

Todo cinema é uma política

Sylvia Beatriz Bezerra Furtado*

Resumo: Este trabalho trata sobre a obra fílmica *Diário*, da brasileira Marilá Dardot, cuja questão central é a escrita das manchetes publicadas em jornais do México, e dois filmes *Quicksand* e *Promised Land*, do dinamarquês Nicolal Bendix Skyum Larsen, em torno de questões de migrações. Nos diálogos entre as obras, analisamos as formas do documentário como modos de dar a ver, ou seja, como uma partilha do sensível, entendendo que todo cinema é uma política.

Palavras-chave: documentário; Marilá Dardot; Nicolal Larsen; obras fílmicas.

Resumen: Este trabajo trata de la película *Diário*, de la brasileña Marilá Dardot, cuyo tema central es la redacción de artículos publicados en periódicos mexicanos y de las películas *Quicksand* y *Promised Land*, del danés Nicolal Bendix Skyum Larsen, sobre temas de migración. En los diálogos entre las obras, analizamos el documental como una forma de mostrar, es decir, como un compartir de lo sensible, entendiendo que todo el cine es una política.

Palabras clave: documental; Marilá Dardot; Nicolal Larsen; obras fílmicas.

Abstract: This article focuses on film work *Diário*, by the Brazilian director Marilá Dardot, whose central issue is the writing of headlines published in Mexican newspapers, and the films *Quicksand* and *Promised Land*, by the Danish Nicolal Bendix Skyum Larsen, about migration issues. Placing these films in dialogue I analyze the documentary as a way of showing and sharing the sensitive, and understanding that all cinema is a political issue.

Keywords: documentary; Marilá Dardot; Nicolal Larsen; artwork.

Résumé : Ce travail traite de l'œuvre cinématographique *Diário*, de la brésilienne Marilá Dardot, dont le thème central est la rédaction des titres publiés dans les journaux mexicains, et de deux films *Quicksand* et *Promised Land*, du danois Nicolal Bendix Skyum Larsen, traitant des problèmes de migration. Dans les dialogues entre les œuvres, nous analysons les formes du documentaire comme des moyens de faire voir, c'est-à-dire, comme un partage du sensible, comprenant ainsi que tout le cinéma est une politique.

Mots-clés : documentaire ; Marilá Dardot ; Nicolal Larsen ; œuvres filmiques.

* Universidade Federal do Ceará – UFC, Instituto de Cultura e Arte – ICA, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM, Curso de Cinema e Audiovisual. 60.165-230, Fortaleza-Ceará, Brasil. E-mail: sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com

Submissão do artigo: 31 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Introdução

O que faz um artista? Estabelece relações entre as coisas. Ata os fios invisíveis entre elas. Mergulha na história, quer seja da humanidade, a história geológica da Terra ou o princípio e o fim do Cosmos.
Anselm Kiefer

Todo cinema é uma política. Produz mundos, cria relações, põe em cena. Não apenas aqueles que se deixam colar pelos ritmos e movimentos da vida, explorando suas margens, exibindo seus espaços e o que neles pulsa, fazendo-nos experimentar o que tem existência, mas também os cinemas que exercitam o extrapolar dos limites desse mesmo mundo, reinventado e criando outras entonações de mundos. O cinema nunca é um fora-do-mundo e, portanto, é sempre um movimento de dentro. De diferentes formas, o cinema é também um documento, um registro, uma anotação, um rascunho, materiais que permitem modular experiências, sejam as que ocorrem no coletivo, sejam as de afetos que produzem novas subjetividades. É sempre um trabalho na matéria do mundo e, nesse sentido, está sempre a elaborar-se em cenas, as quais são maneiras de dar a ver, de formulações de relações, de elaborações de pensamentos e emoções em *mise en scène*. Repousam sobre essas modulações de existências em cinemas, no embate com os dados do mundo, os objetos deste texto. Sobre os modos de constituição de cenas nessas obras, as formas como operam as tensões do movimento no espaço e no tempo, e como inscrevem dados do mundo.

Faço aqui um recorte em relação às obras *Diário* (2015), da brasileira Marilá Dardot, cuja questão central é a escrita das manchetes publicados em jornais do México, e os filmes *Quicksand* (2017) e *Promised Land*, do dinamarquês Nicolai Bendix Skyum Larsen, em torno de questões de migrações, embora convoque, na forma de intervalos conectivos, os trabalhos *Interferencia* (2015), do artista cubano Reinier Nande, e *Des spectres hantent l'Europe* (2016), filme realizado pelas cineastas de origem grega Maria Kourkouta e Niki Giannari. Essas conexões não apenas se devem ao fato de serem realizados na mesma década, mas, sobretudo, pela relação de proximidade estética. Olhar para esses cinemas e perguntar sobre quais documentos do mundo eles estão a ser produzidos; e, ao observar essas obras, suas referências e as cenas por eles oferecidas, buscar compreender como esses documentos do mundo se exibem como partilhas sensíveis. O que nos interessa, nesse trajeto, não são apenas e somente as formas fílmicas, os modos de projeção e como as obras se instalam no espaço e se modulam no tempo, mas como essas proposições se articulam no processo da sua fruição e se inscrevem numa experiência estética, que é, antes de tudo, uma política.

É no diálogo direto entre as obras fílmicas e o que elas agenciam, entre si e com dados do mundo, que esse texto se efetiva, trazendo cada uma delas para o centro da cena, aqui elaborada na perspectiva de quem desenha um percurso expositivo. Nesse sentido, a escolha das obras, o modo como as relaciono, como proponho uma hierarquia entre elas, forçando a quebra da linearidade da sua leitura, traduz um desejo de agir sobre cada obra. Pretendo, desse modo, sugerir outros modos de fruição das obras, quando o próprio texto é um instrumento de partilha de sensações e exercícios de elaboração de pensamento em torno da matéria sensível. No trajeto entre obras que se seguem, como uma ação curatorial, entre as escolhas de obras e a leitura que as aproxima e as distancia, o que é fundamental são as conexões estéticas. Conexões essas que vão sendo estabelecidas privilegiando o que, segundo Rancière (2011), as artes produzem como experiência, quando, ao construir um campo de sentido, rompem com a lógica de apresentação que preside a relação entre os acontecimentos e os seus significados. Nesses termos, trata-se de tomar, nas obras fílmicas, aquilo que está em jogo na distribuição e apreensão do sensível, a partir de regimes estéticos específicos, em cada uma delas. Não para fazer dessas obras objetos de explicações ou buscas sobre o que elas significam, mas para nelas perscrutar o que desestabilizam, o que devolvem ao universo sensível, o que produzem como implosões de sentidos. E é justo em termos do que perscruto nas obras como produtoras de distintos sensíveis que produzo um modo de exposição.

Sobre fatos e efêmeras anotações

Um filme é um conjunto de planos independentes. Quando vemos um filme de quatrocentos planos, não vemos um filme, vemos quatrocentos filmes.
Raúl Ruiz

Diário é o título da obra fílmica da artista Marilá Dardot, de Belo Horizonte, Brasil, realizada a partir da escolha que ela mesma faz, a cada dia, de uma, entre outras manchetes, retiradas de três jornais mexicanos, no período de 8 a 30 de janeiro do ano de 2015. As 23 manchetes escolhidas foram sendo escritas, dia a dia, com um pincel embebido em água, sobre uma grande parede de concreto, composta por 16 blocos retangulares, sobrepostos quatro a quatro, com oito pequenas perfurações em cada um dos retângulos, e duas outras maiores, de onde se deixa ver o vazio da parte posterior. A parede de concreto faz parte da Casa Wabi, projetada pelo arquiteto japonês Tadao Ando, em Puerto Escondido, região de Oaxaca, no México, onde Marilá Dardot participou de uma residência artística. O trabalho resultou em 23 planos-sequência, de

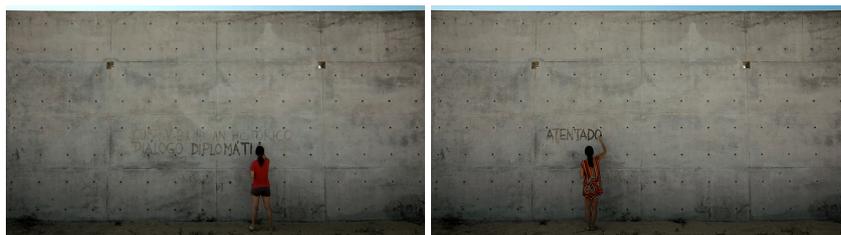
cerca de dois minutos cada, em que a artista entra sempre pela lateral esquerda do quadro e sai, após escrever a manchete do dia, pela lateral direita, numa espécie de ritual, repetitivo e insistente, sobre a impermanência das informações, uma vez que o texto não se fixa mais que por alguns segundos sobre a superfície do concreto. O tempo da escrita, na sua monotonia, letra a letra, faz com que tenhamos que nos esforçar para não deixar escapar da memória o que está em vias de desaparecer. Entre cada um dos planos, sempre frontais e fixos, apenas restam poucas marcas indiscerníveis sobre o que acabou de ser escrito.

Na medida da circulação das informações midiáticas, corroída pela sua velocidade, o que surge é a própria insignificância de sentido. Por mais dura que seja, nenhuma informação tem permanência, nenhum fato reverbera mais que por frações de segundos, sendo sobreposto por outro e por outro mais, num acúmulo abismal. A irrelevância dos fatos não se deve à ausência de consequências; faz-se pelo esvaziamento produzido pela sua própria lógica temporal. Em *Diário*, o que permanece é o plano, o enquadramento, a duração da ação. Por mais que as manchetes sejam informações de extrema violência, que apontem para o incalculável da dor humana, o apagamento é a própria matéria da obra. A escrita não resiste, evapora, é etérea, intangível. As palavras vão sendo escritas, acompanhamo-las no seu ritmo, e no instante mesmo em que se deixam ler, esvaem-se. São evaporadas, secam, são letras mortas. Com esse procedimento, a obra aponta, de forma imediata, para a rapidez com que as informações circulam, como elas surgem e desaparecem, como perdem forças, como se inscrevem em um tempo sem qualquer espessura. A água, que oferece a leitura pelos traços do pincel, não guarda a informação, não deixa que se produzam efeitos sobre os leitores. Não é possível retê-las mais que por frações de segundos. Uma a uma, as manchetes dos jornais se esvaem, perdem suas materialidades. *Diário* é sobre o esvaziamento da informação. É uma proposição que efetiva um jogo de tensão entre o que retém e o que não resiste ao tempo.

Recolho aqui todas elas, num exercício de fazê-las reunidas, não mais na forma de manchetes, mas como um sórdido poema de más formas de convivência. Apontamentos acumulados, anotações que dizem de um estado do mundo embrutecido, não apenas pelas suas velocidades, mas também, e talvez sobretudo, pelo que produzem de subjetividades, imprimindo a falta de relação entre as palavras e o que elas evocam de afetos.

1. Doce muertos en un atentado en la revista “Charlie Hebdo” en París – 08/01/2015
2. La tensión volvió a las calles de Brasil – 09/01/2015
3. Matan a otro profesor en Acapulco – 10/01/2015

4. Buscan 43 cuerpos, hallan 89 – 11/01/2015
5. Libera Cuba a 53 presos políticos – 12/01/2015
6. Asesinan a 7 en el Edomex en las últimas 12 horas – 13/01/2015
7. Rama de Al Qaeda se atribuye ataque a Charlie Hebdo – 14/01/2015
8. Slim se convierte en accionista mayoritario del NYT – 15/01/2015
9. Muere en silencio la milenaria cultura Yumana – 16/01/2015
10. Redadas antiterroristas en Europa, 27 detenidos – 17/01/2015
11. Ejecutan a brasileño acusado de narcotráfico en Indonésia – 18/01/2015
12. Hallan muerto fiscal argentino que denunció a Kirchner – 19/01/2015
13. Falla prueba de ADN en restos de Cocula – 20/01/2015
14. Cuba y EU inician histórico diálogo diplomático – 21/01/2015
15. Policía que mató a joven negro en Ferguson no será juzgado – 22/01/2015
16. Hallan cuerpo de niña de 13 años asesinada a golpes en Chihuahua – 23/01/2015
17. Familiares hallaron 39 cuerpos en fosas de Iguala en dos meses – 24/01/2015
18. Ofensiva de separatistas en Ucrania deja un saldo de 30 muertos – 25/01/2015
19. Hallan muerto a periodista en Veracruz – 26/01/2015
20. Alumnas de primaria narran abuso sexual de profesor – 27/01/2015
21. Estado Islámico ejecuta a hombre por homosexualidad en Siria – 28/01/2015
22. Siete muertos y 54 heridos por explosión en Hospital Infantil en Cuajimalpa – 29/01/2015
23. Atentado contra mezquita deja más de 40 muertos en Pakistán – 30/01/2015



Reproduções dos fotogramas do filme *Diário*. Na versão de instalação (3 ou 7 canais), a montagem da obra fílmica ocorre por simultaneidade das projeções.

<https://vimeo.com/146152548>

O trabalho em *Diário* é lento, repetitivo, acumulativo. Dura, se arrasta. E é isso que faz com que esses textos ganhem densidade, transformando o modo

“manchetes”, o noticiário diário, em material que resiste ao tempo, em que o isolamento da informação, a pausa entre cada letra, a exigência de um olhar atento, dão ao texto o imperativo do envolvimento, ou não haverá leitura. *Diário* tem a duração de um longa-metragem, com 1h58min, sendo projetada em três telas e canais de áudio, simultaneamente. Há um plano aberto em que se vê a ação da artista escrevendo, de costas para a câmera, textos que tratam sobre o número de mortos em ataques contra mesquitas, sedes de jornais, atentados em Paris e no Paquistão etc. Numa sala muito escura em que apenas as luzes das próprias projeções permitem percorrer o espaço expositivo com alguma segurança, ocorre o início da experiência com a obra, que se faz sob o signo do desaparecimento – dos mortos, das palavras, da circulação da informação. Situação proposta que se adensa com o desempenho dos sons que emanam do ambiente fora do quadro, pautando uma sensação de um espaço vasto e desértico, e outras vezes, em sons em planos muito próximos. São sons emitidos por alguns pássaros, que, por muitas vezes, cortam o plano em voos mais próximos da câmera, sem foco, traçando manchas brancas no quadro, e outros mais distanciados, colados à parede de concreto, em que as imagens dos pássaros se deixam apreender, tanto pelo recuo dentro do quadro quanto pelo que esse recuo favorece de sensação de uma maior permanência da imagem no quadro. Sons de ventos mais fortes, de uma tosse fora de campo e dos rasgos dos pássaros impregnam o espaço, produzindo essa sensação do campo desértico, algo que diria da proximidade das dunas, das areias da praia sendo remexidas por colisões com o vento. Também, e outra vez, *Diário* requer a escuta apurada, um tipo de presença que não se faz de passagem.

No entanto, apesar desse movimento que a obra faz em direção a um estado de permanência das manchetes, por meio de sua recolha e do processo de escrita, uma a uma, em que há uma convocação de atenção frente a elas, para que sejam lidas no compasso de cada uma das letras que formam as palavras, para que elas não se percam, o que a obra produz se desfaz como dado do mundo, se desdobra ao longo dos anos na sua própria negação. Os fatos não se sustentam, eles são provisórios. E não apenas porque se apagam à medida que secam. O que eles reportam é absolutamente modificado, numa linha temporal que exhibe uma frenética movimentação. As manchetes são, sobretudo, a própria essência da sua efemeridade como matéria jornalística, mas, especialmente, como fatos que seguem o ritmo de um mundo que se apresenta como especulação de si mesmo. Assim como as manchetes vão sendo substituídas e apagadas como elemento fundante da obra fílmica, sendo esse ato reforçado também pelo modo de projeção em diferentes telas que as multiplicam em *loop* e em tempos de exibição não coincidentes, as manchetes exibidas vão também

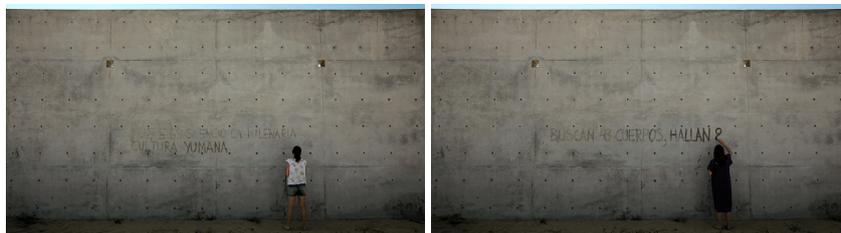
sendo apagadas pelos fatos, algo que se verifica nos períodos posteriores à realização da obra. É como se a obra, e não apenas a sua exibição, passasse a ser um ponto de referência para a compreensão do significado da velocidade das transformações. O mundo surge nas manchetes como um jogo em contínua relação de forças. Nesse sentido, talvez se encontre, nesse tipo de jogo, a não importância de adesão a elas, o não engajamento a essa matéria descartável e, por consequência, apreendidas sem o impacto que a violência das manchetes sugeriria.

A violência está presente em todas as manchetes em *Diário*. A primeira e a última tratam sobre atentados. O primeiro ao semanário *Charlie Hebdo*, em Paris, e o último, a uma mesquita, no Paquistão. O que é primeiro e que é último, ou em que ordem as manchetes dizem dos fatos, só é possível saber se conseguirmos guardar as datas em que foram publicadas, o que não é muito provável que ocorra como modo de fruição. A obra exige tempo para ser vista de forma completa; pede uma disposição corporal frente a cada um dos seus planos-sequência; demanda acuidade visual, dado que se encontra exposto em múltiplas telas que multiplicam conexões entre elas; exige a fruição em deslocamento, do corpo, do olhar, da atenção, fazendo com que as manchetes, as letras e as informações se adensem em vertigem. Por dois momentos, entre o oitavo e o nono planos-sequência, um cachorro entra em cena, anda à frente da parede de concreto, quase como um comentário de indiferença sobre a escrita que acabara de se apagar, e onde se lia: *Slim se convierte en accionista mayoritario de NYT*. O bilionário empresário mexicano havia se tornado sócio majoritário do jornal americano. Dois anos depois, em 2017, como parte dessa máquina capitalista financeira que a tudo tritura, Slim já havia vendido essas mesmas ações por 50% a mais do valor comprado, informação que não poderia constar na escrita da obra, mas que, ao ser lida passados dois anos, ajudava a constatar a roda viva do mercado de ações, o lucro exorbitante conquistado em papéis. Com um conglomerado de mais de 200 empresas, o empresário acumulou uma fortuna de US\$ 64 bilhões – que equivalia a cerca de 6% do PIB do seu país –, e se tornou o quinto homem mais rico do mundo e o primeiro da América Latina, segundo consta na manchete do *site* Seu Dinheiro, do dia 21 de julho de 2019, que realizou uma série de reportagens sob o título de *Rota do Bilhão*. Em 20 de novembro de 2019, o filho do bilionário mexicano, o empresário Carlos Slim, dono da América Móvil, que controla o sistema de telefonia Claro, reuniu-se com Jair Bolsonaro, presidente brasileiro, e anunciou um investimento de R\$ 30 bilhões no Brasil, entre 2020 e 2022, segundo consta em matéria do caderno Valor Econômico, da empresa Globo. Em con-

sulta realizada pela revista Forbes, em 7 de maio de 2020, a família de Carlos Slim aparecia em 17º lugar entre os bilionários do mundo.

O cachorro sai de cena, a nona manchete se segue: “Muere en silencio la milenaria cultura Yumana”. Os Yumana são de uma família etnolinguística ameríndia, à qual pertenciam 15 grupos étnicos distribuídos ao longo de montanhas e desertos da Baixa Califórnia e do noroeste de Sonora, no México, além de Arizona e Califórnia, nos Estados Unidos. A desintegração da cultura Yumana se deve, sobretudo, à perda de seus territórios, que se deu com a chegada dos europeus, a produção de guerras, a tomada de suas propriedades e a imposição da língua.

Na manchete seguinte, vê-se ser escrito o anúncio da abertura do diálogo entre Cuba e os EUA, um fato histórico estampado nos jornais como parte das relações então iniciadas entre Raúl Castro e Barack Obama. O cachorro sai de cena, o diálogo entre os governos cubano e americano também perde efetividade após a saída de Barack Obama da presidência dos Estados Unidos. Quando Donald Trump assumiu, em 2017, nada restou do diálogo. Um pouco antes, em abril de 2015, no mês anterior ao período da produção de *Diário*, acontecia a 12ª Bienal de Havana, que teve como tema *Entre a ideia e a experiência. Interferencia* (2015), uma das obras expostas no Centro de Artes Visuais, do artista cubano Reinier Nande, estava instalada em uma parede falsa que servia como suporte a uma rede de tubos, distribuídos na forma de um desenho gráfico de frequências sonoras. A obra era composta por emissões sonoras de programas noticiosos locais e de outros países. No interior dos tubos, fluíam os sons que eram emitidos de ambas as extremidades, os quais se deslocavam em direção ao centro, sobrepondo-se sons sobre sons, num processo cacofônico. A obra demandava a escuta com a aproximação do ouvido a cada um dos pequenos furos que deixavam vazar o som. Para melhor escutar as notícias, sem as interferências de uma emissão sobre a outra, era preciso ir às extremidades dos tubos. Em meio ao noticiário, os discursos de Barack Obama e Raúl Castro sobre os protocolos de reaproximação entre Cuba e Estados Unidos. A obra do artista cubano propunha uma escuta ativa, o envolvimento com as consequências do jogo de manipulação da mídia, a um só tempo, que convocava a uma fruição nada passiva em direção às fontes sonoras. Essas fontes sonoras, que estavam nas extremidades e se embaralhavam no percurso, colocavam em questão a disseminação das frequências ao longo da tubulação gráfica em relação à propagação dos discursos.



Reprodução de fotogramas do filme *Diário*, realizado entre 8 e 30 de janeiro de 2015.

Em *Diário*, essa experiência de entrelaçamento dos sons, presente em *Interferencia*, se faz nas telas em que a obra é projetada. Entre uma tela e outra, as mudanças na imagem deixam ver apenas a parede de concreto vazia, um muro, uma interdição. No jogo temporal da projeção, enquanto numa tela a imagem é da artista iniciando um novo texto, na outra tela as marcas d'água já estão quase invisíveis ao olhar. Há uma montagem no espaço que também alterna o aparecimento e o desaparecimento. Ou seja, o espaço, a montagem alternada das telas, as mudanças de textos, o próprio deslocamento do corpo de quem observa e o tempo que passa a observar fazem parte dos acúmulos de circulação que se encontram na escrita a água e no seu total desaparecimento. As três telas também não se mantêm as mesmas; nem sempre há uma mesma ação em todas elas. Os sons não se conjugam por ilustração. Ao contrário, o som faz um contraponto, parecendo informar outras possibilidades de relação com a vida, constituindo um cenário desinflacionado de emissões sonoras. Também o olhar do observador recorta, faz desaparecer uma ou outra das telas. O movimento de quem olha é também o de quem monta, e, nesse caso, daquele que descarta a informação ou a acompanha. Se há neste trabalho de Marilá Dardot uma estratégia que define a obra, ela certamente passa por se fazer de inscrições e apagamentos, de um movimento contínuo do tempo como devorador das informações. As imagens não se fixam, as projeções são dessincronizadas, os começos e os fins não se fazem em uma ordem determinada. E há um corpo, uma personagem, a realizadora, a qual exerce continuamente uma ação de escrita sem se voltar para os que a olham. Há um plano-sequência, um quadro fixo frontal. Há o escoamento das notícias, deixando ver um tempo sem qualquer consistência.

Registro, posições

Nicolal Bendix Skyum Larsen é da Dinamarca. Em 2017, realizou a obra fílmica *Quicksand*, em parceria com Duncan Pickstock. *Quicksand* é exi-

bida numa única tela, nas mesmas proporções e tamanho das salas de cinema (5,40m por 2,30m), em cores, 5.1. *surround sound*, com duração de 21min2seg. O espaço expositivo é totalmente construído para que o trabalho envolva os corpos no processo de fruição: uma sala totalmente escura, um teto baixo, uma porta que veda sons externos. Tudo preparado para uma experiência imersiva na qual os participantes são tomados pelas imagens de um mar imenso e os sons, em primeiríssimo plano, dos barulhos das águas mais indóceis dos oceanos. Uma câmera em uma perspectiva do fundo das águas, uma posição de câmera que deixa a sensação do naufrágio mais próxima. Há um narrador em *off*, Jason, que explica como ele se juntou a um grande número de pessoas que pagaram “contrabandistas humanos” para saírem de seus países de origem em direção a um país europeu qualquer, no qual projetam conquistar melhores condições de vida. Levados pela narrativa de Jason, a câmera presencia o naufrágio, o barco vira e fica apenas a recordação daqueles que sobreviveram à travessia, também estes apenas vozes. O tempo da narrativa joga para o futuro a experiência do terror no presente.

É o ano de 2033. A União Europeia entrou em colapso e, em toda a Europa, os países fecharam as suas fronteiras. Jason é pai e marido, e no momento em que o mar fica ainda mais revoltado, quando se faz a iminência de um grande desastre, com o barco sendo engolido pelas ondas, ele promete à mulher que tudo vai acabar bem, que ela não tenha medo. Não é isso que acontece segundos depois. Não há saída. O mar Mediterrâneo os engole e os cospe nas praias, no melhor dos casos. O filme é um documento do mundo mais que atual, embora a narrativa aconteça no futuro como uma estratégia dramática. Os mortos daquele naufrágio são personagens do tempo em transcurso narrativo. Há um diálogo, há vozes que produzem uma dramaturgia do desespero, da aflição, mas esses que gritam e lutam com seus corpos frágeis diante da força do mar não têm rostos. Não são dados a ver. Formam uma multidão sem corpos. O cenário é dado pela voz do narrador. Nesse futuro-presente, não há mais segurança no emprego, resta a competição, o trabalho precário, mal remunerado. Hospitais e escolas estão fechados, os trens não circulam. A extrema direita domina o poder, manipula as pessoas, imprimindo nelas o medo contra os imigrantes. As fronteiras estão fechadas, e é nesse cenário que Jason é levado a migrar de seu país, a se entregar nas mãos de contrabandistas para deixar a “Europa” na esperança de começar uma nova vida “em outro lugar”. Sua jornada termina quando a embarcação na qual havia iniciado a viagem afunda. Jason e todos os demais imigrantes lutam para sobreviverem em mar aberto. Nesse momento em que Jason luta na água, seu passado aparece em fragmen-

tos. A câmera subjetiva define o lugar de quem frui o trabalho. Não há fora. Todos estão submetidos ao naufrágio.

Quicksand, título da obra, é uma porta de entrada que conduz diretamente ao oposto de uma terra firme, que tão bem expressa o gesto da chegada dos navegantes e suas caravelas no processo devastador das colonizações, após o longo percurso marítimo durante o período das grandes navegações. Junto a essa expressão vem imediatamente a de “terra à vista”, usada para afirmar que, ao alcance das lunetas, com suas lentes de aproximação visual de distâncias, já se fazia possível identificar sinais de que havia terra firme. Esse modo de segurança, essa imagem antecipada pelo *zoom* da máquina colonizadora, atravessa os tempos às avessas. O retorno do império colonial e as fugas dos países massacrados pelas guerras despejam mais de 20 mil corpos nos mares do Mediterrâneo. Esses povos das ex-colônias e refugiados de guerras, aguardam máquinas de identificação para a interrupção das vidas dos que sonham com uma terra “prometida”. São eficazes detectores de calor emitidos pelos corpos em movimento nas fronteiras, câmeras sensíveis ao calor dos corpos, instrumentos impeditivos, de repulsa àqueles que arriscam suas vidas em travessias em condições tão adversas quanto aquelas dos que habitaram os porões das embarcações de transporte de escravos, a serviço do poder colonizador. Submetidos à mais extrema violência, os que tentam atravessar as fronteiras para chegarem a alguma terra que os acolha, estão os milhares de corpos que afundam na morte nas costas dos mares de países colonizadores.

As chamadas crises migratórias nas fronteiras europeias trouxeram à superfície a face abominável da “terra prometida”: o contínuo conflito em muitas partes do mundo, mais visivelmente no Oriente Médio e na África Central e Oriental; a pobreza generalizada; o abismo sem precedentes entre ricos e pobres; o desastre ecológico são cenários do sofrimento e da desigualdade humanos. Grupos de extrema direita disseminam o discurso de ódio em direção a esses povos, grupos estes identificados como a *alt-right* americana e os partidos Reunião Nacional, na França; AfD, na Alemanha; e Liga, na Itália, que se manifestam abertamente contra o acolhimento de refugiados do Oriente Médio na Alemanha. Esses grupos são amplamente analisados pela filósofa alemã Carolin Emcke (2017).

2016 foi abertamente um ano em que o controle das fronteiras ganhou a pauta do então candidato e hoje presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, que fez do tema do banimento da imigração sua bandeira principal. Trump prometeu deportar todos os imigrantes sem visto e construir um muro de separação entre o México e os EUA, ao longo de toda a fronteira Sul. Também propôs banir a imigração de todos os muçulmanos, com o argumento de evitar o ter-

rorismo. Segundo uma pesquisa publicada pela *Vanderbilt University*, o medo da violência das gangues é a principal razão que levou os imigrantes, naquele ano, a buscarem os Estados Unidos. Entre 2010 e 2014, cerca de um milhão de cidadãos salvadorenhos, guatemaltecos e hondurenhos foram retidos na fronteira dos EUA ou do México, e mais de 800 mil foram deportados. A política da “tolerância zero” de Trump só veio a ter maior visibilidade internacional quando começaram a surgir as denúncias de que quase duas mil crianças haviam sido retiradas de seus pais ou tutores, incluindo bebês, que ficaram numa espécie de jaula, aprisionados. A migração de crianças e adolescentes, desacompanhados, para os EUA, é uma fuga, principalmente do aliciamento e das ameaças de morte. O jornal *Público*, de Portugal, relatou, em junho de 2018, que a separação forçada entre pais e crianças é parte da política tolerância zero, que visa a desencorajar a imigração sem documentos, definida pelo Attorney General (equivalente ao Ministro da Justiça, no Brasil), o que leva a que todos os imigrantes sejam acusados criminalmente.

Se em *Quicksand* a questão das travessias migratórias se concentra nos naufrágios, tendo o mar como um elemento fundamental da narrativa – é nele que somos todos seriamente induzidos a resistir à morte –, em *Promised Land*, Nicolai Larsen acompanha a vida de um grupo de jovens de países devastados pelas guerras no Irã e no Afeganistão e refugiados na Europa. O primeiro núcleo do filme apresenta Reza e seu filho, Nima, de três anos, vivendo nas ruínas de um prédio antigo, na expectativa de que, a partir dali, possam chegar à Inglaterra, uma terra que, certamente, não os acolherá, mas que habita seus sonhos como um lugar possível. Mohammed, Jafar e Hasan passam por um porto devastado em meio a um nevoeiro na cidade francesa de Calais. Estão dispostos a fazerem o que for possível para atravessarem o canal da cidade portuária francesa para chegarem ao Reino Unido, que fica a apenas 35 km de distância. Entre os vários planos do grupo de amigos, está a possibilidade de fazer a travessia a nado, mas Hasan não sabe nadar.

Durante os 50 minutos de *Promised Land*, acompanha-se, em forma de uma narrativa de saltos temporais, o processo sendo detalhado do plano da travessia das personagens. A projeção em uma tela, bastante horizontalizada, uma vez que reúne três quadros, pedaços vão, por vezes, tornando-se um só plano aberto em toda a tela, outros ficam isolados em uma de suas partes, e outros são duplicados. Desse modo, através da montagem dos planos, é possível perceber um planejamento de ações, entre os imigrantes, cujas consequências serão de frustração. Resultam desse jogo de montagem momentos de muita aproximação com as ações em curso, em planos muito próximos, em que há o recorte dos corpos, quase sempre vistos em meio à paisagem ou em planos

detalhados, tais como os objetos, as sacolas com algumas roupas, alimentos, calçados etc. O desenho sonoro também alimenta uma dramaturgia pautada pelos impasses das ações, uma certa modulação de sons diretos, dado o volume do som direto que vem do movimento dos ventos, das águas do mar, dos pássaros que recortam o espaço. Há, também, em diferentes planos, sons que são superpostos, por exemplo, do caminhão que cruza a estrada, ocupando quadro, no qual apenas se escuta as conversas entre os imigrantes, muitas vezes, na forma de balbucios.

Aos cinco minutos do filme, tem início o que talvez ainda se possa chamar de um primeiro núcleo dramático, quando as vidas dos imigrantes vão sendo tecidas juntas, até o final. Enquanto centenas de pássaros tomam dois dos quadros, no canto direito, Reza e Nima estão comendo qualquer coisa que tiram de dentro de um saco, na beira de uma calçada, sobre pedaços de madeira. Não se sabe se aquele céu, no qual voam em bando os pássaros, faz parte do que pai e filho estão a observar ou se são parte da paisagem daquele lugar, o porto arruinado de Calais. Dentro de uma das ruínas, Reza e Nima pouco se movimentam. No quadro, os dois corpos chegam a estar imobilizados, de costas, um atrás do outro, enquanto são vistos os rasgos do mar e o balanço das roupas penduradas ao vento em um varal improvisado na janela. Tudo é passageiro, pode ficar para trás: O fogão feito de um velho tambor, a cama no chão composta de velhas cobertas, uma barraca e os restos, o lixo que guarda as marcas dos que por ali já passaram. Reza declara seu amor à Inglaterra, dizendo ser um belo lugar para pessoas pobres. No chão, veem-se pedaços de pães, uma panela e o texto grafado na parede *I Love you England*, com um coração desenhado no lugar da letra O. Os sinos de uma igreja ressoam, no extracampo. Há um plano-detálhe das mãos de Nima sendo lavadas com um tecido molhado. Um longo plano-sequência, em forma de paisagem, deixa ver pai e filho caminhando de mãos dadas, numa rua de casas em ruínas. Casas destruídas, ruas desabitadas, pai e filho se confundem com o cenário do devastado.

O segundo núcleo, seguindo essa linha, é composto pelo grupo de três amigos, embora um quarto apareça entre eles – Karom, de 19 anos, nascido no Afeganistão. Karom caminha em meio a um trilho de trem, a frente dos demais. Ele explica que vive há sete meses na floresta,¹ e o quanto há de re-

1. Segundo dados da ONU, de janeiro de 2003, no interior do Afeganistão, imagens de satélite mostram que florestas de coníferas nas províncias de Nangarhar, Kunar e Nuristan encolheram mais da metade desde 1978. Áreas verdes utilizadas para a coleta de pistache no norte do Afeganistão foram devastadas. Segundo o relatório “quase nenhuma árvore pôde ser detectada pelos satélites nas províncias de Badgis e Takhar em 2002, enquanto em 1977 havia cobertura vegetal de 55% e 37% nessas províncias, respectivamente”. (www.bbc.com/portuguese/ciencia/030129_afeganaturezarg.shtml). Consulta feita em 29 maio 2020.

pulsa aos que nasceram no seu país. “Se eu digo que sou do Afeganistão, as pessoas dizem ‘você é terrorista’. Eu não sou terrorista. São pessoas que nos odeiam” (*livre tradução*). Diz ainda que os que o acompanham são agora a sua família, pois não sabe qual é a situação de sua mãe, que supõe que ainda permaneça no país, e que o pai morreu. Agora, Karom diz ser a mãe do grupo, uma vez que é ele quem cozinha para todos. “Faço coisas deliciosas, almoço, café da manhã.” Em 2009, Karom iniciara sua travessia, passando pelo Irã, Turquia, Grécia, Itália, Noruega, Holanda, Suécia, Suíça, Bélgica, Dinamarca, Alemanha, até chegar à França. “Se a guerra acabar no Afeganistão, todos os afegãos, sejam do Brasil, de outros países da Ásia e da Europa, vão retornar. Todos desejam viver em seu país. Em todos os lugares nos chamam de refugiados”. As conversas giram em torno da violência policial, da tortura, das fugas, da falta de dinheiro para fazer ligações aos familiares, da saudade que sentem das mães, do cansaço, do número de mortos entre eles, da fome e dos modos pelos quais é possível burlar os aparatos policiais para chegar até a Inglaterra. Também as mães permanecem no país. Pais e irmãos e tios foram mortos em guerras. O desejo de ir morar em Londres é sempre norteado pela convicção de que ninguém dorme nas ruas, todos têm casas, trabalho, e que já têm amigos na cidade, e que eles são felizes.



Reprodução de fotogramas do filme *Promised land* – 2011, 50 minutos, projeção em tela HD de vídeo 3, som *surround* 5.1. <https://vimeo.com/35829341>.

Promised Land acompanha os planos para serem executados no processo da travessia. As conversas sobre os passaportes, em que as nacionalidades de cada um são trocadas, assim como as fotografias retocadas e o preto e branco, que não corresponde ao modelo exigido. O passo a passo dos procedimentos, como entrar no caminhão, sem que o motorista os perceba; não ficar assustado; como o passaporte deve ser coberto por três camadas de plástico para não ser molhado, quando saltar do caminhão. Antes, ainda nas preparações, todos os movimentos foram ensaiados. A habilidade dos saltos, a precisão dos movimentos e a capacidade de antecipar cada detalhe do espaço vai definir a eficácia da ação. No chão, enquanto se vê, na parte esquerda da tela, o grupo se faz atento às informações dadas por aquele que faz um mapa na areia descrevendo um estacionamento de caminhões. Em um desses caminhões, eles

devem entrar e permanecer escondidos durante toda a viagem. Nas duas outras telas, enquanto o mapa está sendo desenhado, já está em execução o processo da viagem. O desenho frágil na areia, riscado com uma vara de madeira, vai se revelando nas imagens. É noite, as luzes amarelas apagam as silhuetas, os movimentos. Os erros ocorrem. Alguém chega. Outros se perdem no mapa dos sobreviventes. O importante, dizem, é ir, sem se preocupar com o que vem depois. O gesto de ir, custe o que custar, é a repetição de inúmeros outros gestos migratórios. Segundo estimativas do relatório da *Migração Global 2020*, no final de 2018, o número de pessoas forçadas ao deslocamento devido à violência e ao conflito atingiu 41,3 milhões. Do número total de migrantes internacionais, 47,9% são mulheres, e cerca de 13,9% são crianças.

Passar, custe o que custar: esse propósito, que parece ser, a um só tempo, uma força e um abismo para onde se destinam os migrantes repulsados pelo modelo branco civilizatório, é uma política em que cada cinema toma uma posição. A expressão custe o que custar, essa que sintetiza a leitura de Didi-Huberman (2018), acompanhada pelo documentário *Des spectres hantent l'Europe*² (2016), realizado pelas cineastas de origem grega Maria Kourkouta e Niki Giannari, espera pelo seu retorno, qual seja o de que se venha a compreender, custe o que custar, que o espectro que ronda os países pautados pelo modelo de civilização instituído tem a materialidade dos corpos afundados nas costas marítimas de seus territórios. O desejo daqueles que têm seus sonhos de sobrevivência na perspectiva de terra prometida, dispostos a atravessarem fronteiras, enfrentarem a violência policial, as torturas e até a morte, não cessará, porque a liberdade é um sonho que mobiliza. Atravessar fronteiras é uma ação pela liberdade, indestrutível, é um desafio à pobreza, às guerras de homens brancos encapsulados em seus poderes e em suas políticas cada vez mais repressivas e antidemocráticas.

Algumas considerações

Há, nesse percurso de visionamento das obras fílmicas de Marilá Dardot e Nicolal Larsen, aqui apresentadas sob a forma de um texto, uma tentativa de produzir um diálogo entre elas, um desejo de compreender como a experiência de cada um desses artistas, na produção de seus trabalhos, articula formas de um pensar cinematográfico no embate com aquilo que vem dos fatos e com

2. *Des spectres hantent l'Europe* é um filme documentário de 2016, realizado pelas cineastas de origem grega Maria Kourkouta e Niki Giannari, que também dá título a um texto publicado no ano passado por Niki Giannari, num livro em parceria com Didi-Huberman, chamado *Passer; Quoi Qu'il en Coûte*. *Des spectres hantent l'Europe* é um filme sobre o cotidiano do campo de "Idomeni", onde se encontram refugiados sírios, curdos, paquistaneses, afegãos, entre outros, que lutam para atravessar a fronteira greco-macedônia.

os quais se sentem implicados, seja por motivações políticas, no estrito senso, ou porque encontram na feitura das obras, maneiras de manifestarem uma dor, uma emoção, diante de como se configuram as relações de poder no mundo contemporâneo. São vários os gestos cinematográficos envolvidos nessas obras. Um deles, talvez um dos mais importantes, é a tarefa de fazer com que a obra opere migrações, ou seja, que ela possa, efetivamente, elaborar conhecimento e partilhar experiências sensíveis. Não se trata de repetir os fatos, criar canais de transmissão de informações, mas de tornar esses fatos – no caso, a vida dos migrantes e o ordinário da circulação de manchetes, dados da mais extrema violência – uma partilha com o corpo inteiro, cujo centro da experiência exige de quem nelas frui uma participação ativa. As múltiplas telas de projeção dessas obras, as modulações sonoras, a maneira como o espectador é convocado a entrar nas obras, a elaboração da montagem em múltiplos espaços, todos esses agenciamentos estéticos são importantes para a compreensão de uma das vertentes contemporâneas do documentário, que surge em diálogo com as formas expositivas.

Nesse sentido, é possível perceber que as formas cinematográficas – tipos de planos, movimentação de câmera, tipologia de montagens, composição de cena, enquadramentos etc. – vão sendo reelaboradas por esses documentários, o que certamente derivará em novas complexidades nos modos de produção de obras fílmicas. Uma das questões que foram observadas quando da decupagem dessas obras, na apreensão segundo a segundo de cada uma delas, é que tanto a filmagem pode ser algo estabelecido por um conjunto de regras muito precisas – como é o caso da obra de Marilá Dardot, em que as manchetes são os acontecimentos, além dos imprevistos das duas entradas em cena dos cachorros, há o trabalho minuciosamente pautado na gestão do espaço, do tempo de cada ação e do movimento em cena – quanto ocorre do trabalho ter apenas uma pauta, com determinação do problema a ser tratado e alguns personagens a serem encontrados, deixando em aberto o que venha a ocorrer, incorporando imagens produzidas por outras pessoas etc. – como acontece em *Promised Land*, que [o filme] vai ganhando uma estrutura à medida da sua feitura, uma espécie de arquivo do percurso de filmagem, em cuja montagem é que se resolve o filme como obra. Em *Quicksand*, também, o arquivo entra como modo de elaboração da obra, mas de uma outra forma. Trata-se de um documentário sobre um determinado ano no futuro, cuja história é do presente. A narrativa é feita de colagens, em múltiplas camadas. Os sons são elaborados de forma que sua fruição se faça submersa nas águas do mar, o frio, o temporal. É um documentário que testemunha o presente; é sobre o que ocorre agora, há anos, mas com uma estrutura de ficção científica. São essas elaborações, esses mo-

dos de dar a ver, que aqui se expressam como veios abertos em meio às teorias do documentário como política. Todo cinema é uma política.

Referências bibliográficas

- Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. (trad. P. Carmello & V. Casa Nova). *Revista da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte. Disponível em: [www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view File/60/62](http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/File/60/62).
- Didi-Huberman, G. (2014). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. (trad. V. Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio de Janeiro.
- Didi-Huberman, G. & Giannari, N. (2018). *Pasar, cueste lo que cueste*. [s/l.]: Contracampo/Shangrilla. Disponível em: <https://shangrilaediciones.com>.
- Emcke, C. (2017). *Contro l'Odio*. Milão: La nave di Teseo/I Fari.
- Rancière, J. (2018). *Figuras da História*. São Paulo: Editora da Unesp.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.

Filmografia

- Diário* (2015), de Marilá Dardot.
- Promised Land* (2011), de Nicolai Bendix Skyum Larsen.
- Quicksand* (2017), de Nicolai Bendix Skyum Larsen.
- Des spectres hantent l'Europe* (2016), de Maria Kourkouta e Niki Giannari.

Site consultados

- www.publico.pt/2018/06/18/mundo/noticia/criancas-sao-mantidas-em-gaiolas-na-fronteira-dos-eua-1834710.
- www.bbc.com/portuguese/ciencia/030129_afeganaturezarg.shtml.