pressupõe a aceção de um(a) cineasta-autobiógrafo(a) do *eu* como uma identidade fixa, finalizada em si própria – uma atividade que é compreendida como equívoco, pelo autor. No caso dos filmes de Goifman e Kogut, a discussão de Teixeira faz lembrar os pontos levantados por Jean-Claude Bernardet quando dos lançamentos dos dois filmes (Bernardet, 2005), ocasião em que o autor ressaltou a maneira através da qual ambos demonstravam um forçoso afastamento do modelo – a vida vivida pelos(as) cineastas – na direção de aceção de estratégias de modulação narrativa com o fim de adequar-se ao propósito de cada um dos filmes. Bernardet coloca, nessa circunstância, se a perspectiva autobiográfica consistiria em “uma vida pessoal que se molda conforme as regras da ficção” ou, ainda, “de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal” (Bernardet, 2005: 149). Mesmo assim, cabe o questionamento se os filmes de Goifman ou Kogut – entendidos como filmes-ensaios – também satisfazem as outras definições propostas pelo autor em relação ao tema. Ainda que se possa compreender o argumento do autor, reconheço em um filme como *Um passaporte Húngaro* estratégias menos arrojadas de dramatização, fabulação, pensamento ou reflexão sobre um *eu* que configurariam o ensaio em sua plenitude. Em outras palavras, se “todo ensaio é experimental”, um filme como o de Kogut, fortemente calcado em uma ética valorativa do cinema direto/verdade, pode soar, para espectadores como eu, como uma experiência artística ortodoxa e recuada do caráter experimental, se em comparação a outros filmes do *corpus* analisado pelo autor.

Ainda na perspectiva das escrituras de si no cinema, Teixeira parece apresentar uma predileção sobre certos tipos de narrativa cinematográfica: aquelas que fazem de suas matérias-primas o questionamento sobre uma identidade própria, apresentando-a num sítio de instabilidade, fluxo ou mudança constante. O *eu* ensaístico, nesse caso, parte de si para colocar-se em intercessão com o mundo e, enfim, “para adquirir uma consistência multipessoal e plurissubjetiva” (122). A esses filmes, atribuir-se-ia um *status* elevado de arte ou acontecimento, definido a partir de um juízo de valor do autor: “transmutação essa essencial em todo trabalho artístico que se preze” (Teixeira, 2022: 122. Grifo meu). Anteriormente no texto, Teixeira apoia sua crítica (o “equívoco autobiográfico”) em um dos ensaios que fazem parte da obra *Entre-imagens*, de Raymond Bellour, intitulado “Autorretratos” – comumente revisitada em estudos do cinema autobiográfico. Com efeito – como também ressaltado por Teixeira – o ensaio de Bellour baseia-se, sobremaneira, em uma filmografia mais próxima da videoarte do que da filmografia inserida na tradição documentária. Trata-se de filmes que apresentam menos preocupação narrativa em um ponto de vista cronológico (aí, uma das distinções de um “autorretrato” em comparação ao termo “autobiografia”) e que, não raro, engajam-se em procedimentos de performance filmada. Bellour deixa à parte de sua análise a seara filmográfica que, na pesquisa da narratividade a respeito do *eu*, baseou-se nas éticas valorativas dos documentários modernos, no molde do cinema direto/verdade. Muitos desses filmes foram, também, realizados após a publicação do livro de Bellour e marcaram a filmografia do período ao projetarem-se para a arena pública de exibição tanto nos festivais de cinema e, mais especialmente, em redes de televisão pública, na década de 1990 – penso aqui,

sobretudo, na filmografia estadunidense – endereçando temas urgentes (a crise do HIV; reconfiguração de identidades nacionais; gênero, raça e sexualidade) a partir de um olhar para experiências próprias e de uma maneira mais instrumental-pragmática do que necessariamente experimental. Outros autores reconhecem o âmbito do “autobiográfico” sob uma perspectiva ampla, na qual figurariam diferentes tipos de reflexão (ou apresentação) da vida própria. Nesse sentido, “autobiografia filmica” ou “documentários autobiográficos” são termos ainda frequentemente utilizados. Jim Lane afirma: “O fato do sujeito ser totalizante ou não, centrado ou descentrado, parece ser uma questão além do ponto (...). O documentário autobiográfico oferece uma plenitude de possibilidades para a autoinscrição cinematográfica – seja ela certa ou incerta.” (Lane, 2002: 28. Tradução minha). Michael Renov – que escreveu de maneira também consistente sobre a fluidez ensaística em filmes de teor marcadamente pessoal – coloca, no mesmo sentido, mais recentemente: “A autobiografia filmica existe de várias formas”. (Renov, 2014: 39).

Por suscitar reflexões como essas, o livro de Teixeira cumpre papel importante ao dar vazão a discussões sobre domínios – limites, fronteiras, passagens e interseções – aos quais alguns dos filmes mais importantes das últimas décadas se referem. Colocando-se ao lado de outros textos e pesquisas que proliferam, nos últimos anos, sobre a questão do ensaio no cinema (ou dos filmes-ensaio, mais especificamente), a obra fornece pensamento original em sua análise minuciosa do termo em relação aos outros domínios e, de maneira mais importante, fazendo-o em relação à filmografia brasileira. Ainda, o livro de Teixeira solicita que nos deparemos com o desconforto classificatório provocado por determinadas obras, em meio ao sistema de difusão/exibição/indexação que, mais tradicionalmente, privilegia uma classificação nos outros três domínios: ficção, documentário e experimental. O trabalho minucioso do autor proporciona alívio, nesse sentido, para a possibilidade de nomeação de filmes tão difíceis quanto diversos entre si, como *História(s) do cinema* (Jean-Luc Godard, 1998), *O cinema falado* ou *500 almas* (Joel Pizzini, 2004). Ainda, como notado por Teixeira, festivais dedicados especialmente ao cinema ensaístico são raros, porém incipientes em alguns países. Em um sentido semelhante, é interessante notar como o “desconforto” classificatório tende a estar mais ou menos presente em determinados momentos e em relação a domínios específicos. A apreciação da obra de Teixeira fez-me lembrar de como, no final da década de 1980, filmes como *A linha tênue da morte* (Errol Morris, 1988) e *Roger e eu* (Michael Moore, 1989) foram excluídos à apreciação do Oscar de melhor documentário – embora tivessem tido projeção estrondosa – por apresentarem características de dramatização/fabulação ou por serem *subjetivos demais*. Com o passar dos anos, entretanto, a estética criada por Morris foi incorporada a todo tipo de documentário *mainstream* e, de uma maneira semelhante, a perspectiva pessoalizada vista em Moore dominou os festivais de documentário daquele momento em diante. Ainda, provavelmente enquadrados pelo autor como filmes-ensaios, obras de teor marcadamente pessoal foram indicados ao Oscar de melhor documentário nos últimos anos – *Visages, Villages* (Agnès Varda, 2017) é apenas um deles – e a edição de 2023 do Festival É Tudo Verdade viu em *Incompatível com a vida* (Eliza Capai, 2023) seu principal vencedor. Assim,

a questão do ensaio no cinema permanece um terreno sobre o qual podemos refletir e com o qual nos depararemos no futuro, tanto no que concernem as suas matérias constitutivas quanto à maneira através da qual o termo atenderá as demandas e desconfortos públicos em questões de indexação e classificação.

Referências bibliográficas

- Bernardet, J-C. (2005). Documentários de Busca: 33 e Um Passaporte Húngaro. In: Mourão, M. D. e Labaki, A. [eds.]. *O cinema do real* (pp. 142-156). São Paulo: CosacNaify.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução de Luis Carlos Borges. Campinas: Papyrus.
- Lane, J. (2002). *The autobiographical documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallflower.
- Renov, M. (2014). Filmes em primeira pessoa: Algumas proposições sobre a autoinscrição. Tradução de Gabriel Tonelo. In: Barrenha, N. e Piedras, P. (eds.). *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. (pp. 31-52). Campinas: Editora Medita.
- Teixeira, F.E. (ed.) (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Teixeira, F. E. (2022). *Arqueologia do Ensaio no Cinema-Audiovisual Brasileiro (Formações e Transformações)*. São Paulo: Hucitec.

Filmografia

- A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha.
- A linha tênue da morte* (1988), de Errol Morris.
- Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Câncer* (1972), de Glauber Rocha.
- Carta da Sibéria* (1957), de Chris Marker.
- Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha.
- História(s) do Cinema* (1998), de Jean-Luc Godard.
- Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado.
- Incompatível com a vida* (2023), de Eliza Capai.
- O Cinema Falado* (1986), de Caetano Veloso.
- 500 Almas* (2004), de Joel Pizzini.
- Roger e Eu* (1989), de Michael Moore.
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles.
- 33* (2002), de Kiko Goifman.
- Um Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut.
- Visages, Villages* (2017), de Agnès Varda.