

CINEMA & TERRITÓRIO

Revista internacional de arte e antropologia das imagens
Christine Escallier & Teresa Norton Dias (Dirs.)

ESTE-OESTE vs OESTE-ESTE

Representações e reproduções visuais

N.º2 | 2017



Comboio do Monte/Ilha da Madeira, autor desconhecido

ISSN 2183-7902

Cinema & Território

Revista de arte e antropologia das imagens

N.º2 | ESTE-OESTE vs OESTE-ESTE. Representações e reproduções visuais | 2017

Propriedade

Universidade da Madeira

Endereço

Caminho da Penteada, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISSN: 2183-7902



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons [Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Capa: Composição de Christine Escallier & Teresa Norton Dias

Fotografia - Comboio do Monte/Ilha da Madeira. Autor desconhecido.

Direção e Conselho Editorial

Christine ESCALLIER – Diretora | Universidade da Madeira-UMa, Centro em Rede de Investigação em Antropologia-CRIA, Lisboa (Portugal)

Teresa Norton DIAS – Codiretora | UMa-CEMRI-UAb

Comissão Científica

Christine ESCALLIER: Presidente

Gerald BÄR | Universidade Aberta, CECC-Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Lisboa (Portugal)

Denis BIGET | Université de Bretagne occiendale-CRBC (França)

Gonzalo Pavés BORGES | Universidad de La Laguna-ULL, Canarias (Espanha)

Pompeyo Pérez DIAZ | Universidad de la Laguna, Canarias (Espanha)

Pascal DIBIE | Université Paris VII-Denis Diderot (França)

Fernando Baños FIDALGO | Centro Universitario de Artes, Madrid (Espanha)

Pau Pascual GALBIS | UMa/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-UNICACH (México) – Universidade da Madeira (Portugal)

Margarita LEDO-ANDIÓN | Universidade de Santiago de Compostela-Galiza (Espanha)

Samuel MATEUS | UMa-LabCom.IFP-CECL (Portugal)

Carles MÉNDEZ | Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez (México)

Fernando MIRANDA | Escuela Nacional de Bellas Artes. Universidad de la República, Montevideo (Uruguay)

José da Silva RIBEIRO | Universidade Federal de Goiás-UFG (Brasil), CEMRI – Media e Mediações Culturais, Universidade Aberta (Portugal)

Filomena SILVANO | Universidade Nova de Lisboa-FCSH-UNL, Centro em Rede de Investigação em Antropologia-CRIA, Lisboa (Portugal)

ÍNDICE

Prefácio Vitor MAGALHÃES	1
Celso de BRITO <i>Persépolis: “laicidade” e feminilidade entre “Ocidente” e “Oriente”</i>	4
Mariana Veiga Copertino F. da SILVA <i>Non ou a vã glória de mandar: um retrato identitário e geopolítico de Portugal</i>	17
Paulo CUNHA Guiné-Bissau: uma nação africana forjada no cinema?	27
Pau Pascual GALBIS Trauma, teatro Noh, posguerra nuclear y demonios en el filme <i>Onibaba</i> (1964) de Kaneto Shindo	35
Romy CASTRO A Terra Como Acontecimento	50
* * *	
IV Encontro Internacional Cinema & Território Uma visão panorâmica Carlos VALENTE.....	64

Prefácio: No limiar das imagens: contornos e conflitos

Se nos domínios da comunicação social, da política, da guerra, das ciências ou do direito, houve um desenvolvimento nas últimas décadas, que fez com que as imagens, antes consideradas, estimadas, incentivadas ou criticadas e, por vezes, censuradas como fenómenos secundários, sejam agora experienciadas e tratadas como elementos bem no centro da vida social. Deste modo, porém, agudiza-se um conflito, há muito latente, acerca do estatuto das imagens. (Bredkamp, 2015: 9)

Muito se tem escrito e discutido, nos últimos anos, sobre os distintos temas da (já não tão) recente cultura visual e o problemático conceito de visualidade, sobretudo no que toca à questão do olhar socializado/socializante/socio-antropológico da imagem, no âmbito da fotografia, do cinema, do audiovisual e das artes gráficas. As imagens, essas, transportam consigo mitos e estigmas difíceis de superar e que ainda persistem, especialmente quando entra em jogo a noção de representação. Desde a antiguidade greco-romana que a filosofia e a mitologia outorgaram à imagem o pesado fardo da representação. Um poder que hoje é ainda maior quando tomamos consciência de que representação e realidade deixaram de ser duas categorias opostas, embora na essência tenham conservado uma proximidade. Basta ler alguns títulos de livros como *The Power of Images*, de David Freedberg, ou *L'image peut-elle tuer ?*¹, de Marie-José Mondzain. Por outro lado, deixámos de ver o mundo colonizado através de imagens-estereótipos para serem as próprias imagens a colonizar o mundo. Se tanto se fala em cultura visual é porque todos os atos humanos passaram a ser mediatizados pela imagem e por vezes parece que deixaram de ter uma entidade válida fora dela. A maneira como vemos “o outro” através de uma imagem conduziu a que culturalmente fossem acentuadas todas as peculiaridades em registos estereotipados (também em função do enquadramento e da pose do fotografado): posturas corporais, determinados pormenores físicos ou indumentária. John Tagg em *The Burden of Representation* refletia precisamente sobre o peso histórico, sociológico, antropológico, e até jurídico, da imagem fotográfica e sobre o facto de ela ter essa capacidade, sempre dúbia e paradoxal, de provar a existência de algo ou de alguém².

Outros autores têm-se debruçado sobre este assunto, mas de um outro ângulo. Para Joan Fontcuberta « *toda fotografia es una ficción que se presenta verdadera* » (1997: 15), vincando o carácter multiforme e pluri-interpretativo da imagem fotográfica, sobretudo quando está sujeita ao discurso linguístico. Mondzain, no texto anteriormente referido, insiste que o ecrã « *é o lugar das operações ficcionais* » (2009: 39). E Jean-Luc Godard também já tinha, faz algum tempo, manifestado em filme, e não só, a condição da imagem no mundo contemporâneo. A imagem passou a ser apenas representação de si própria ou ostentação do nada. O fluxo constante de signos a que estamos sujeitos diariamente (Groys, 2008), já não espelha as complexas naturezas da realidade, instituiu-se apenas como espelho de si próprio num efeito perturbador de *mise en abyme*. O poder da imagem arrastou-a novamente para o domínio da suspensão. Mas é exatamente aqui onde

¹ Cf. tradução em português na bibliografia. O livro de Freedberg ainda não tem, até agora, tradução para a língua portuguesa.

² Um caso paradigmático foi o da *Farm Security Administration*, à qual se juntaram fotógrafos como Walker Evans ou Dorothea Lange. Estes fotógrafos construíram um corpus de trabalho que privilegiou um certo olhar moderno sobre o então presente do interior norte-americano em pleno contexto de depressão económica que assolou os Estados Unidos na década de 30 do século XX.

devemos nos posicionar: entre a representação como enclaustramento retórico, ou ainda como ocultação, e a imagem na sua dimensão aberta ao discurso crítico-reflexivo.

É neste ponto de vista que Boris Groys constrói uma crítica interessante acerca de um aspeto que o preocupa sobremaneira e que o leva a demarcar aquilo a que chama « *espaço sub-mediático* » (*ibid.*). Seguindo uma lógica metafórica do mundo como uma colossal e expansível base de dados, Groys interroga-se sobre que dados serão esses e de que modo se articularão com o sujeito? Verifica-se, assim, que a informação só gera significado na presença ativa de uma subjetividade, quando deixa de estar sujeita a um sistema perfeitamente encriptado e automatizado. E é com base nesta subjetividade que uma crítica sobre os meios de reprodução visual encontrará algum sentido.

Uma referência incontornável do atual pensamento antropológico e da sua ligação com a história da arte e das outras áreas da representação visual é Hans Belting. Meio, corpo e imagem, são as questões centrais no contexto de investigação deste autor. A sua posição expressa bem a procura de um lugar complexo para as imagens, e deixa claro que o caminho mais acertado é aquele que segue a via interdisciplinar numa conjuntura marcada por uma cada vez maior interculturalidade. Uma posição muito próxima de um outro autor seu contemporâneo, Horst Bredekamp. Ambos exploram um universo de referências muito amplo (diversas épocas da história do homem e da arte, a fotografia, o cinema, a arquitetura, etc.) embora neste último prevaleça um contributo teórico em definir e atualizar conceitos à luz de uma sistematização em torno do tema do ato icónico (Bredekamp, 2015). Warburg é uma presença influente em Bredekamp, ao fazer uma leitura transversal da cultura, que atravessa as imagens e as coloca em permanente diálogo.

Quanto à imagem-cinema, o que a fará ser diferente das outras imagens? A intensidade das distintas linguagens num único meio; a sensualidade do movimento (mesmo quando o plano é fixo); ou a envolvimento da narrativa, esse dispositivo emprestado da tradição oral e da literatura, mas que em apenas hora e meia é capaz de relatar a epopeia de uma vida inteira? Jean-Luc Nancy (2001) quando se refere aos filmes do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, fala do cinema enquanto evidência: de um olhar (da câmara, da personagem, do cineasta); do grão da imagem protegido pela pele do real, sem o qual a imagem pura e simplesmente não resiste; e de uma sequência fílmica em contínuo movimento (personagens que percorrem longos caminhos a pé, automóveis em insistente deslocação, etc.). Num outro texto, Nancy atribui à imagem a ordem da “distinção” (Nancy, 2005: 79), quando comparada ou colocada em diálogo com a palavra, que faz oscilar o sentido. Qualquer ponto aparentemente inconcebível do sentido requer uma predisposição do olhar frente à evidência do dispositivo. Texto e imagem concebem um eixo pendular entre eles, um espaço fecundo de relações e de derivações, de possibilidades e de retornos, de complexidades e de objetividade. A evidência não corporiza o que reside dentro da evidência, o que faz é justamente permitir a contacto e a partilha do lugar invisível que a imagem ocupa.

A diversidade das temáticas dos artigos publicados neste segundo número da revista *Cinema & Território* revela, precisamente, que o cinema e o audiovisual, enquanto matéria-prima sobre e para o mundo, continuam a abalar os sentidos e a provocar pensamento. Se é verdade que as interpretações da realidade passam forçosamente pela imagem e pelo fenómeno da visualidade, também é certo que a visualidade não se esgota na noção de “visível”. Re-presentar pressupõe inscrever nas entrelinhas, nos interstícios dos registos e no fora de campo. Naquele lugar onde não deixamos de ver, mas vemos de outro modo, com outros mecanismos que não aqueles que as diferentes fábricas das imagens constroem (cinema mainstream, meios de comunicação, publicidade, etc.). Desta forma, a revista manifesta a necessidade de destacar abordagens interdisciplinares, de enunciar perspectivas que estimulem o cruzamento de olhares e de conjugar modos de

compreender as realidades tão díspares do homem contemporâneo, que envolve, inevitavelmente, a supressão de coordenadas geopolíticas artificiais e demasiado inflexíveis (norte-sul, este-oeste, etc.), lembrando que aquilo que nos une é muito mais do que aquilo que nos separa.

Vítor MAGALHÃES
Universidade da Madeira

Referências bibliográficas

- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM.
- Bredkamp, Horst (2015). *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freedberg, D. (1991). *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Uma fenomenologia de los medios*. Valencia: PreTextos.
- Modzain, M. J. (2009). *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega.
- Nancy, J. L. (2001). *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*. Paris: Klincksieck.
- Nancy, J. L. (2005). *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. University of Minnesota Press.

***Persépolis*: “laicidade” e feminilidade entre “Ocidente” e “Oriente”**

Celso de BRITO¹

Professor de Antropologia, Universidade Federal do Piauí-UFPI-Brasil

celsodebrito@yahoo.com.br

Resumo: Nesse artigo, propomo-nos a realizar um exercício antropológico sobre a constituição da diferença entre “Ocidente” e “Oriente” a partir da privação da liberdade feminina em espaços públicos retratada no filme de animação *Persépolis*. A linguagem cinematográfica é entendida como sendo a mais eficiente na disseminação global de símbolos que promovem atualizações da oposição entre “Oriente” e “Ocidente”. A opção por esse filme deve-se ao fato de ser uma autobiografia escrita e dirigida por uma mulher criada no Irã durante regime islâmico iraniano (Marjore Satrapi) cuja trajetória legitima o filme como sendo a expressão de um ponto de vista “oriental”. Considerando o cerne do filme a oposição entre os seguintes pares de correspondência “Ocidente = laicidade vs Oriente = Estado islâmico”, perguntamos: é possível dizer que o filme *Persépolis* seja uma produção imagética acerca da divisão simbólica entre “Oriente” e “Ocidente” elaborada a partir de uma perspectiva “não-ocidental”? Concluímos que o filme *Persépolis* expressa uma crítica política ao espaço restrito da mulher no “Oriente” pautada por um ponto de vista do “Ocidente”, uma vez que há, subjacente a essa crítica, a noção de “laicidade” do regime francês.

Palavras-chave: Laicidade, Feminilidade, Cinema, Oriente, Ocidente.

Abstract: *In this article, we attempt to perform an anthropological exercise on the constitution process of the difference between "West" and "East" considering in the first place, the deprivation of female freedom in public spaces revealed in the animated movie Persépolis. The cinematic language is well known for being more efficient in the global dissemination of symbols that bring up to date the opposition between "East" and "West". We selected this movie because it is an autobiography written and directed by a woman (Marjore Satrapi) raised in Iran during the Islamic regime and her path legitimizes the movie as a manifestation of the "oriental" point of view. Considering at the core of the movie the opposition between the following matching pairs: "West = secularism vs East = Islamic State" we wonder if it would be possible to say that Persépolis is a graphic production about the symbolic division between "East" and "West" elaborated from a "non-Western" perspective. We conclude that the film expresses a political criticism of women's restricted space in the "East" ruled by the*

¹ Pós-doutor em Antropologia pela Universidade Federal do Piauí - UFPI-Brasil (2017), doutor em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS-Brasil (2015), mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná - UFPR-Brasil (2010) e graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina - UEL-Brasil (2007). Atuou no Centro em Rede de Investigação em Antropologia da Universidade Nova de Lisboa (CRIA/FCSH/UNL) e no Instituto de Investigação Científica Tropical-Portugal (IICT) como pesquisador visitante no quadro do doutorado sanduíche. Atuou como bolsista no *Master 2 - Recherche - Spécialité Dynamique des Cultures et des Sociétés* do Departamento de Antropologia da Universidade Lumière Lyon 2 no quadro do mestrado sanduíche. Atualmente é professor de Antropologia na UFPI-Brasil. Principal área de pesquisa é a formação de identidades transnacionais entre Brasil e a Europa. É autor do livro *A roda do Mundo: os fundamentos da Capoeira Angola “glocalizada”* (2017).

"West" standpoint, without underestimating that this review is based on the "laïcité" concept of the French regime.

Keywords: Secularism, Femininity, Cinema, East, West.

Introdução

Pensar na relação entre o "Oriente" e o "Ocidente" nos remete ao mecanismo moderno de produção de "grandes divisores" geográfico, político, epistemológico e cultural (Goldman, 1999), cujo intuito de instaurar uma hegemonia do polo "ocidental" já foi muito bem explicitado por Saïd (1978).

Aqui, propomo-nos a levar a cabo um exercício de análise antropológico sobre uma obra cinematográfica por entender que, dentre as diversas modalidades de produção artística (sejam literárias, sonoras e mesmo entre as imagéticas), a linguagem cinematográfica seja a mais eficiente² no que se refere aos "fluxos culturais" que promovem atualizações desse mecanismo virtual de divisão entre o "Oriente" e "Ocidente", o que Appadurai chama de « paisagens midiáticas »:

Les médiascares, ce sont à la fois la distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information (journaux, magazines, chaînes de télévision et studios cinématographiques), désormais accessibles à un nombre croissant d'intérêts publics et privés à travers le monde, et les images du monde créées par ces médias. [...] Ils offrent à ceux qui les perçoivent et les transforment une série d'éléments (personnage, actions et formes textuelles) d'où peuvent être tirés des scénarios de vies imaginée, la leur aussi bien que d'autres personnes vivant à des milliers de kilomètre [...]. Le plus important à propos de ces médiascares, c'est qu'ils fournissent – en particulier sous les formes télévisées, cinématographiques et vidéographiques - à des spectateurs disséminés sur tout la planète de large et complexes répertoire d'image, de récits et ethnoscares, où sont imbriqués le monde de la marchandise et celui de l'information et de la politique³ (Appadurai, 2005: 73-74).

A opção pelo filme de animação *Persépolis* deve-se, por um lado, ao fato de ser uma autobiografia, escrita e dirigida por uma mulher (Marjore Satrapi) que viveu as agruras de um modo de vida característico do "Oriente" (um Estado islâmico) de cujo fato, pensamos, a narrativa extrai legitimidade (trata-se de um ponto de vista "Oriental"); por outro lado, a autora se autodeclara iraniana "e" francesa, tendo em vista que a França foi o país escolhido por ela para viver após deixar o Irã, seu país natal.

² No site da Internet gratuito Youtube encontramos versões do filme completo com legendas em cinco idiomas (francês, português, alemão, espanhol e árabe). Cf.

<https://www.youtube.com/results?sp=SADqAwA%253D&q=pers%C3%A9polis>.

³ Tradução nossa, assim como todas as que seguem no texto: « As paisagens midiáticas referem-se tanto à distribuição dos meios eletrônicos de distribuir e de disseminar informações (jornais, revistas, canais de TV e estúdios de cinema) que estão acessíveis a um número crescente de interesses públicos e privados em todo mundo quanto às imagens do mundo criadas por essas mídias. [...] Elas oferecem àqueles que os percebem e os transformam uma série de elementos (personagens, ações e formas textuais) de onde podem extrair cenários de vidas imaginadas, tanto as suas próprias quanto de outras pessoas que vivem à milhares de quilômetros [...] O mais importante sobre paisagens midiáticas é que elas fornecem – em particular sobre a forma televisiva, cinematográfica e videográfica - aos espectadores espalhados por todo o planeta um grande e complexo repertório de imagem, de narrativas e de paisagens étnicas nos quais estão imbricados o mundo do mercado, da informação e da política. »

Interpretando como o pano de fundo da narrativa a oposição entre os seguintes pares de correspondência “Ocidente = laicidade vs Oriente = Estado islâmico”, nos perguntamos: podemos dizer que o filme *Persépolis*, de fato, representa uma perspectiva acerca da “grande divisão” oriunda do polo subalternizado? Trata-se de uma produção que rompe com “orientalismos”?

Montesquieu e sua obra *Cartas Persas* [1721] (1991), apesar de estarem bem definidos nessa geopolítica, descrevem verossímeis reações de surpresa de dois persas visitando a França. Trata-se de uma meta-descrição na qual o autor retrata seus personagens principais, eles próprios descrevendo suas experiências de alteridade para seus familiares na Pérsia através de cartas. Nelas, as mulheres são descritas como ativas, e independentes em relação ao homem, características apreensíveis pela exposição de seus rostos em espaços públicos (sem *hijab* - véu islâmico) e a existência da monogamia. As esposas dos viajantes persas (que mantinham, cada qual, seus respectivos haréns) recebiam as informações estupefatas com o comportamento feminino do distante e exótico “Ocidente”.

Duzentos anos após os escritos de Montesquieu, a dinastia Qadjar que liderava a Pérsia na ocasião é deposta e o país vive um ímpeto de modernização. O novo soberano, Reza Pahlavi, decide mudar inclusive o nome de seu país: a Persa torna-se Irã em 1935.

Essa modernização incipiente pela qual passa o Irã nesse período foi acompanhada por uma intensificação de relações comerciais com países do Ocidente, interessados na profícua produção de petróleo. Paralelamente à desigualdade social que crescia no país, Pahlavi se torna um ditador implacável e, ao intensificar reformas modernizadoras, crescia o movimento de oposição ao seu governo. Muitos seguimentos sociais uniram-se formando tal oposição: do clero muçulmano, passando pela população mais carente economicamente, até a classe média esclarecida e laica.

Resumidamente, esses foram os precedentes da Revolução Iraniana de 1979, considerada um marco da dessecularização política no século XX.

A Revolução Iraniana aconteceu e, em seguida, a população votou em massa pela instauração da “República Islâmica” sob a direção de Aiatolá Khomeini que se tornou mais violento que o governo de Pahlavi (pai e filho). É interessante a mescla de regimes políticos que caracterizou o Irã a partir desse período: meio “tradicional” meio “moderno”, já que se trata de uma “República”, porém “Islâmica”: um regime vivido por cidadãos com direitos e deveres, mas pautados na jurisdição religiosa da *Sharia*.

É justamente aí que Satrapi e Paronnaud escolhem para ambientar o filme de animação *Persépolis* lançado em 2007 na França. Nele, a construção da identidade feminina da adolescente Marji⁴ em meio às imposições religiosas e dos valores modernos surge como o mote principal: “Ocidente” e “Oriente”.

O nome *Persépolis* representa justamente o contexto intermediário entre “Ocidente” e “Oriente”, uma vez que remete à junção do nome da ex-capital do Império Persa (*Perse*) e *pólis* (cidade em grego). Percebe-se, assim, que já no nome escolhido pelos realizadores há indícios do que pretendemos analisar nesse artigo: uma conexão entre “Ocidente” e “Oriente” entremeada por conflitos. A análise será realizada a partir de alguns referenciais antropológicos acerca da relação entre política, religião e feminilidade, o que nos conduz à discussão relativa ao alcance analítico da noção de laicidade/secularismo.

Com vista a alcançar os intuitos acima descritos dividi o texto em 3 partes: 1º, onde discutiremos a religião e a política através do conceito de “laicidade”; 2º, onde acrescentaremos o tema da feminilidade na relação entre “Oriente” e “Ocidente” e focaremos nosso olhar no filme de Satrapi e Paronnaud.

⁴ Importante ressaltar que o filme é a adaptação da HQ (História em Quadrinhos) escrita em 2002.

PRIMEIRA PARTE: “Laicidade” como conceito analítico

A questão acerca do alcance analítico do conceito de laicidade levantada por Giumbelli serve como um trampolim para o exercício que visamos realizar aqui: « *com que definição de laicidade ou secularismo podemos operar de modo a estender ou aprofundar o empreendimento comparativo?* » (Giumbelli, 2013: 4). Tal questão se torna ainda mais complexa pelo fato agravante que, o Irã não é um país laico. Entretanto, como pretendemos demonstrar, o conceito de “laicidade” se faz operacionalizável aqui tendo em vista a hipótese que pretendemos averiguar de que a narrativa autobiográfica do filme *Persépolis* é uma crítica etnocêntrica ao regime político iraniano, já que o que subjaz à trama narrativa de Marjore e Parronaud é a oposição entre “liberdade individual” e “pertencimento comunitário” característica do regime de laicidade francês que, apesar de situado espaço-temporalmente, como veremos, pretende-se universal. Da mesma forma, Satrapi explica sua opção pela linguagem da animação a partir do desejo de que sua obra expressasse o universal e não o particular:

La raison pour laquelle on fait en Dessin animé et pas de l'image réelle c'est très simple : c'est que le dessin a un côté abstrait. Si sera une image réelle ça se ferait tout suite a film ethnique... voilà... ce viennent des problèmes de ce gent que s'en fout de Dieu que vivre ailleurs, etc. Alors que des dessins, pour ce côté abstrait, a un propos universel. C'est-à-dire : n'importe qui... si a une dictature, s'il y n'a pas une dictature... si s'en passe en Chile, en China, en Iran ou partout... c'est pareil et le dessin a suffisamment ce côté abstrait pour pouvoir se dire ça peut arriver n'importe où [...]» (Cogné, 2007, filme).

Antes de qualquer coisa, cabe-nos explicitar os termos da discussão. “Secularismo” e “laicidade” são noções aproximadas referindo-se aos regimes estatais e às regulações jurídica e política do religioso. Ambos os conceitos se diferenciariam da ideia de “secularização” já que essa trataria especificamente da presença ou ausência do religioso e de sua maior ou menor importância no interior da sociedade moderna, ou seja, da transferência de poder da esfera religiosa à esfera política mediante uma escala etnocêntrica que corrobora os grandes divisores que buscamos evitar: um processo taxativo de “modernização” de uma sociedade tida como “tradicional”.

Giumbelli (2013) afirma que “secularização” e “secularismo” podem se aproximar, no entanto, o maior problema dessa aproximação seria o de que, em alguns casos, elementos de um secularismo que negam o princípio da secularização podem ser minimizados pelo fato de que o primeiro se vê subordinado ao segundo - chamado por Baubérot e Milot (2011) de « paradigma da secularização » - o que comprometeria qualquer avanço das pesquisas científicas sobre o tema.

Alguns princípios filosóficos nos oferecem pistas interessantes para a análise de diferentes regimes de secularismo/laicidade, tais como a separação entre religião e Estado, a neutralidade do Estado e a liberdade religiosa. Entretanto, assim procedendo, o risco de situar um regime ou outro em termos de mais ou menos modernos permaneceria.

⁵ « A razão para escolher o formato de desenho animado e não uma linguagem realista é muito simples: o desenho tem um lado abstrato. Se fosse com imagens realistas se tornaria, imediatamente, um filme étnico... e aí... seria visto como um filme sobre os problemas dessa gente que não se importa com Deus e que vive longe em outro lugar, etc. Já o desenho tem, por conta de sua qualidade abstrata, um caráter universal. Quer dizer: não importa quem: se acontece em uma ditadura ou não, se acontece no Chile, na China, no Irã ou em todos os lugares, é a mesma coisa! O desenho tem uma suficientemente abstrata para permitir dizer que o que ocorre nele pode acontecer em qualquer lugar [...] » (Cogné, 2007, filme)

Uma das formas de minimizar esse risco é a crítica à excecionalidade do modelo francês de laicidade. Por conta dessa suposta excecionalidade francesa, alguns autores como Jansen (2006) negam a potencialidade analítica do conceito de “laicidade”, já outros como Baubérot *et al.* (2011), afirmam ser um conceito interessante para o empreendimento comparativo e o fazem fugindo da ideia de excecionalidade francesa remetendo sua origem ao pensamento filosófico inglês de Locke.

Aqui serão expostos os dois pontos de vista: as perspectivas de Jansen (*op. cit.*) e de Baubérot *et al.* (*op. cit.*) relativas às suas respectivas concepções sobre o alcance analítico do conceito de “laicidade”.

Contra o conceito de “laicidade”

Jansen (*op. cit.*) aborda a questão através da comparação entre França e Turquia a partir da polêmica do véu na França. Neste país, a laicidade parece dividir a sociedade em duas: a parcela da população que é de acordo com a exclusão do véu nos espaços públicos e aquela parcela que acha tal exclusão uma afronta à liberdade individual. Já na Turquia, a ideia de “laicidade” implantada também produz, segundo a autora, uma forma semelhante de polarização.

Como adiantamos acima, há em Jansen (*op. cit.*) uma crítica ao uso do conceito de “laicidade” referente a questões como a do uso do véu na França por conta da historicidade do próprio conceito. Segundo ela, a noção de “laicidade” foi formulada mediante a disputa entre catolicismo e republicanismo, de modo que sua utilização em questões acerca da diversidade etno-religiosa seria um contrassenso, levando em consideração que algumas das consequências diretas desse conflito originário ainda se fazem presentes na noção operacionalizada atualmente. Ou seja, a noção de “laicidade” em si traria algo de etnocêntrico e a forma para escapar desse viés seria discutir a relação entre religião e cultura antes de mobilizar a noção de “laicidade” em análises comparativas.

Quando se trata da relação cultural entre o Estado francês e o islamismo (um grupo minoritário e étnico), devemos levar em conta que trata-se de algo completamente diferente do que quando se trata da relação entre esse mesmo Estado francês e o catolicismo, como explica Jansen: « *We cannot responsibly transpose the imaginary structure of the struggle between church and state into an abstract opposition between politics and religion, then translate it into a concern about the role of ‘political religion’ in contemporary society.* »⁶ (Jansen, *op. cit.*: 480).

Jansen ressalta o fato de que é essa transposição irresponsável que acontece quando se usa a ideia de laicidade inadvertidamente. A autora segue na crítica feita por Roy (2007) ao alcance da noção aqui referida.

Roy (*op. cit.*) aponta para a necessidade de tomar a laicidade em uma amplitude maior do que essa restritiva do modelo francês; Jansen (*op. cit.*), em certa medida, radicaliza esse ponto de vista posicionando-se contra qualquer uso analítico do conceito de “laicidade”. Em sua crítica, Jansen (*op. cit.*) aponta para um fato muito relevante: a persistência da oposição entre pertencimento e liberdade individual no conceito de laicidade francês e, inclusive, na noção de “laicidade ampliada” proposta por Roy (*op. cit.*).

⁶ « Não podemos transpor de forma responsável a estrutura imaginária da luta entre igreja e Estado para uma oposição abstrata entre política e religião, traduzindo-a em uma preocupação sobre o papel da “religião política” na sociedade contemporânea. ».

Um exemplo da limitação desse tipo de formulação conceitual é o relatório da comissão STASI de 2006. Segundo a autora, a realidade das relações entre islamismo e Estado francês é mais complexa do que o conceito de “laicidade” poderia abarcar: mais do que uma relação entre sociedade e indivíduo presente na ideia de “laicidade”, o fenômeno teria de ser analisado mediante uma relação triádica entre sociedade, indivíduo e comunidade. A “laicidade” defendida pelo relatório STASI impediria que a comunidade islâmica se organizasse para manter seus valores culturais e religiosos, sob o risco de ser julgada como uma manifestação de “comunitarismo” e, portanto, algo danoso à liberdade do indivíduo e à unidade nacional francesa (Jansen, *op. cit.*: 483).

Para Roy (*op. cit.*), assim como para Jansen (*op. cit.*), o quadro teórico da “laicidade” reflete uma ideologia da república obcecada pelo religioso e, portanto, não permitindo analisar suficientemente bem questões vinculadas ao Islã no Ocidente. A laicidade se restringiria ao poder político que as religiões buscam e isso desconsideraria parte dos adeptos do Islã cujas intenções passam ao largo da política. Haveria, então, uma generalização que estigmatiza o islamismo como um todo como um movimento “comunitarista”. Segundo essa abordagem, « *The emphasis on laïcité creates fears of an Islamic communitarisme.* »⁷ (Jansen, *op. cit.*: 490).

Haveria segundo ambos os autores, um islamismo dos primeiros imigrantes mais vinculados à cultura de origem e os muçulmanos da segunda geração mais globalizados e individualistas. Segundo Jansen (*op. cit.*), Roy teria assumido princípios da “secularização” que dizem respeito à individualização e à privatização da religião desvinculando a religião da cultura e do pertencimento coletivo. « *In short, with the strong opposition between (ethnic) culture and (individualized) religion, we seem to re-encounter in Roy’s sociological notion of secularisation the dichotomy between belonging and freedom that at criticised in the discourse of laïcité.* »⁸ (Jansen, *op. cit.*: 491).

A favor do conceito de “laicidade”

Já Baubérot e Milot, em *Laïcités sans Frontières* (2011), mostram-se favoráveis à utilização do conceito de “laicidade” como ferramenta analítica útil na tarefa comparativa própria à Antropologia.

Na contraposição entre esses autores e Jansen, dois aspectos nos chamam a atenção: o primeiro relacionado ao aspecto cultural herdado da Revolução Francesa e o segundo dizendo respeito à incapacidade de a categoria de “laicidade” dar conta das relações reais que envolvem não apenas indivíduo e sociedade, mas indivíduo, sociedade e comunidade (ou “coletividade” para fugir do estigma do “comunitarismo”).

Quanto ao primeiro aspecto, os autores de *Laïcités sans Frontières* dizem que os princípios filosóficos da noção de “laicidade” não são franceses e sim ingleses e que já estavam presentes nos escritos filosóficos de John Locke, no século XVII, portanto. A reforma protestante havia gerado um regime onde a Igreja se tornara independente do Estado, mas, além disso, os próprios clérigos protestantes passavam a ser controlados no que se refere a sua influência na liberdade individual dos religiosos leigos que, por sua

⁷ « A laicidade [do regime francês] contribuiria para produzir o medo de um comunitarismo [do regime francês] islâmico ».

⁸ « Em suma, com a forte oposição entre a cultura (étnica) e a religião (individualizada), parece-nos reencontrar na noção sociológica de secularização de Roy a dicotomia entre pertença e liberdade criticada no discurso de laicidade [do regime francês] ».

vez, teriam o direito de se agruparem em torno de um conjunto de valores independentes daqueles defendidos pelas autoridades religiosas.

Já em relação ao segundo aspecto, Baubérot *et al.* (*op. cit.*) mostram que a relação triádica entre sociedade, indivíduo e coletividade já era uma das preocupações presentes nos escritos de Locke, que dizia que a liberdade de um coletivo frente ao Estado não deveria ser entendida como sobreposição à liberdade individual, mas sim como uma de suas dimensões, de modo que a coletividade e o indivíduo não mantinham uma relação de oposição, ao contrário, poderiam mesmo se complementar. Desse modo, os princípios filosóficos da “laicidade” oriundos da tradição inglesa não oporiam pertencimento à liberdade individual.

Pautados na noção de tipo-ideal weberiana, os autores constroem um quadro analítico que, ao nosso ver, dá conta de diferentes formas pelas quais distintos regimes políticos gerenciam a esfera religiosa. Eles expuseram quatro princípios da “laicidade”, dois dos quais foram considerados como “meios” (1º separação entre Estado e Igreja e 2º neutralidade estatal) e os outros dois como “finalidades” (3º liberdade de consciência e 4º igualdade).

“Laicidade” teria, dessa maneira, uma definição ampla: ela « [...] *correspond* [...] à *un aménagement du politique ou la liberté de conscience se trouve, conformément à une volonté d'égalité de justice pour tous, garantie par un État neutre à l'égard de différentes conceptions de la vie bonne qui coexistent dans la société.* »⁹ (Baubérot *et al.*, *op. cit.*: 80); ao lado dessa definição geral outras seis definições particulares compõem o modelo teórico de “laicidade” de Baubérot *et al.* (*op. cit.*), formados por diferentes configurações dos quatro princípios de meios e finalidades: “laicidade separatista”, “laicidade anticlerical”, “laicidade autoritária”, “laicidade de fé cívica”, “laicidade de reconhecimento” e “laicidade de colaboração”.

Esse quadro teórico tem o mérito de permitir análises de diferentes contextos nacionais nos quais se aplica qualquer forma estatal ou reivindicatória de regime de laicidade.

SEGUNDA PARTE: feminilidade, política e religião entre o “Oriente” e o “Ocidente”

Após essa incursão pelo debate sobre a pertinência ou não do conceito de “laicidade” em análises antropológicas, adentraremos na questão principal levantada pelo filme. Vejamos antes como poderemos trilhar a rota iniciada pela análise da “laicidade” cujo fim será a discussão do regime não-laico do Irã. Para isso, pensamos ser necessário transitar pelo debate em torno do uso do véu e dos valores ocidentais de um país intermediário, um país, caracterizado, ousaremos dizer, por uma “modernidade indigenizada” (Sahlins, 1997: s.p.).¹⁰

⁹ « [...] *uma organização política onde a liberdade de consciência se encontra, assim como uma vontade de justiça igualitária para todos, garantida por um Estado neutro a respeito das diferentes concepções relativas à boa vida que coexistem na sociedade* ».

¹⁰ Sahlins discorre sobre o que chamou de “indigenização da modernidade” da seguinte maneira « [...] *diferenças culturais que a força do Sistema Mundial expulsou pela porta da frente retornam, sorrateiramente, pela porta dos fundos, na forma de uma “contracultura indígena”, um “espírito de rebelião”, ou algum retorno do oprimido do mesmo tipo* ». Nesse texto, pensamos na ideia de que a “modernidade”, por mais que faça parte de um léxico cultural ocidental, passa por diferentes formulações fora do “Ocidente”, local que, na tradição antropológica, seria o *locus* de uma cultura indígena, em um amplo sentido equivalendo a qualquer cultura “não-ocidental”. Assim, penso na expressão “modernidade indigenizada” me referindo tão somente à ideia de que os valores “ocidentais” (como a “modernidade”) são ressignificados localmente em contextos “não-ocidentais”.

A feminilidade e o véu na Turquia

A Turquia na condição de “república moderna” nasceu em 1923 com a liderança de Kemal Atatürk. Seu processo de democratização e modernização foi empreendido com amplas reformas voltadas a implementação de um regime laico, o que gerou, entre outras consequências, a garantia de certos direitos sociais às mulheres. Já em 1934, elas conquistaram o direito de voto, por exemplo, algo que ainda não ocorria em muitos dos países europeus.

Göle (2002) escreve sobre a trajetória de Merve Kavakçı, uma cidadã turca que estudou em Universidades dos EUA e adquiriu também cidadania norte-americana. Em 1999, ela foi eleita para o cargo de deputada no parlamento turco, mas o que realmente ocasionou rebuliço não foi sua eleição em si, mas sim o véu islâmico que ela fazia questão de usar durante seus discursos no parlamento.

Ao aparecer dessa forma em um espaço público, Merve Kavakçı desafiava as leis laicas do Estado turco moderno. O véu usado por ela foi entendido como um símbolo do fundamentalismo islâmico que contradizia os princípios laicos do Estado Republicano da Turquia (Göle, *op. cit.*).

Na mídia, Merve Kavakçı foi acusada de manter um pacto com o Irã. Ela era vista como uma militante muçulmana fundamentalista e avessa aos valores “modernos” do “Ocidente”, mesmo se tratando de uma cidadã norte-americana.

Göle (*op. cit.*) argumenta que Kavakçı teria utilizado um idioma político da « nova mulher islâmica moderna » para defender seus interesses que eram, em parte “modernos” em parte “tradicionais”; ela não se encaixava nem entre os religiosos e nem entre os laicos de seu país, seria então um exemplo da consequência do processo de interação da “tradição oriental” com a “modernidade ocidental” que borra fronteiras entre religião e política.

*The appropriation of social signs of modernity, such as language, comportment, politics, public exposure, and being in contact with secular groups without giving up the Islamic difference (marked by the headscarf) - this is the source of trouble. It is the “small difference” and the small distance between her and the secular women that ignites political passion. Only when there is this feeling of a stranger’s intrusion into one’s own domain, places, and privileges is there an issue of rejection or recognition of difference.*¹¹ (Göle, *op. cit.*: 180-181).

Kavakçı não é uma exceção, ela é mais uma das mulheres contemporâneas ao processo de globalização moderno que produz sujeitos híbridos: não são nem “muçulmanas” nem “modernas”, mas antes “muçulmanas modernas” que lutam por uma laicidade que não opõe liberdade e pertencimento, indivíduo e coletividade e contra o que chamaríamos de “laicidade autoritária” (Baubérot, *op. cit.*).

Essa “laicidade autoritária” adotada pela Turquia parece chamar atenção para a disseminação de uma noção de laicidade associada ao regime francês de laicidade, qual seja, aquela no qual a liberdade individual se opõe à coletividade caracterizando-se assim,

¹¹ « A apropriação de signos sociais da modernidade, tais como linguagem, comportamento, política, exposição pública e estar em contato com grupo secular sem abrir mão do diferencial (marcado pelo véu) - esta é uma “pequena diferença” e uma pequena distância entre ela [Kavakçı] e as mulheres seculares, que provoca fervor político. Apenas quando se trata de um sentimento de uma intrusão estrangeira em seu próprio domínio, o lugar e os privilégios são um problema da rejeição ou do reconhecimento da diferença. »

como já foi discutido, uma noção pouco válida para tratar questões de contextos culturais diferentes dos países ocidentais.

Ao que parece, entre Kavakçi e à laicidade turca, à conflitos acerca do sentido de laicidade. Aqui, se há alguma convergência entre “valores ocidentais” e “valores orientais” ela se encontra na postura de Kavakçi, não na laicidade do regime turco. Esse último, pensamos nós, refere-se simplesmente à tentativa de tentar encaixar forçosamente uma noção do “Ocidente” (francesa) ao Oriente (Turquia) negando, justamente o contexto cultural e social local.

Depois de todas as considerações feitas até o momento, pensamos nós que estamos aptos a oferecer algumas interpretações antropológicas acerca do filme *Persépolis*. Sigamos com ele.

***Persépolis* e “laicidade”: a mulher, o véu, a liberdade individual e o pertencimento**

Persépolis é um filme adaptado do HQ homônimo (2007) e autobiográfico de Marjane Satrapi. Nele a diretora retrata sua história através da protagonista, a menina Marji (diminutivo de Marjane).

Trata-se de uma representação mnemônica da protagonista. O filme inicia com Marjane adulta no aeroporto de Paris lembrando-se de seu passado de sofrimento. As cores são indicativas dessa tristeza associada ao passado: quando o filme mostra um “tempo presente” as cores são abundantes, sobretudo as cores das roupas e maquiagens das mulheres ocidentais da França. Ao passo que o passado da infância e adolescência de Marjane é mostrado sempre em preto e branco enfatizando o preto dos *hijabs* das mulheres orientais do Irã.

Esse passado remete à infância da protagonista sob o regime autoritário de Pahlavi; sua adolescência marcada pela Revolução Iraniana de 1979 e a guerra do Golfo entre Iraque e Irã.

O filme nos mostra que Marji é oriunda de uma família de classe média politizada, escolarizada e simpática à queda de Pahlavi. Seu avô e seu tio eram militantes comunistas e haviam sido presos (o primeiro pelo regime autoritário de Pahlavi pai o segundo pelo de Pahlavi filho), mas após a tomada do poder pelo Khomeini as coisas passaram a ser percebidas como piores do que havia sido até então. A evidência dessa piora é pautada na morte do tio de Marji que, por sua vez, aparece se manifestando contrária ao regime durante uma de suas aulas: a cena se dá na escola e as professoras estão fazendo apologia ao regime de Khomeini, Marji se levanta e diz: « *No antigo regime havia 3.000 presos políticos, agora eles são 300.000 e eles ainda mataram meu tio* ».

Após esse ato de rebeldia, os pais de Marji a enviam para a Europa com receio de que fosse presa ou morta, se permanecesse em Teerã. Marji foi levada à Viena-Áustria, onde, depois de deslumbrar-se com a possibilidade de consumir o que antes lhe era proibido, depara-se com o preconceito e alienação dos jovens austríacos em relação à realidade política de seu país de origem.

Inquieta com a sua experiência da alteridade, ela resolve conhecer mais a fundo a cultura na qual foi imersa e inicia um período de estudos sobre a filosofia de Sartre, Freud e dos teóricos do anarquismo.

Apesar de ter sobrevivido a situação de guerra em seu país, foi uma relação amorosa que quase a mata. O amor que vemos retratado em *Persépolis* é o amor romântico, característico de uma sociedade moderna, individualista e ocidental (Castro *et al.*, 1977) capaz de levar uma jovem à morte por um sentimento de perda e ciúmes: ela viu seu namorado na cama com outra mulher. Que diferença da reação das mulheres persas de

1720 que foram descritas por Montesquieu! Por conta dessa desilusão amorosa, Marji retorna ao seu país completamente transformada.

A vida onírica de Marji nos permite perceber um ponto de vista ocidental que cria a possibilidade de entender mesmo um desenvolvimento dialético: quando criança, ela sonhava com Deus: « *Não mamãe, o Xá Pahlavi é bom. Ele foi enviado por Deus e foi ele próprio que me disse* ». A imagem de um Deus branco, cabeludo e de Barba longa aparecia para ela em cima de nuvens de igual brancura.

Quando seu tio é assassinado, período em que ela começa a se interessar por produtos ocidentais, acaba por dessacralizar seu mundo, através de uma briga com esse mesmo Deus:

Deus: - O que foi minha filha?

Marji: - Cala a boca, eles o mataram e você não fez nada!

Deus: - Eu não podia fazer nada, são os homens...

Marji: - Cale a boca, eu não quero nunca mais ver você, vai embora!

Depois que ela retorna ao Irã, tendo sido influenciada pelas experiências no “Ocidente”, seu sonho apresenta uma síntese entre o teísmo e o ateísmo: ela sonha com Karl Marx e Deus juntos dizendo a ela: « *A luta continua* ».

É aí Marji pode ser comparada a Kavakçi, na descrição de Göle (*op. cit.*) como uma “mulher moderna muçulmana”. Ambas se tornam defensoras da “laicidade” após viverem no “Ocidente”.

No entanto, a analogia não vai muito longe. Marji decide cursar Universidade em Teerã e, ao contrário de Kavakçi, se encontra com um Estado Islâmico que obriga o uso do véu nos espaços públicos. Marji luta pelo direito de não fazer uso desse signo de pertencimento (lembremo-nos de que Kvakçi, ao ser acusada de fundamentalista islâmica, foi associada ao Irã, o país de Marji).

Se por um lado, podemos dizer que a religião no espaço público significa para Marji uma restrição da liberdade individual devido ao fato de que ela vivenciou a Revolução Iraniana e a violência de Khomeini através da imposição dos valores muçulmanos, por outro, cremos que o fato dela ter vivido na França (e não nos EUA, como Kavakçi), propiciou uma valorização da noção de “laicidade francesa” criticada, como vimos, por Jansen (*op. cit.*) e Roy (*op. cit.*) por ser etnocêntrica.

Em *Persépolis*, Marji percebe a liberdade como um valor oposto à ideia de pertencimento subjacente ao uso do *hijab*, algo que é, como insistimos, característico da noção de laicidade francesa. Outras mulheres iranianas retratadas no filme percebem o pertencimento a liberdade como valores complementares, mas sempre são retratadas como oprimidas e desprovidas de liberdade individual.

Para Marji, o complemento da liberdade parece estar no consumo de produtos ocidentais, como vemos em vários trechos do filme, um em especial, no qual a professora da escola em que Marji estuda diz: « *O véu é sinônimo de liberdade e dignidade. Uma mulher livre e digna é uma mulher que se cobre do olhar do homem.* », enquanto que as meninas na sala de aula a ignoravam e mostravam umas às outras suas novas e disputadas aquisições do mercado negro: os discos do *Bee Gees* e do *Abba*. Mais a diante, a narradora (Marji adulta, ou, podemos afirmar, a própria Marjore Satrapi), diz: « *Ir as festas, ouvir músicas e beber álcool tinha seu perigo, mas era o único pequeno espaço de liberdade que nos restava.* ».

Em dado momento, Marji aparece em um divã sendo psicanalisada e dizendo que seu sofrimento é causado pelo sentimento de ausência de pertencimento, ela diz: « *Na Áustria eu me sentia uma estrangeira e agora me sinto uma estrangeira em meu próprio país* ».

Como fica claro, são situações distintas as de Kavakçi e de Marji, porém ambas têm suas subjetividades femininas constituídas em uma condição híbrida entre referenciais de feminilidades “ocidental” e “oriental”. Essas diferenças são articuladas com uma semelhança de condição que nos permite ousar nessa pequena comparação.

Em uma das primeiras cenas do filme, Marji nos apresenta essa coabitação do “moderno Ocidente” e do “tradicional Oriente”: « [...] *eu tinha duas obsessões: poder depilar as pernas e me tornar a última profetiza da galáxia* ». Usar óculos escuros junto com o véu e torna-se parte do parlamento turco parece-me duas conquistas de Kavakçi de ordem muito semelhante às obsessões de infância de Marji.

Depois de um período de melancolia no Irã, Marji se casa e entra em crise novamente porque seu casamento falha. Decide se divorciar e mudar para a França. Na despedida, sua mãe lhe diz: « *Desta vez você parte para sempre. É uma mulher livre. O Irã de hoje não é para você. E te proíbo de voltar.* »; e Marji responde: « *Sim, mamãe* »; e a narradora reflete: « *A liberdade tem sempre o seu preço.* ». Entenda-se: a única forma de se ter “liberdade” é abdicando do “pertencimento”.

Vemos que nem o estilo de vida de uma mulher ocidental (depilar-se), nem tampouco uma posição de poder (profetiza da galáxia) foram conquistas realizadas por Marji no Irã, como foi, de certa maneira para Kavakçi na Turquia. Kavakçi encontra possibilidade de ser uma “mulher árabe moderna” (articular liberdade individual e pertencimento) na laicidade turca, já Marji decide que a única forma de ser livre é abdicando de seu pertencimento e vivendo como “mulher árabe moderna” na França.

Conclusão

No caso relatado por Göle (*op. cit.*) na Turquia, Kavakçi retorna ao seu país e assume sua identidade religiosa através de uma linguagem política moderna para defender o direito de usar o véu e de ter a liberdade de manifestar seu pertencimento religioso publicamente. Em um regime de “laicidade autoritária” o espaço público passa a ser ambíguo: uma mulher adquire o direito de se expor, mas tendo que restringir o seu pertencimento religioso ao âmbito privado, ela deve cindir sua identidade. Porém Kavakçi não permite essa cisão e se apresenta íntegra no espaço público. Tal fato nos permite pensar na recusa acerca de duas divisões correspondentes presentes nesse ato: uma entre a esfera pública e a esfera privada e outra entre os gêneros, como sugere Casanova: « [...] *le privé était Le domaine moral et religieux de La femme, Le publique Le domaine amoral e politique de l'homme.* »¹² (Casanova, *op. cit.*, citado por Baubérot, *op. cit.*: 192).

Já na autobiografia de Satrapi situada no Irã, Marji retorna do “Ocidente” e se deprime, pois, sua identidade cindida não encontra uma modernização indigenizada (como poderíamos dizer a respeito da situação turca) que lhe permitiria exercer sua nova feminilidade no espaço público. A modernidade, juntamente com a laicidade, é justamente o que é negado à Marji no Irã.

A cisão da identidade de “mulher árabe moderna” era insuperável no espaço público deste país. A integralidade dessa identidade é restrita aos espaços privado e/ou clandestino: residências e/ou festas, cuja participação implica assumir o risco de prisão ou morte. A alternativa encontrada por Marji foi o exílio permanente.

¹² « [...] *o privado aparece como o domínio moral e religioso da mulher, o público como o domínio amoral e político do homem* ».

Em tempos de globalização, quando as identidades são cada vez mais híbridas, um regime político de fundamentação religiosa tende a produzir crises tanto sociais quanto subjetivas mostradas no filme *Persépolis* aqui analisado.

Enfim, o filme *Persépolis* constitui, em nosso entendimento, uma manifestação híbrida de arte e política que nos mostra a forma com que uma “mulher iraniana moderna” constitui sua subjetividade entre o “Ocidente” e o “Oriente”, mais especificamente uma subjetividade feminina « francesa e iraniana » como diz Marjane Satrapi (*Le Figaro*, 2009).

Para finalizarmos, não há dúvidas de que *Persépolis* é um filme produzido como uma crítica à restrição da liberdade individual característico ao regime político iraniano, sobretudo no que toca às mulheres. Entretanto, vemos também que a crítica a tal regime, por mais que se legitime no fato de ser a perspectiva de uma mulher iraniana, expressa o ponto de vista “Occidental” mediante a defesa de princípios fundamentais da noção de laicidade do regime francês, na qual o coletivo religioso (visto de forma pejorativa como “comunitarismo” na França) é retratado como uma afronta à liberdade individual de todas as mulheres iranianas. O filme *Persépolis* é uma produção imagética que atualiza e dissemina a “grande divisão” expandindo etnocentricamente a suposta universalidade de valores ocidentais.

Referências bibliográficas

- Appadurai, A. (2005). *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payots et Rivages.
- Baubérot, J., Milot, M. (2011). *Laïcités sans Frontières*. Paris, Éditions du Seuil, 347.
- Casanova, J. (1994). *Publique religions in the modern world*. Chicago, University of Chicago Press.
- Castro, E. de V., Araújo, R. B. de. (1977). Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: Velho, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 130-169.
- Giumbelli, E. (2013). Para estudar a laicidade, procure o religioso. In: Giumbelli, E.; Beliveau, Veronica. (Orgs.). *Religión, Cultura y Política en las Sociedades del Siglo XXI*. Buenos Aires, Biblos.
- Göle, N. (2002). Islam in Public: New Visibilities and New Imaginaries”. *Public Culture*, 14 (1), Winter 2002, 173-190.
- Goldman, M., Lima, T. S. (1999). Como se faz um grande divisor? In: Goldman, Marcio. *Alguma antropologia*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará. 83-92.
- Jansen, Y. (2006). Laïcité, or the politics of Republican Secularism. In: H. de Vries e L. Sullivan (orgs.). *Political Theologies – public religions in a post-secular world*. Nova Iorque, Fordham University Press, 475-493.
- Le Figaro (2009). *Marjane Satrapi - Culture et Démocratie - Forum d'Avignon*. <http://www.youtube.com/watch?v=sosdXY76tXo>. Consultado em 10/12/2016.
- Milot, M. (2002). *Laïcité dans le nouveau monde. Le cas Du Québec*. Paris-Turnhout, Brepols.
- Montesquieu, C. L. de S. [1721] (1991). *Cartas Persas*. São Paulo, Paulicéia.
- Roy, O. (2007). *Secularism Confronts Islam*. Trad. George Holoch. New York, Columbia University Press.
- Saïd, E. [1978] (2004). *Orientalismo*. Lisboa, Edições Cotovia.
- Sahlins, M. (1997). O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a

cultura não é um “objeto” em via de Extinção (parte I), In: *Mana* v.3 n.1 Rio de Janeiro.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100002
Consultado em 15/02/2017.

Satrapi, M. [2000] (2007) *Persépolis*. São Paulo, Companhia das Letras.

Filmografia

Satrapi, M., Paranaud, V. (Dir.) & Kennedy, K. (Produtora). (2007). *Persépolis* [Filme].
França, Studio d'Animation Perseprod.

Cogné, M. (2007). *Persépolis: making of*. [Filme]. 2.4.7. Films et Diaphana distribution.

***Non ou a vã glória de mandar:* um retrato identitário e geopolítico de Portugal**

Mariana Veiga Copertino F. da SILVA

Doutoranda no PPG em Estudos Literários da UNESP
Investigadora bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian.

mariveigacopertino@yahoo.com.br

Resumo: Um dos filmes mais conhecidos de Manoel de Oliveira, *Non ou a vã glória de mandar*, apresenta um grupo de soldados que enfrentam a guerra na África no ano de 1974. Oliveira reconta, em uma espécie de *Os Lusíadas* às avessas, a história de Portugal, mas através das amargas derrotas sofridas dentro e fora do território lusitano, sempre decorrentes da “vã glória de mandar”. Em cada episódio retratado, verifica-se o fracasso em disputas sociais e territoriais - que vão desde o evento histórico de Viriato, líder das tribos lusitanas na resistência aos romanos; até a famigerada batalha de Alcácer-Quibir e os resultantes desígnios do sebastianismo. Elencando uma série de episódios que remontam à história de Portugal, Manoel de Oliveira busca fazer uma reflexão sobre a dimensão humana e cultural do povo português tendo o espaço lusitano como mote para compreender essa relação. Este artigo procura analisar no filme *Non ou a vã glória de mandar*, as relações estabelecidas entre o cinema e o conceito de território que servem de fio condutor para a reflexão sobre a formação de uma nação, além de observar o cinema de Oliveira como espaço para a expressão do retrato da identidade social portuguesa.

Palavras-chave: cinema português; identidade nacional; Manoel de Oliveira; *Non ou a vã glória de mandar*; cinema e território.

Abstract: *One of the most known films of Manoel de Oliveira, No, or the Vain Glory of Command, presents a group of soldiers facing the war in Africa in the year 1974. Through this film Oliveira recounts, like is done in Os Lusíadas, the history of Portugal, but through the bitter defeats suffered inside and outside the Lusitanian territory, always stemming from the "vain glory of command", In the episodes portrayed, there is a failure in social and territorial disputes - ranging from the historical event of Viriato, who leads the Lusitanian tribes in resistance to the Roman invasion; Until the notorious battle of Alcácer-Quibir and the resulting designs of Sebastianism. Listing a series of episodes that go back to the history of Portugal, Manoel de Oliveira, in this film, seeks to reflect on the human and cultural dimension of the Portuguese people. This work seeks to analyze in the film No, or the Vain Glory of Command, the relations established between the cinema and the concept of territory that serve as the guiding thread for the reflection on the formation of a nation, besides observes the cinema as a space for the expression of the portrait of Portuguese social identity.*

Keywords: *portuguese cinema; nacional identity; Manoel de Oliveira; No, or the Vain Glory of Command; cinema and territory.*

Os estudos sobre pós colonialismo têm-se intensificado nas últimas décadas e muitas são as produções artísticas que se voltam para o retrato crítico e representativo desse momento histórico peculiar. A chamada Guerra Colonial teve início em março de 1961 e

se estendeu até 25 de abril de 1974, culminando na libertação das colônias portuguesas em África. Essa guerra, assim como as suas consequências posteriores, tornou-se temática para muitas produções artísticas e há especial atenção às discussões abordadas pelo cinema que propicia diversos olhares sobre esse acontecimento histórico. Nesse sentido, destacam-se as produções cinematográficas em língua portuguesa, realizadas em África. Os cinemas moçambicano, angolano, guineense, cabo-verdiano e português têm perspectivas muito peculiares sobre o evento da guerra colonial, orientadas, evidentemente, pela sua posição enquanto atuantes nessa guerra. Mesmo no retrato artístico que se faz do embate - seja no cinema, seja em outras artes - fica claro que o olhar é reflexo da relação colonizador-colonizado. É evidente, uma vez que o processo de colonização resulta da expansão ultramarina de Portugal, que a perspectiva que incide sobre o processo de descolonização é influenciada pela posição que o país ocupou nesse processo.

Da perspectiva das ex-colônias africanas, a guerra colonial transcende o conceito de deixar de ser uma colônia portuguesa, uma vez que esse processo implica a construção de uma nova identidade nacional, o ato de se reconhecer enquanto uma nação e o domínio total do seu próprio território. Por outro lado, o antigo império também precisa se reconhecer, agora, não mais como império; além de acolher novamente os seus retornados. Todo o período da guerra colonial, tão recente no cenário histórico português, faz repensar a própria condição geopolítica do país e voltar os olhos para o passado, instigando um sentimento saudosista, caracteristicamente lusitano.

Cinema, espaço e representação

Na era da modernidade, e inegável o fato de que a mídia que melhor evidencia a reprodução das imagens é o cinema. A chamada sétima arte é um dos pilares da nova indústria cultural, uma vez que fabrica, controla e distribui a imagens, tornando-se umas das artes mais completas existentes. O cinema é capaz ainda de articular, de forma muito curiosa, não só instâncias temporais, mas também os diferentes espaços, sendo capaz de produzir, espaços e representações diferentes para seus espectadores. De acordo com o teórico Henri Lefebvre (2006:12), o cinema, assim como as outras artes visuais, é um produtor de espaço; ou seja, a arte se torna capaz de configurar um espaço que pode, dentre outras coisas, ser um espaço social. Lefebvre entende que a produção do espaço se constrói a partir do tríptico que envolve a prática espacial, que diz respeito ao espaço percebido; a representação do espaço, que diz respeito ao espaço concebido; e aos espaços de representação, que se associam ao espaço vivido.

Nessa tríplice dialética entre os espaços, observados de uma dupla abordagem – uma fenomenológica e a outra linguística-semiótica – percebe-se a complexidade da configuração de um espaço produzido. A noção de produção do espaço, desenvolvida por Lefebvre, vai ao encontro da ideia de que há um espaço concreto e um espaço abstrato. Segundo o autor:

To produce space': this combination of words would have meant strictly nothing when the philosophers exercised all power over concepts. The space of the philosophers could be created only by God, as his first work; this is as true for the God of the Cartesians (Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz) as for the Absolute of the postKantians (Schelling, Fichte, Hegel). Although, later on, space began to appear as a mere degradation of 'being' as it unfolded in a temporal continuum, this pejorative view made no basic difference: though relativized and

devalued, space continued to depend on the absolute, or duration in the Bergsonian sense. (Lefebvre citado por Godoy, 2008: 108)¹

Assim sendo, o conceito de “produção de espaço” ultrapassou as limitações da concretude espacial e relaciona-se com o absoluto, com as relações sensíveis entre o homem e a sociedade. Um dos produtores de espaço resultante dessas relações é a novíssima arte: o cinema, que abre o espaço para a realidade representada em uma releitura sob o olhar do artista.

Sendo a sétima arte um espaço tão singular, ela torna-se meio de representação e espaço de registro para a memória. Na história recente, o cinema em língua portuguesa, tem-se dedicado a trabalhar a temática do colonialismo e pós-colonialismo. É fato que houve um tempo, durante um período imediatamente posterior ao 25 de abril que marca o final da guerra em África, em que essa temática ainda era tratada de forma delicada e com todos os cuidados que um momento pós-guerra exige. Mas ao longo das décadas de 70 e 80, esse tema passou a figurar nas diversas formas de artes, sobretudo na literatura e no cinema.

As produções, durante o período imediatamente posterior ao 25 de abril, apresentam ainda um certo cuidado em tocar nessa ferida tão recente na história portuguesa e africana. Até o ano de 1984, houve cinco produções cinematográficas que trataram do tema e das consequências da guerra colonial para a metrópole. Na década seguinte, o número de produções em torno desta temática praticamente dobrou, atingindo o significativo número de onze produções.

Por ser um evento bastante recente, os olhares sobre o 25 de abril e a guerra da independência das colónias em África, são diversos, mas ainda incipientes. A maior parte dos filmes, busca relatar a guerra de maneira tímida nesses primeiros anos, até porque o assunto ainda é uma espécie de “ferida aberta”, ainda tratada com cuidado. É fato que essa espécie de silêncio sobre o assunto se quebra em 1985, quando João Botelho realiza o filme *Um adeus português*, retratando a realidade sobre a dolorosa derrota portuguesa, ainda pouco comentada pelos lusitanos naquele momento. Aliás, após o 25 de abril, não só a guerra colonial era um assunto delicado, mas também o pós-guerra, os efeitos na sociedade portuguesa, a emigração, os retornados e a própria identidade de Portugal.

Ao lado do filme de João Botelho, está uma outra produção que marca as discussões sobre a derrota dorida de Portugal em África: *Non ou a vã glória de mandar*, de Manoel de Oliveira, realizado em 1990.

Non ou a vã glória de mandar, um retrato da nação portuguesa.

É interessante o fato de que imediatamente após o 25 de abril, quando a maior parte do círculo intelectual e artístico português falava da revolução, das mudanças político-sociais e do fervor que o processo de descolonização causava, Manoel de Oliveira lançava o filme *Benilde ou a virgem mãe*, que propunha um debate complexo sobre fé e ciência.

¹ Em tradução livre: “Para produzir espaço’: essa combinação de palavras não significaria estritamente nada quando os filósofos exerciam todo o poder sobre os conceitos. O espaço dos filósofos só poderia ser criado por Deus, como seu primeiro trabalho; Isso é tão verdadeiro para o Deus dos cartesianos (Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz) quanto para o Absoluto dos pós-Kantians (Schelling, Fichte, Hegel). Embora, mais tarde, o espaço tenha começado a aparecer como uma simples degradação do “ser” à medida que se desenrolava em um continuum temporal, essa visão pejorativa não fazia nenhuma diferença básica: embora fossem relativizadas e desvalorizadas, o espaço continuava a depender do absoluto ou da duração do sentido Bergsoiano.”

O realizador português parece ter precisado desse intervalo de mais de uma década para absorver os efeitos do evento histórico mais marcante da história moderna portuguesa.

Non ou a vã glória de mandar, a visão de Oliveira sobre os embates territoriais na história portuguesa, é lançada em 1990 e tem excelente repercussão no cenário cinematográfico.

O enredo do filme remete ao ano de 1974 e às batalhas da guerra colonial. Em África, um grupo de soldados portugueses viaja pelo território de conflito e prepara-se para combater na guerra. O alferes Cabrita, líder do grupo interpretado pelo ator Luís Miguel Cintra, conta eventos da história de Portugal aos seus soldados. Correm-se assim, através de saltos espaço-temporais, episódios interessantes da história de Portugal, desde a luta de Viriato até a emblemática Batalha de Alcácer-Quibir. Através da voz do alferes, Oliveira reconta a história de Portugal de uma forma quase camoniana; entretanto, através das derrotas, processo inverso ao que foi realizado por Camões, que narrou em sua épica os feitos vitoriosos dos lusitanos.

O título da película carrega duas referências fortíssimas a grandes nomes da literatura portuguesa que funcionam como fio condutor desta reflexão proposta por Manoel de Oliveira. Uma delas diz respeito à expressão “vã glória de mandar”, referência explícita à famigerada fala da personagem Velho do Restelo d’*Os Lusíadas* de Camões, a figura pessimista que esbraveja nas praias do Restelo criticando a ambição e a cobiça dos navegadores portugueses. O Velho do Restelo representa, na épica camoniana, o contraponto ao entusiasmo do povo português com a expansão ultramarina, criticando aqueles que se lançavam ao mar em busca de eternizar seu nome na história, deixando a sua pátria à mercê dos inimigos. *Non ou a Vã Glória de Mandar* assume o papel de Velho do Restelo, na medida em que lança olhar pessimista sobre as batalhas do povo lusitano. A outra referência literária consiste justamente na palavra “NON”, retirada do *Sermão da Terceira Quarta-feira da Quaresma*, de Padre António Vieira.

Terrível palavra é um non: não tem direito nem avesso, por qualquer lado que o tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é um non. Quando a vara de Moisés se converteu naquela serpente tão feroz, que fugia dela por que o não mordesse; disse-lhe Deus que a tomasse ao revés, e logo perdeu a figura, a ferocidade, a peçonha. O non não é assim: por qualquer parte que o tomeis é sempre serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. (Vieira, 2001: 250)

Assim sendo, o próprio título do filme já antecipa ao espectador que a película reviverá eventos da história de Portugal de uma perspectiva disfórica, através das derrotas, a que Manoel de Oliveira chamará de “NONs” e serão episódios intercalados ao plano narrativo da guerra colonial. Desta forma, Oliveira opta por recontar a trajetória épica de Portugal, revisitando estes episódios de maneira inversa ao que fez Camões. Como o próprio realizador afirma « *Non consiste em pegar nos Lusíadas do avesso. É o momento em que se desarma a festa.* » (Oliveira citado por Baecque e Parsi, 1999: 188).

A revisitação se inicia pelo episódio canônico da luta de Viriato, que liderou o povo da Lusitânia, orgulhosamente só, em uma batalha pela defesa do seu território contra as invasões romanas. Batalha essa que tem como resultado a morte do líder que tanto se recusou à proposta de civilização e a conquista do território pelo povo romano. Já no início, fica claro ao espectador o tom derrotista que acompanhará o filme a tratar da formação do território português. Manoel de Oliveira aborda a questão dos diferentes NON’s que permearam esta história de forma extremamente irônica. Isso se mostra, especialmente, no episódio sobre o decepado da Batalha de Toro, que tenta a todo e

qualquer custo, segurar o estandarte da nação portuguesa levantado. Na intenção de não deixar cair jamais o símbolo da pátria, o decepado protagoniza, no filme oliveiriano, uma cena quase ridícula e extremamente caricata. É o olhar irônico do realizador sobre um país que tenta a todo custo e sacrifício manter-se em glória. Por mais heroico que possa parecer, esse esforço, por muitas vezes, se mostra inútil.

As noções de pátria e de identidade são retomadas por mais de uma vez ao longo do plano narrativo, reforçadas sempre pelo contexto da guerra colonial, cujas motivações são questionadas em muitos momentos do filme pelos próprios soldados portugueses. “Minha pátria é a minha aldeia”, diz um dos soldados; afirmação que desperta no alferes Cabrita a necessidade de colocar em discussão o processo de formação das nações. No entanto, o alferes evidencia o fato de que o contexto ali, no século XX, era inverso ao que houve anteriormente; uma vez que os africanos é que resistiam ao colonizador, na intenção de defender a sua “aldeia-pátria”. « *Nesse confronto, os portugueses são os adversários à soberania de um povo que luta por sua independência e autonomia* » (Bueno,2014:296).

Os soldados ainda escutam o alferes contar sobre a tentativa de unificar os reinos de Portugal e Espanha, não só pela guerra, mas também pelo casamento. Essa intenção de unificação dos reinos e ampliação do território é, também, frustrada, uma vez que o príncipe, filho de D. João II, morre em um banal acidente a cavalo. A morte do herdeiro do reino – que encarna a união dos reinos da península – é vista como uma fatalidade que faz cumprir a vontade do destino, deixando Portugal fadado a mais uma derrota. O plano que mostra a figura de D. João II no funeral do filho representa simbolicamente essa sensação de desolamento em que mergulha a esperança da unificação dos reinos, unificação esta que não se concretiza nem pela guerra, nem pela paz. O rei mostra-se profundamente mergulhado em um silêncio fúnebre, reforçado pela imagem de seu rosto isolado em um plano no qual sua veste negra mistura-se às sombras do espaço cênico e o homem em luto mira, com decepção, o estandarte do reino



Fig. 1: plano seqüência de *Non ou a vã glória de mandar*, de Manoel de Oliveira– 39’50”

Se faz sentir aqui, a função do cinema como espaço de representação que reconstitui a imagem desse sentimento para o espectador, o que não acontece aos soldados que ouvem o episódio contado pelo alferes. Revisitar a história tornar-se instrumento para conhecê-la e permitir que a identidade de um povo ou nação se molde em processo de evolução, uma vez que a identidade é um processo em constante transformação, como afirma Boaventura Sousa Santos.

As identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para

época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (Santos, 1993:31)

É fato que Cabrita assume, neste filme, o papel de um cronista, bem ao estilo de romance histórico. Nesse sentido, até pelo tom de rememoração o episódio mais marcante na recapitulação feita pelo alferes é a Batalha de Alcácer Quibir, retratada pelo realizador de forma teatral e muito peculiar. Manoel de Oliveira, através da voz de alferes Cabrita, desconstrói a imagem de D. Sebastião que é mostrado nessa obra, não mais de forma messiânica, enquanto o desejado ou o encoberto. El Rei Sebastião retratado em *Non ou a vã glória de mandar* é uma figura antagônica que reflete a violência tão característica do sistema colonial, resultado de sua tirania que fere não só o inimigo, mas também a si próprio e aos que estão sob o seu comando. No filme, antes da sequência da guerra em Alcácer-Quibir, os conselheiros tentam dissuadir o rei da ideia da batalha, já que os adversários apresentaram uma proposta pacífica de resolução do conflito. Entretanto, D. Sebastião, “senhor de sua vontade” como diz uma personagem no filme, insiste em ir à guerra, conduzindo seu exército para a morte, ao lado dos soldados alemães, italianos e espanhóis. O capitão Alexandre Moreira, interpretado também por Luís Miguel Cintra dirige-se ao exército português pedindo que testemunhassem como se apeava para morrer, pois não havia ali, naquele momento, qualquer outra opção. Essa postura reforça o destino ao qual o país estava fadado.



Fig. 2: plano-sequência de *Non ou a vã glória de mandar*, de Manoel de Oliveira – 1h18’30”

Após a batalha, quando os mouros já conduziam os prisioneiros ao cárcere, levanta-se no campo onde jazem os mortos, um soldado português já à beira da morte, que do centro da derrota, declama as palavras de Vieira sobre a terrível palavra que é o NON. Essa figura, já envelhecida encara a essência crítica desse filme que conduz ao título da película. Este homem visivelmente remete o espectador à imagem icônica do Velho do Restelo camoniano e sua incisiva crítica à vã glória de mandar, ao mesmo tempo que entoa as palavras de Vieira sobre a fatalidade de um NON, cíclico e predestinado à sua essência de derrota e perda. Ali, na batalha de Alcácer-Quibir, Portugal completa mais um ciclo de lutas inglórias, mais uma tentativa vã de conquista.



Fig. 3: plano de *Non ou a vã glória de mandar*, de Manoel de Oliveira – 1h34’15”

Um olhar sobre a perspectiva geopolítica de Portugal: identidade e território.

O plano narrativo que acontece em África, baseia-se quase que totalmente na força da palavra, uma vez que as ações se limitam à movimentação dos soldados no jipe e às histórias recontadas pelo alferes. O único momento em que o grupo realmente se envolve em uma ação é quando a tropa é convocada a uma missão no meio da selva e tem um embate com os inimigos. No embate derradeiro, o alferes é atingido pelas armas inimigas, o que resultará em sua morte. Na sequência final, vê-se o grupo terrivelmente ferido em uma ala hospitalar a observar as últimas horas do alferes, agonizando em seu leito durante muito tempo, até que finalmente morre.



Fig. 4: sequência de planos do filme Non ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira – 1h47'02''

A morte de Cabrita põe fim também ao mito de D. Sebastião, pelo menos neste contexto fílmico. Na sequência mais antológica desta película, ao receber transfusão de sangue e morfina para suportar a dor, o militar delira com a chegada d'O Encoberto em uma manhã de nevoeiro. Entretanto, El rei Sebastião não retorna para salvar Portugal da derrocada, mas sim para encerrar a espera messiânica e pôr fim ao sentimento de apego ao passado de glórias, enquanto vive-se um presente de derrotas. D. Sebastião inverte a espada que carrega em punho, o que faz com que a arma se assemelhe a uma cruz; em seguida, aperta a lâmina e sangra de forma sincronizada com o sangue que pinga na transfusão do alferes.

Essa sobreposição de planos narrativos e referências temporais põe fim ao ciclo de derrotas no qual o espectador se vê durante todo o filme. O próprio Manoel de Oliveira afirma que

À chegada de Dom Sebastião, onde ele inverte a espada – a espada faz uma espécie de cruz, era aquela que se usava e não podia mudar – mas virou o bico de cima com a ponta, com o que mata, vira para baixo e fica a cruz. Portanto, inverte o sentido heroico, de matar e vencer, para o sentido de paz e de compaixão e de amor, de harmonia, da dádiva. É um ponto fulcral, mas é simbólico. É uma acção muito simbólica, que é ao mesmo tempo uma realidade e um sonho do Oficial Cabrita (Oliveira citado por Maia, 2010:99)

Como se vê no plano final do filme, o óbito do alferes Cabrita se dá exatamente no dia 25 de abril de 1974, data da Revolução dos Cravos e do fim da Guerra Colonial. Assim,

com o fim da vida de Cabrita, a dissolução do mito sebastianista, encerra-se também a guerra, fechando o ciclo dos NONs. A morte simbólica do mito representa o fim da espera messiânica, tirando Portugal de uma posição inerte e impulsionando a nação para uma mudança de postura.

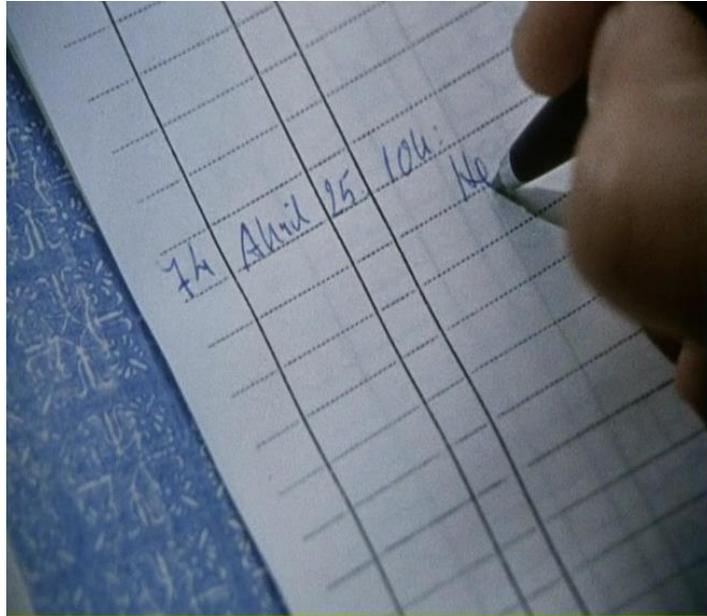


Fig. 5: plano final do filme *Non ou a vã glória de mandar*, de Manoel de Oliveira

Ainda que a temática do filme trate do paradoxo de um povo conquistador oprimido, em certa medida, pelas derrotas em sua história; fica claro para o espectador a força da identidade do povo português. Apesar do recorte em que se vê lutas frustradas em busca de conquistas territoriais, há uma exaltação à coragem e destemor do povo. Em cada cena de derrota, há um português acaba por sair glorificado, como é o caso de Viriato, do Decegado ou mesmo do capitão Alexandre Moreira, que não são reis ou nobres, e apesar disso, acabam por se destacar pela bravura e pelo amor à pátria. Há um elemento cinematográfico fundamental para reforçar a questão metafórica da identidade nacional que é o fato de que os mesmos atores que interpretam os soldados em África interpretam também as personagens histórias em outros eixos temporais, o que reitera a ideia de uma identidade cíclica, ao mesmo tempo que aponta as falhas repetidas.

A questão do ciclo de erros decorrentes do ímpeto imperialista de Portugal se reafirma a cada episódio encenado de forma teatral, em um contexto cinematográfico. Percebe-se então um recurso que é muito comum na obra de Oliveira: a coexistência de cinema e outras artes. O realizador permite que sua cinematografia se torne tanto o espaço de representação das outras artes, quanto um espaço de debate e reflexão sobre determinados conceitos. *Non ou a Vã Glória de Mandar*, por exemplo, o realizador dedica aos netos, como uma espécie de lição, para que aqueles erros recorrentes ao longo de séculos de trajetória não se repitam nunca mais e que o último “Non” seja, de fato, o que veio com o fim da guerra colonial e o processo de libertação dos países africanos antes colonizados. Assim, Oliveira reforça a importância de se conhecer a história de sua pátria para que não se esteja condenado a repetir os mesmos erros. Diz o realizador que « *As derrotas são mais ricas que as vitórias. [...] A derrota chama o homem a si próprio, faz pensar na sua situação, no quão vão é o esforço da vitória.* » (Oliveira citado por Maia, 2010:95).

Em perspectiva histórica, pensar as dádivas de Portugal para o mundo ocidental remete-nos diretamente para o período de expansão ultramarina. O que Oliveira faz, em

Non ou a vã glória de mandar é reler essa dádiva em chave geopolítica, uma vez que o filme propõe a reflexão do outro lado da moeda. A proposta do chamado Quinto Império mostra-se, nesse filme-ensaio, uma insanidade quando pensada em tempos modernos. Os soldados do século XX, que em muitos momentos questionam as motivações daquela guerra, pensam justamente sobre isso ao rememorar os fatos históricos sob orientação do alferes. Qual é a dádiva de Portugal? A partir desse questionamento, estabelece-se um paralelo interessantíssimo com o episódio da Ilha dos Amores d’*Os Lusíadas*, a grande dádiva da deusa Vênus para Vasco da Gama e a sua tripulação após conquistarem Calicute. No plano em que o alferes Cabrita, furriel Manuel e cabo Brito conversam sobre a dádiva, fica clara essa noção de contribuição para a civilização.

Alferes Cabrita: No fundo, o que eu vos queria fazer sentir é que, quanto a mim, as conquistas territoriais, ao fim e ao cabo, pouco valem. Ou seja, as conquistas, ou o domínio das terras submetendo os povos à força do seu poder não é o que verdadeiramente conta. Podem valer por um momento ou por uma época, em benefício de quem usufrui o poder. Mas não é isso que fica em favor da Humanidade. Brito: E então o que fica para a Humanidade?

Alferes Cabrita: O que se dá, e não o que se tira. (Oliveira, 1990, 44’04’’)

Se o que fica para a humanidade é o que se dá, não o que se tira, o alferes sugere que o domínio territorial através da força e da violência, não ficará para a humanidade. A leitura da guerra colonial em chave crítica ao imperialismo propõe a reflexão sobre essa disputa territorial entre o “eu” e o “outro”, entre Império e Colônia. O conceito de domínio do território é mote para todo o filme, pois é o elemento comum em todas as derrotas retratadas e constitui mais um paradoxo: o de um povo conquistador que entra em um embate com um povo que quer reconquistar sua terra, para tornar-se uma nação com identidade própria. Assim, sendo, *Non ou a vã glória de mandar*, tendo o cinema como espaço de representação, pode ser visto como um retrato geopolítico de Portugal sob a inédita perspectiva da derrota, também responsável por moldar a identidade de um povo universalmente reconhecido como desbravador.

Bibliografia de referência

- Bacque, A & Parsi, J. (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Bueno, A.F. (2014). “Olhares sobre o Império: Manuel Alegre e Manoel de Oliveira”. *Via Atlântica*, São Paulo n. 26, 287-301.
- Godoy, P.R.T. (2008). “A produção do espaço: uma reaproximação conceitual da perspectiva lefebvriana”. In: *GEOUSP - Espaço e Tempo*, São Paulo, N° 23, 2008, p. 125-132.
- Lefebvre, H. (2006). *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l’espace*. 4e éd. Paris: Anthropos, 2000). Primeira versão: início-fev.2006. Disponível em: https://gpect.files.wordpress.com/2014/06/henri_lefebvre-a-producao-do-espaço.pdf. Acessado em 19 de agosto de 2017.
- Maia, C. (2010) “O eterno retorno: memória e identidade em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*”. In: Sales, M. & Cunha, P. (Orgs.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3/UERJ
- Santos, B.S. (1993). *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*. *Tempo Social*;

- Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52
- Vieira, A. (2001). *Sermões*. Tomo I. (organização e introdução Alcir Pécora). São Paulo: Hedra.
- Xavier, I. (2013). “A morte do Alferes Cabrita e a paixão portuguesa”. In: *Novos estudos*. nº 97. São Paulo: CEBRAP. p. 129-147.

Filmografia

- Oliveira, M. (Diretor). (1990). *Non ou a Vã Glória de Mandar*. Lisboa/Sevilha/Senegal.

Guiné-Bissau: uma nação africana forjada no cinema?

Paulo CUNHA

Docente na Universidade da Beira Interior

Investigador integrado no CEIS20 – Universidade de Coimbra

paulomfcunha@gmail.com

Resumo: No contexto da luta pela independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, Amílcar Cabral e o PAIGC enviaram para Cuba quatro jovens Bissau-guineenses para estudar cinema. Para Cabral, as manifestações de resistência não pretendiam apenas destruir algo, mas também, simultaneamente, construir algo novo e assumiam quatro formas complementares: política, económica, cultura e armada. Para o líder do movimento independentista, o cinema teria um papel importante na resistência cultural e na construção de alternativas ao olhar colonialista português. O jovem Amílcar Cabral sabia que as imagens “descolonizadas” seriam importantes na mobilização dos guineenses na luta pela independência, na divulgação internacional das pretensões guineenses e, em último caso, na disponibilização para “o povo português” de uma outra versão da história que fosse diferente da vinculada pelo aparelho propagandístico do olhar colonial. O objetivo deste texto será partir da célebre máxima de Cabral (« nação africana forjada na luta »; Cabral, 1974) para refletir sobre o contexto de emancipação de um olhar cinematográfico na Guiné-Bissau e do seu contributo para o processo de construção de uma suposta identidade nacional a partir deste diálogo com o cinema latino-americano na sua relação com o contexto geopolítico e ideológico da dicotomia Este-Oeste que marcou a segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Cinema; Revolução; Guiné-Bissau; Terceiro Cinema; Descolonização.

Abstract: *In the context of the struggle for Guinea-Bissau and Cape Verde independence, Amílcar Cabral and PAIGC sent four young Bissau-Guineans to Cuba to study cinema. For Cabral, demonstrations of resistance were not only intended to destroy something, but also simultaneously to construct something new and take on four complementary forms: political, economic, cultural and armed. For the leader of the movement for independence, cinema would play an important role in cultural resistance and in the construction of alternatives to the Portuguese colonialist gaze. The young Amílcar Cabral knew that the “decolonized” images would be important in the mobilization of the Guineans in their struggle for independence, in the international dissemination of the pretensions of Guinean and, in the last case, the provision to the “Portuguese people” of another version of history that was different from that linked by the propaganda apparatus of the colonial gaze. The purpose of this text will be to start from the famous maxim of Cabral (« African nation forged in the struggle »; Cabral, 1974) to reflect on the context of emancipation of a cinematographic gaze in Guinea-Bissau and his contribution to the process of building a supposed national identity from this dialogue with Latin American cinema in its relation to the geopolitical and ideological context of the East-West dichotomy that marked the second half of the 20th century.*

Keywords: *Cinema; Revolution; Guinea-Bissau; Third Cinema; Decolonization.*

1. Cinema e Guerra Fria

Ao longo da Guerra Fria (1947-1991), poucas “armas” terão sido mais eficazes e poderosas como o cinema na “guerra” pela opinião pública, influenciando de forma decisiva a forma como os espectadores de várias latitudes observavam e compreendiam os acontecimentos políticos e ideológicos relacionados com o confronto entre os Estados Unidos da América e a União Soviética (Shaw, 2007: 1).

Nesse meio século de confronto, de forma direta e indireta, e beneficiando da sua posição hegemónica no circuito internacional, o cinema produzido em Hollywood colaborou com o Departamento de Estado dos EUA para « *exportar os ideais americanos*» (*ibidem*). Do mesmo modo, na União Soviética, a produção cinematográfica era escrutinada pelas autoridades soviéticas, como afirma o realizador Andrei Smirnov (citado por Sivkova, 2014):

*The Soviet State Committee for Cinematography [Goskino, which had to approve completed films] was just the final stage; censorship started on the first day of film production. At Mosfilm studios, local editors proofread the scripts, after which they were discussed by the arts council – a team of filmmakers, screenwriters and directors. And this wasn't done without the Party Committee, the local body of the Communist Party. And of course, they closely observed the films during filming.*¹

Ainda assim, apesar das posições definidas, norte-americanos e soviéticos ensaiaram, em 1958, um memorando de permuta cultural e cinematográfica, o Acordo EUA-União Soviética de Troca Cultural ou, como ficaria mais conhecido, o Acordo Lacy-Zaburin. O projeto mais mediático resultante deste acordo seria a ambiciosa e atribulada coprodução do filme *Meeting at a Far Meridian* (1962, Sergei Gerasimov, Igor Talankin): « *Overall, the Far Meridian Project must be interpreted within the ideological paradoxes of the cultural Cold War.* » (Siefert, 2014: 167-171).

Para além da propaganda, os cinemas dos Estados Unidos e da União Soviética e dos seus aliados também se guiavam por uma estratégia de contrapropaganda. Alexander Fedorov (2015: 8) sublinha que em ambas as indústrias cinematográficas somaram-se os exemplos de filmes anti-soviéticos/anti-comunistas e anti-ocidentais/anti-burgueses. Em 1949, o Departamento de Propaganda e Agitação (Agitprop) do Comité Central do Partido Comunista da União Soviética lançou o Plano para a Intensificação da Propaganda Anti-Americana para o Futuro Próximo, que também afetaria a produção cinematográfica soviética desse período.

Em ambos os lados da confrontação, a censura desempenharia um papel fundamental no combate à propaganda cinematográfica. O caso da perseguição aos supostos comunistas de Hollywood conduzido pelo senador Joseph McCarthy (1950-1956) é exemplar da campanha de perseguição e censura aos valores socialistas em território norte-americano. Do lado soviético, em 1946, o Goskino (Comité Estatal Soviético para o Cinema) só autorizou a estreia de 5 filmes de um total de 50 oferecidos por distribuidoras norte-americanas (Fedorov, *op. cit.*: 9), ao abrigo do acordo de cooperação Lacy-Zaburin.

¹ O Comité Estatal Soviético para o Cinema [Goskino, que tinha de aprovar os filmes concluídos] era apenas a etapa final; a censura começava no primeiro dia de produção. Nos estúdios Mosfilm, os editores residentes reviam os argumentos, que depois eram discutidos pelo conselho artístico – um grupo de produtores, argumentistas e realizadores. E isso não era feito sem o Comité do Partido, o representante do Partido Comunista. E, claro, o filme era vigiado de perto durante as filmagens. (tradução do autor)

Mais do que um confronto entre dois estados concretos, os Estados Unidos e a União Soviética, a Guerra Fria estendeu-se também aos seus aliados, deixando o mundo bipolarizado. No sector cinematográfico, essas alianças também ditaram ações de propaganda e de contrapropaganda entre países dos respectivos blocos. No Reino Unido, por exemplo, tomando o partido dos seus homólogos norte-americanos, os produtores cinematográficos britânicos « *correlated strongly with official attitudes towards the Soviet government and the establishment's fear of Bolshevik subversion* ». ² (Shaw, 2001: 14). Na Roménia de Nicolae Ceausescu, desde final dos anos 70, foram importadas ilegalmente diversos filmes norte-americanos de acção e religiosos em formato VHS que eram proibidos pelo regime comunista. Pierre Sorlin (1998: 381) refere, por exemplo, o filme *Freiheit, Freiheit über alles* (1960, Karl Gass, prod. RDA) como exemplo de um filme anti-burguês, que mostrava motins, manifestações populares e pobreza no mundo ocidental em contraponto à opulência dos bairros mais caros de Nova Iorque e Londres, como sintoma de um desequilíbrio económico e social das sociedades ocidentais. Marijke de Valck (2007: 52) esclarece que a reconstrução da indústria de cinema na RFA obedeceu a uma política anti-comunista que beneficiava as companhias de distribuição norte-americanas e o cinema clássico alemão dos tempos da UFA (anos 30).

Finalmente, resta referir que, em termos de circulação internacional, os festivais de cinema também revelaram ser circuitos de distribuição privilegiados pelos dois blocos no contexto da Guerra Fria. Marijke de Valck (*op. cit.*: 49) ressalta precisamente que, exceto o caso de Veneza, os principais festivais internacionais de cinema surgiram no pós-Segunda Guerra Mundial e obedeciam a um misto de propósitos económicos, políticos e culturais. Para a autora (*op. cit.*: 51-52), a principal razão para a criação do Festival Internacional de Cinema de Berlim, em 1951, foi de ordem geopolítica:

*The festival functioned as an American instrument in the Cold War in several ways. Firstly, there was the exclusion of movies from communist countries. [...] The second way that the festival manifested itself as a Western cultural showcase in the East was the use of border theatres. Prices were low and the border areas were covered with posters advertising the festival. Proximity, price, and promotion were supposed to make the festival an easy and attractive place to visit for East Berliners. These measures were taken to promote the Western world and Western values in the East. [...] The Berlinale began as propaganda under American occupation. Or, in the words of Fehrenbach, the Berlin Film Festival was “the epicenter of Cold War topography”, “a celebration of Western values” and “the Western cultural showcase in the East.”*³

No bloco soviético, os festivais de Karlovy Vary (Checoslováquia, fundado em 1946) e de Moscovo (Rússia, fundado em 1956) foram espaços de divulgação importantes para a produção cinematográfica dos países comunistas. O caso do festival checoslovaco é interessante: o certame começou por ser um evento internacional, com participação de diversos países ocidentais (EUA, França, Reino Unido e Suécia), mas a partir de 1948, com a chegada dos comunistas ao poder, o festival transformou-se política e

² [...] correlacionou-se fortemente com as atitudes oficiais em relação ao governo soviético e o medo do estabelecimento da subversão bolchevique (tradução do autor)

³ O festival funcionou como um instrumento norte-americano durante a Guerra Fria em diversos aspectos. Primeiro, os filmes de países comunistas não podiam participar. [...] Segundo, o festival revelou-se como uma mostra da cultural ocidental no Este através da ocupação de salas de cinema próximas à fronteira. [...] Os preços eram baixos e as zonas de fronteira foram invadidas por publicidade ao festival. Proximidade, preço e a promoção pretendiam tornar o festival acessível e atrativo para uma visita dos berlinenses de Leste. [...] O Festival de Berlim começou como propaganda durante a ocupação americana. Ou, nas palavras de Fehrenbach, o Festival de Cinema de Berlim foi “o epicentro topográfico da Guerra Fria”, “uma celebração dos valores ocidentais” e “a mostra da cultural ocidental no Leste.” (Tradução do autor)

ideologicamente, com os prémios a ser distribuídos sobretudo para filmes soviéticos ou checoslovacos, mas atribuindo menções especiais a praticamente todos os filmes participantes proveniente de países comunistas ou subdesenvolvidos (*op. cit.*: 57). Entre 1958 e 1993. Estes dois festivais foram alternando-se em edições bienais, de forma a garantir a classificação de categoria A atribuída pela FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films), que só atribuía uma classificação máxima aos países do bloco de Leste (*op. cit.*: 225).

2. Cuba, o *Nuevo Cine Latinoamericano* e o Terceiro Cinema

No contexto das lutas de libertação, diferentes estadistas compreenderam que o cinema constituía uma ferramenta poderosa na construção da memória identitária das nações que lutavam pela sua autonomia, tendo-se tornado numa componente essencial nas lutas que marcaram o fim do colonialismo. (Cunha, 2013: 33). Tal pensamento cinematográfico inscreve-se no que seria designado de movimento do Terceiro Cinema, cujo objetivo era promover uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais e políticas e ativar uma consciência revolucionária global através do cinema. (Solanas; Getino, 2016).

Apenas 24 dias após a deposição do ditador Fulgêncio Baptista, a criação do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) é significativamente reveladora da importância atribuída por Fidel Castro e seus partidários ao cinema enquanto agente fundamental na revolução cubana. (Chanan, 2004: 3)

Como sustenta Mariana Martins Vilaça (2006: 136-137), foi no contexto da Guerra Fria que, replicando as orientações do governo cubano, o ICAIC apostou numa política “internacionalista” que pretendia prestar « *solidariedade com intelectuais e artistas militantes* », sobretudo da América Latina: « *No decorrer desse processo, o ICAIC assumiu gradativamente o papel de ‘sede’ do nuevo cine latino-americano e passou a encampar um discurso que o legitimava como tal.* ».

Da Argentina, mais concretamente do *Grupo Cine Liberación*, surgiria a corrente designada por *Tercer Cine* (Terceiro Cinema), movimento estético e político de cinema que pretendia opor-se tanto ao cinema de Hollywood (primeiro cinema) como ao cinema de autor europeu (segundo cinema). De cariz fortemente social e humano, o Terceiro Cinema pretendia trazer para as telas as questões geralmente incómodas como a pobreza ou o colonialismo. Os teóricos e cineastas do Terceiro Cinema recusavam liminarmente « *as representações caricaturais de sua história e cultura* » (Stam, 2006: 114) produzidas pelo cinema europeu e, sobretudo, norte-americano, como acontecia com os estereótipos cinematográficos mais populares de África (King Kong ou Tarzan) ou da América Latina (Carmen Miranda).

No contexto de vários acontecimentos políticos significativos, como a revolução cubana (1959) ou a independência da Argélia (1962), a ideologia cinematográfica terceiro-mundista consolidou-se em torno de alguns textos cruciais, como *Estética da Fome* (1965, de Glauber Rocha) ou *Hacia un Tercer Cine. Apuntes y Experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo* (1969, de Fernando Solanas e Octavio Getino). Nesse último manifesto, Solanas e Getino « *denunciaram o colonialismo cultural que normalizava a dependência latino-americana* », que operava através de uma « *ideologia neocolonial* » que se manifestava também através da linguagem cinematográfica que resultava na « *adopção das formas ideológicas inerentes à estética dominante* » (*op. cit.*: 116).

Historicamente ignorado pela visão eurocêntrica da historiografia canônica do cinema, é nos anos 50 que uma consciência ideológica em torno do combate ao colonialismo

também passa a incluir o cinema, visto então como poderoso veículo de intervenção política e social. Agrupando as cinematografias de países colonizados, neocolonizados ou descolonizados (considerados « *atrasados* » e « *subdesenvolvidos* » pelas nações colonizadoras), *esses cinemas caracterizavam-se, sobretudo, por estruturas produtivas « formadas e deformadas pelo sistema colonial ».* (op. cit.: 112).

A realização, em janeiro de 1966, em Havana, da V Conferência de Solidariedade aos Povos da África, Ásia e América Latina, mais conhecida como a Conferência Tricontinental, seria fundamental para a emancipação do cinema na Guiné-Bissau. Organizada em Cuba, para celebrar o sucesso da revolução socialista e anti-imperialista cubana, a Tricontinental consagrou os seus trabalhos para promover a luta pela libertação nacional, a consolidação das independências e soberanias nacionais, e o direito à autodeterminação dos povos colonizados. O jovem líder africano Amílcar Cabral foi uma das figuras de destaque entre os inúmeros participantes, em que figuravam o chileno Salvador Allende e o venezuelano Pedro Medina Silva, e, seguramente, acompanhou os trabalhos de uma das principais resoluções, dedicada a combater « a penetração cultural e ideológica do imperialismo norte-americano na América Latina ». (OLAS⁴, 1967: 4850). Para além de denunciar o « *domínio imperialista* » da cultura de massas que « *deforma a verdade e trata de introduzir falsos valores políticos, morais e estéticos* » ou que « *impõe esquemas de informação, gostos e modos de vida que não correspondem de alguma forma aos nossos países* », a resolução exortava que « *o dever de todo o revolucionário é fazer a revolução* » (*ibidem*).

As relações entre os dois países foram estreitando-se, e, depois de uma fase inicial em que as preocupações de Cuba se focaram, sobretudo, no espaço latinoamericano, o governo de Fidel Castro dedicou crescente atenção a vários movimentos de libertação africana, com particular destaque para a luta de libertação na Guiné-Bissau. (Malitsky, 2013: 200).

A capacidade de produzir as suas próprias imagens era considerada pelo líder independentista Amílcar Cabral como um importante meio revolucionário, fundamental para uma independência do gesto e do olhar e para a construção de uma memória própria. Assim, as primeiras imagens guineenses « *descolonizadas* » foram rodadas por esses jovens ainda antes da independência da Guiné-Bissau, auto proclamada em 1973 e reconhecida por Portugal em 1974. Assim, entre 1967 e 1972, por iniciativa do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), quatro jovens guineenses – José Cobumba Bolama, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana Na N'Hada – receberam formação em cinema em Cuba (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos).

Em Cuba, os quatro jovens guineenses viriam a contatar com um projeto cinematográfico revolucionário, um dos núcleos fundadores do *Nuevo Cine latinoamericano*, que ainda hoje é reconhecidamente um exemplo de cinema político que recusava o modelo de produção capitalista de Hollywood e a sua influência cultural sob as pequenas cinematografias, mas também negava o carácter formalista e aburguesado do cinema de autor europeu. O cineasta cubano Santiago Álvarez foi mesmo uma das referências fundamentais na formação desses quatro jovens guineenses. Um dos três fundadores do ICAIC, Álvarez foi seguramente a principal figura do cinema cubano revolucionário, sendo responsável pelo *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, o cinejornal semanal criado por Álvarez em 1960 que pretendia mostrar ao mundo a verdade sobre Cuba, a América Latina e as lutas revolucionárias do Terceiro Mundo (Vietname, Laos, Cambodja, Angola, Moçambique, entre outros).

⁴ Organização Latino-Americana de Solidariedade.

3. Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau

Em 1978, através do Decreto n.º 10/78 de 30 de Março, o governo liderado por Luís Cabral, irmão do histórico líder independentista, criaria o Instituto Nacional de Cinema (INC). Segundo o texto legislativo, o poder político reconhecia o cinema como: « *o meio mais eficaz de difusão ideológica massiva* »; « *meio de acção – instrumento e método de que todos os países determinados a consolidar a sua independência devem apropriar-se.* »; veículo de « *promoção cultural do povo guineense* »; resposta « *às necessidades fundamentais da educação, da comunicação e desenvolvimento sócio-cultural das massas populares* ».

Praticamente decalcado do homólogo cubano ICAIC, que também reconhecia o potencial propagandístico e didático do cinema na consolidação da independência nacional⁵ o INC pretendia “estatizar” e “monopolizar” a atividade cinematográfica na Guiné-Bissau, garantindo que o novo estado pós-colonial organizar e controlar todos os sectores cinematográficos (produção, distribuição e exibição). Sob a tutela do Conselho Nacional de Cultura, o INC substituíu a Comissão de Cinema do Comissariado de Estado da Informação e Turismo, passando a gozar de uma autonomia administrativa e financeira (Art. 1.º e 2.º). Para além do « *controlo das actividades ligadas ao cinema* », o INC definia como competências exclusivas a regulação da produção e da coprodução cinematográfica (Art. 3.º).

É relevante que a hipótese da coprodução estivesse logo definida desde a criação do INC e que fosse considerada em pé de igualdade, aspecto que parece revelar consciência das precárias condições de produção de cinema na Guiné-Bissau. Assim, nesses primeiros anos de independência, a Guiné-Bissau estabeleceu relações de colaboração cultural com os aliados mais naturais desde os tempos da luta pela libertação, como Cuba, União Soviética e RDA. O jovem cinema guineense também manteve uma relação próxima com França, sobretudo justificada por relações pessoais de alguns intelectuais e dirigentes guineenses, nomeadamente Mário Pinto de Andrade. Devido ao apoio de capitais estrangeiros, uma das estratégias definidas por Mário Pinto de Andrade e pelo INC, os anos 80 levaram algumas presenças de realizadores estrangeiros na Guiné, como Sarah Maldoror (*Carnival en Guinée-Bissau*, 1980, GB), Tobias Engel (*Carnaval en Guinée Bissao*, 1982, França) ou Chris Marker (*Sans Soleil*, 1983, França), foram importantes na internacionalização do cinema guineense e na formação de jovens técnicos guineenses.

Em 1979, o cineasta Sana Na N’Hada assumia a direcção do INC. Mas, por razões diversas, a atividade do INC seria quase nula. Devido à falta de financiamento no país, este departamento passou a estar praticamente dependente das campanhas de promoção cultural das Embaixadas. A situação foi-se degradando, nomeadamente a situação das salas de cinema guineenses: em 1974, contavam-se 10 (8 do passado colonial e 2 novas então constituídas, somando 5.500 lugares), a maior parte delas era propriedade de clubes desportivos, espalhadas por quase todas as capitais das regiões, e foram desaparecendo gradualmente, algumas sendo convertidas em armazéns. A experiência de dinamização

⁵ *Por cuanto: El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador. [...] Por cuanto: Nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces de encarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información. [...] Por cuanto: Es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas. (Lei 169 do Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba, Gaceta Oficial, 24-III-1959).*

cinematográfica no meio rural por meios audiovisuais, financiados inicialmente pela União Soviética, também não produziu os efeitos desejados e terminou precocemente.

A primeira produção do INC surgiria, em 1980, *Guiné-Bissau: 6 anos depois*, um filme inacabado que faz um balanço e regista alguns dos principais momentos dos primeiros 6 anos de independência da Guiné-Bissau. O processo de produção deste filme, interrompido pelo novo rumo político definido após o golpe de estado de Nino Vieira, é um excelente exemplo da precariedade e instabilidade que o cinema guineense atravessava.

Considerações finais

Apesar da morte precoce de Amílcar Cabral, em janeiro de 1973, a política pública para o cinema na Guiné-Bissau do pós-independência seguiu aquilo que eram as premissas do modelo definido anos antes pelo histórico líder independentista; estabelecer as bases para uma cultura cinematográfica que refletisse a identidade cultural dos povos da Guiné-Bissau e que fosse independente de quaisquer formas de representações e sistemas de produção colonialista.

Ao aproximar-se estrategicamente do projeto internacionalista cubano para os países “terceiro-mundistas”, Amílcar Cabral fez questão de enviar quatro jovens bissau-guineenses para Cuba para receberem formação cinematográfica para que eles ajudassem a construir um olhar próprio sobre a Guiné-Bissau e o seu complexo mapa étnico e cultural. Esse momento simbólico do envio dos quatro jovens aspirantes a cineastas para Cuba seria fundamental no processo de independência e, posteriormente, no processo de construção nacional guineense.

Para além da “luta” (expressão usada pelos bissau-guineenses para se referirem à guerra colonial), a nação independente também teria de ser, na vontade de Amílcar Cabral, forjada no cinema. Enquanto principal meio de comunicação de massas, o cinema teria a capacidade de afirmar o novo regime dentro e fora das suas fronteiras, disseminando o programa do novo governo independente. A presença das câmaras de cinema durante a cerimónia de proclamação unilateral da independência guineense, a 24 de setembro de 1973, nas colinas do Boé, é significativa da importância do cinema no processo de construção da nação guineense.

Se durante a “luta” o cinema serviu cabalmente os propósitos propagandísticos definidos pelo PAIGC, dando visibilidade internacional à sua causa e ajudando a afirmar uma nação antes de o ser formalmente, após a independência o cinema foi perdendo terreno enquanto veículo de propaganda do novo país. A falta de investimento nas infraestruturas cinematográficas, da produção à exibição, e de políticas públicas para a cultura fez com que o cinema perdesse importância social e política nas últimas décadas, remetendo para uma condição marginal e praticamente irrelevante na sociedade guineense actual.

Bibliografia de referência

- Cabral, A. (1974). *Guiné-Bissau: A nação africana forjada na luta*. Lisboa: Nova Aurora.
- Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cunha, P. (2013). “Guiné-Bissau: as imagens coloniais”. Jorge Luiz Cruz & Leandro Mendonça (eds.). *Os cinemas dos países lusófonos*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 3348.

- Fedorov, A. (2015). *Russia in the mirror of the Western Screen*. Moscovo: ICO Information For All.
- Gugler, J. (2003). *African Film: Re-Imagining a Continent*. Bloomington, Indiana University Press.
- Malitsky, J. (2013). *Post-Revolution Nonfiction Film. Building the Soviet and Cuban nations*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Shaw, T. (2001). *British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus*. Londres: I. B. Tauris.
- Shaw, T. (2007). *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Siefert, M. (2014). "Meeting at a Far Meridian: US-Soviet Cultural Diplomacy on Film in the Early Cold War". Patyk Babiracki & Kenyon Zimmer (eds.). *Cold War Crossings: International Travel and Exchange across the Soviet Bloc, 1940s-1960s*. Arlington: University of Texas at Arlington, 166-210.
- Sivkova, E. (2014). "Artists under pressure: Soviet filmmakers and censorship". In *Russia Beyond The Headlines*. Disponível em: https://www.rbth.com/arts/2014/10/19/artists_under_pressure_soviet_filmmakers_and_censorship_40723.html (consultado a 25 Ago. 2017).
- Sorlin, P. (1998). "The Cinema: American Weapon for the Cold War". *Film History*, vol. 10, n.º 3, 375-381.
- Stam, R. (2006). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus.
- Valck, M. de (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Vilaça, M. M. (2000). "A política cultural do governo cubano e o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos)". *Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC*. Belo Horizonte: ANPHLAC.
- Vilaça, M. M. (2006). *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. Tese de Doutorado apresentada à USP.

Filmografia

- Caraval en Guinée Bissao*, Tobias Engel, dir. (CNRS Audiovisuel, 1982).
- Carnival en Guinée-Bissau*, Sarah Maldoror, dir. (1980).
- Freiheit, Freiheit über alles*, Karl Gass, dir. (DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, 1960).
- Guiné-Bissau: 6 anos depois*, Sana Na N'Hada, dir. (Instituto Nacional de Cinema, 1980).
- Meeting at a Far Meridian*, Sergei Gerasimov & Igor Talankin, dir. (Lester, 1962).
- Noticiero ICAIC Latinamericano*, Santiago Álvarez, dir. (ICAIC, 1960).
- Sa nsSoleil*, Chris Marker, dir. (Argos Films, 1983).

Trauma, teatro Noh, posguerra nuclear y demonios en el filme *Onibaba* (1964) de Kaneto Shindo

Pau Pascual GALBIS

Arte e Multimédia - FAH

Universidade da Madeira (Portugal)

pau.galbis@staff.uma.pt

Resumen: El oscuro y expresionista largometraje *Onibaba* (1964) de Kaneto Shindo, se presenta como un modelo cinematográfico de una generación de artistas japoneses que compartieron todos el sufrimiento, miseria, miedo y desolación de la Segunda Guerra Mundial. Además de dicha película comprende aspectos del teatro Noh y de la mitología fantástica de su país, como es el *oni* -demonio- en distintos contextos.

Palabras clave: Teatro Noh, Japón, mitología fantástica, cine, posguerra nuclear, Kaneto Shindo

Abstract: *Kaneto Shindo's dark and expressionist feature film Onibaba (1964) is presented as a model of a generation of Japanese artists who shared all the suffering, misery, fear and desolation of the Second World War. In addition to this film includes aspects of the Noh Theater and the fantastic mythology of his country, as is the oni demon- in different contexts.*

Keywords: *Noh theatre, Japan, fantastic mythology, cinema, nuclear postwar, Kaneto Shindo*

«¡No soy un demonio, soy un ser humano!»

(Exclamación de la anciana en el largometraje *Onibaba*
(1964) de Kaneto Shindo)

Introducción

Dicha frase extraída del filme *Onibaba* dirigido por Shindo, sintetiza en cierto modo este escrito. Sentimientos y pertinencias humanas no correspondidas en un cuerpo monstruoso, abyecto e infame de una enloquecida mujer. Ante tales arrebatos su compañera despavorida huye de ella en una secuencia nocturna inolvidable. La soledad como estigma y la muerte como castigo. La vieja bruja deformada como metáfora de la hecatombe nuclear japonesa. Particularmente interesa la imagen de lo femenino en esta película, especialmente el cuerpo de la mujer convertida en diablo en *Onibaba* -Anciana demonio en japonés-, que estaría en las fronteras con lo abyecto y con lo inorgánico, que conforme Pilar Pedraza-, serían las mujeres que estarían fuera de los límites de lo que tradicionalmente se ha considerado su esplendor corporal, o sea de la época de la reproducción, -viejas, muertas y resucitadas-. En Occidente, y especialmente en nuestra cultura, católica y heredera de la tradición visual clásica, iconográfica y de tradición grecolatina. El cuerpo desnudo del varón es signo positivo de santidad, martirio y despojamiento de lo mundano, y también de un status divino. Por el contrario, la imagen

de la vieja desnuda, aunque su desnudo sea parcial, mínimo, es un tabú, un significante diabólico, emparentado con lo negativo, inestable y evocador de los aspectos más siniestros de lo dionisiaco. De la misma manera tener presente la transformación de la joven y guapa actriz, Silvia Pinal en una bruja satánica, -o sea en una anciana desnuda y desdentada- que aparece en una escena célebre del medimetroraje *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel. Asimismo es bastante concluyente el estereotipo que la cultura judeocristiana ha tenido y tiene sobre el icono maligno de la hembra madura. « La vieja desnuda, en los pocos lugares en que se representa, suele ser una bruja. Su imagen es heredera en gran medida de entidades mitológicas como las Erinias y de figuras emblemáticas de la Envidia y el Hambre, de cuerpo enjuto y largos senos vacíos ». (Pedraza, 1999: 6). Por supuesto la mujer desvestida mientras sea deseable, joven y en edad de procrear es una imagen ideal de la amada o de la diosa, y es tolerada públicamente como objeto artístico y erótico. Sin embargo cuando se apaga el esplendor de la flor y el fruto maduro se convierte en objeto podrido y abominable, entonces es retirado en silencio del paraninfo. La anciana sin ropa se transforma en un signo perverso y pernicioso. « *La vieja se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no sólo se supone feo sino también maligno, contaminante. Hay pocas viejas en el arte del Renacimiento y el Barroco, y menos desnudas* » (Pedraza, 1999: 7).

En Japón las brujas tienen otra enunciación distinta a la Occidental, pues sus orígenes están en panteones cosmológicos complejos y diversificados, que al mismo tiempo se sobrepondrían a los diferentes contextos regionales y períodos históricos insulares. Además de la suma sincrética religiosa en su propio país, como son el sintoísmo, el budismo y el confucianismo-, que han aportado sobremanera en muchos aspectos culturales y espirituales. En menor medida también se podría referenciar en sus costumbres a un influjo tardío del taoísmo y cristianismo. Acrecentar que en *Onibaba* hay una exploración intrépida en el pensamiento del sujeto medieval japonés que comienza a estar dividido entre varias creencias y deidades teológicas anteriormente mencionadas. Parte de su tradicional alma pertenece a la naturaleza de los *kami*, pero hay una superación y austeridad constante hacia el incipiente *satori* -iluminación- desarrollado por la escuela budista *Zen*, sobre todo entre los guerreros samuráis. También se destaca por estar ausente el sentimiento de culpa y redención cristiano, pero entrará de lleno las consecuencias de la ley de causa y efecto del *karma*, -acción-. Sólo los deseos -es decir su relación con el cuerpo-, están limitados, y se suman a una intensa jerarquía clasista, moralista y patriarcal que tiende a un fuerte autoritarismo. Por el contrario en el mundo feudal europeo: « *El hombre, cuerpo y alma, pertenecía no a los Dioses si no a Dios. De conciencia culpable, dividida entre caída y redención, estaba destinado a sufrir, tanto por sus intenciones como por sus actos* ». (Roudinesco, 2009: 18). Afín, ahora a la visión de un japonés contemporáneo, y según Masuda Sozo, sería la de un panteísta que sentiría en diferentes momentos el peso del sintoísmo -nacimiento, crecimiento, ritos sociales, acontecimientos vitales-, del budismo -ante la muerte- y del confucianismo -comportamiento ético-, destacando la necesidad sincrética de servirse, sin contradicción, de cada uno de ellos según sus necesidades. (Zeami, 1999: 26). A groso modo una categorización válida de la mujer diabólica en la cultura japonesa sería la dada por el tipo de muerte que una mujer haya tenido, en este caso si es por una muerte muy violenta o si ha tenido mucho dolor antes de fallecer; por tanto, si es así, se les llama *yurei*, que serían como una especie de alma en pena o fantasmas. Gran parte de ellas visten de blanco con el pelo negro largo y suelto -como el rito funerario budista- y las manos y brazos cuelgan inertes a lo largo del cuerpo. (Requena, 2009: 100). Por otra parte, una denominación femenina más similar a la bruja occidental sería la del conocido *yokai yamamba*. -En referencia a la denominación *yokai*, expresar que según el autor Enryo, se refiere a la combinación entre lo misterioso

o desconocido *fushigi*- y lo extraño, o sobrenatural *-ijo*-. Dentro del complejo concepto, se incluirían: monstruos, demonios y espíritus que, por lo general, conservan una estrecha relación vital con la naturaleza, aunque también pueden ser animales, vegetales u objetos. (Requena, 2009: 80). En este caso *yamamba*, es una anciana de kimono andrajoso, fea y grotesca, de cabello blanco y largo, que vive en las montañas, ya que su nombre significa literalmente montaña bruja, o incluso, ogra malévol. En leyendas, y cuentos populares es retratada a menudo como una bruja que secuestra a las mujeres de las aldeas locales, come ganado y niños pequeños. Atormentando a cualquiera que pasee por su territorio, pero también se le han atribuido propiedades positivas y benéficas. (Foster, 2015: 144).

En referencia a la cultura particular del Japón, hay que disertar que la renovación constata, lo natural y el carácter sagrado en cada objeto, son los conceptos y cualidades esenciales de la religión Sinto, -doctrina ancestral nipona que une el chamanismo nativo, el animismo y las creencias populares-, como lo es también el teatro Noh, -primera raíz cultural japonesa-, que en el largometraje *Onibaba* esta empleado de forma magistral, con el imaginario medieval del siglo XIV, - período posterior a la batalla de *Minagotawa* de la época *Nanbokuchō*. Al igual que los paisajes de pastos, escenas minimalistas y sobre todo por la máscara terrorífica, *hannya*. Ampliar que el antiguo teatro Noh se basa fundamentalmente en la expresión de lo fantástico y lo ilusorio, al mismo tiempo de tener una gran aceptación por todas las clases sociales. Así pues, el mundo real y el mundo sobrenatural se combinan libremente en el escenario y nos hacen adquirir una original visión de la realidad, observándola no desde el mismo mundo real, sino desde otro mundo. De esa interesante proposición sobre la creación de una realidad fantástica, y del gusto igualitario de índole marxista; -es decir por la aceptación y ayuda a todas las clases sociales-, son de igual forma objetivos principales de la cinematografía del director y guionista, Kaneto Shindo. Nacido en 1912 en Hiroshima. Iniciada la Segunda Guerra Mundial fue llamado a filas por el ejército japonés en el que casi todos sus compañeros murieron en combate. Aquella traumática circunstancia le obsesionó el resto de su vida como también el panorama dantesco de su ciudad natal a su regreso, destruida y repleta de cadáveres, personas quemadas y mutiladas por los efectos del bombardeo nuclear norteamericano. Tras la rendición de Japón, Shindo pasó a trabajar a los estudios cinematográficos Shochiku, donde escribió multitud de guiones para Kozaburo Yoshimura y con el que formó la productora independiente Kindai Eiga Kyokai (Guest, 2012: 1). Del mismo modo trabajó como ayudante para el legendario Kenji Mizoguchi y con él aprendió todo lo necesario para construir sólidamente una película e influenciándose mutuamente de su estilo humanista, -como por ejemplo la predilección de otorgar papeles con mucho carácter y fuerza de voluntad a las mujeres protagonistas en sus guiones, que en muchas ocasiones solucionaban el destino a sus compañeros masculinos de distintos enredos-. Al respecto el crítico de cine Sato Tadao menciona a Shindo, Kenchi Mizoguchi y a Imamura Shohei como los cineastas que rendían culto a la feminidad japonesa, revitalizando en sus filmes la identidad y condición de la mujer en la sociedad de posguerra nipona (Tadao, 1982: 78). Asimismo, subrayar a *Sanshō Dayū* (*Intendente Sansho*, 1954) de Mizoguchi en el que la interpretación soberbia y valiente de Tamaki -Kinuyo Tanaka- focaliza toda la trama dramática del largometraje. Como también mencionar la notable actuación de la esposa de Shindo, Nobuko Otowa en *Tsuyomushi onna to yowamushi otoko* (*Mujer fuerte y hombre débil*, 1968), y sobre todo su labor en la examinada *Onibaba*. En suma, Otowa fue una gran actriz que dio aliento a un sin fin de personajes en las obras cinematográficas de su marido, como también supo construir el perfil de una mujer valiente y decidida que pronosticaba nuevos tiempos para su país.

En cierta manera *Onibaba* es una alegoría de la destrucción de Hiroshima que vivió el propio Shindo marcándole de manera traumática. Exactamente la palabra de origen griega, trauma -herida-, es definida como un choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente humano. En efecto, esa impresión negativa, fuerte y duradera es causada por intensos y trágicos acontecimientos en la vida de un sujeto, que aportan, en muy poco tiempo, un aumento tan grande de excitación, fracasando toda posibilidad de elaboración mental y quedando una herida determinante en su inconsciente. Por consiguiente los enfermos, frente a dichos traumas de distinto índole, reaccionan mediante un forzado olvido de lo sucedido. Al mismo tiempo que reprimen desalojan sus nefastos recuerdos de su pensar consciente, los inhiben y sofocan. Apareciendo a veces -y según el grado acontecido- en histerias y delirios patológicos severos. (Freud & Breuer, 1981: 35). De tal manera y según Sigmund Freud y Josef Breuer definen a esas acusadas heridas psíquicas, -y presentes igualmente en esta disertación-, de esta forma: « *Cualquier suceso que provoque los afectos penosos del miedo, la angustia, la vergüenza o el dolor psíquico* » (Freud y Breuer, 1981: 43). Por lo tanto esos sucesos negativos e inquietantes que provocan estas determinadas neurosis están descritas transcendentalmente en la película de Shindo, que en este caso particular son como una especie de fenómenos históricos y culturales, e insertos en el contexto horroroso de la Segunda Guerra Mundial con sus fatales consecuencias. De hecho Adam Lowenstein concreta a *Onibaba*, como ejemplo de las representaciones de los eventos traumáticos que representaron Hiroshima. Un filme de autor con apariencia dual entre unos tratamientos realistas y alegóricos de la bomba atómica, que cuestionaron la problemática bélica, así como también construyeron una identidad nacional japonesa. (Lowenstein, 146: 2008). De este modo el cine en general se sitúa como el medio artístico predilecto en la fabricación de procesos que implican el inconsciente, pues las imágenes y sonidos cinematográficos no son significativos sin el trabajo -inconsciente- del espectador.

Susuki, sensualidad y muerte en Onibaba

En epítome la filmografía de Shindo ha impugnado los cimientos del *establishment* más monolítico de su nación -derivado del antiguo *kukotai* y en referencia al carácter dictatorial del emperador Hirohito-, de una manera poética, sutil y no tan directa como otros artistas de su época. Por consiguiente ese innegable remordimiento sobre todo antibélico de Shindo, se muestra intensamente en el largometraje *Onibaba* con las consecuencias catastróficas de la guerra: hambre, desolación, violencia, miseria, incertidumbre y miedo, en el que culpa al mismo hombre de sus atropellos perversos y no a la magia sobrenatural o a la naturaleza.

Kaneto Shindo se resiste a culpar a los céfiros de los desmanes de los hombres. En cambio, acusa a la guerra, el hambre y las relaciones jerárquicas como los responsables de haberlos reducido a la barbarie. Como en Kuroneko (1968), Shindo retrata en (Onibaba) una época en que la brutalidad es tan grande que se diría que los demonios han escapado del infierno y campan a sus anchas por la tierra. (Pérez Ochando, 2013: 64)

Acorde a esa brutalidad espantosa que se percibe en la película *Kuroneko*, es también afín a *Onibaba*, -producida por Kindai Eiga Kyokai y rodado en la prefectura de Chiba en 1964-. A groso modo trata de que dos jinetes samuráis en el Japón medieval del siglo XIV, dan caza a dos samuráis heridos en un bosque de pastos -*susuki*- cerca de un pantano

amenazador, pero los tallos agitados por el viento les impiden ver el horizonte más allá del laberinto de las plantas. Sumidos en la densa espesura, y detrás de la maleza, unas lanzas traicioneras de dos mujeres zanjarán sus vidas. Luego una voz enuncia a modo de introducción: « Un agujero, negro y profundo, cuya oscuridad dura desde tiempos remotos hasta la actualidad ». Desde esa maraña de juncos confusa sobreviven como arpías, una anciana -Nobuko Otowa- y su nuera -Jitsuko Yoshimura-, asesinando a guerreros moribundos a quienes roban todas sus pertenencias para utilizarlas posteriormente como elemento de trueque a cambio de comida. Más tarde un viejo conocido de ambas -Kei Satô-, se une a ellas tras huir de los campos de batalla, sintiéndose pronto atraído por la mujer más joven, Yoshimura. De esta relación amorosa. Originará repentinamente una tormenta de celos y envidia a su suegra, que intentará alocadamente retener a la fuerza a su compañera provocándole temor con una máscara perteneciente a un samurái que fue matado por ella misma. Por último y tras varias vicisitudes la máscara ya diabólica, se volverá contra la anciana, encontrando la muerte con su misma trampa, el pozo. A lo sumo expresar que de esta fatal atracción entre las dos féminas, se intuye un trasfondo velado de lesbianismo que intensifica más la tragedia.

Igualmente añadir que el guión de esta producción estuvo estimulado por una parábola de la escuela budista *Jōdo Shinshū*, de la que Shindo escuchó de niño en la región nipona de Chugoku. Hace mucho tiempo una anciana estaba muy furiosa con su nuera por descuidar continuamente las tareas domésticas de la casa. La nuera replicaba a su suegra diciéndole que debía ir siempre al templo a orar, pues la religión era muy importante en su vida. Un día la vieja irritada se escondió en los arbustos a lo largo de un camino y cuando pasó la joven. La suegra saltó encima de ella con una máscara de demonio con el fin de aterrorizarla para forzarla a trabajar. Sin embargo Buda, disgustado al ver tal situación, castigó a la anciana por su deshonestidad e herejía, pegando la máscara a su cara. Después la vieja intentó con todas sus fuerzas quitarse la grotesca máscara pero no lo consiguió. Finalmente la desesperada anciana rezó y pidió clemencia a Buda para que se la quitara. Buda aceptó misericordiosamente, pero cuando la mujer arrancó la máscara de su cara quedó toda la carne de su rostro con ella. (Bradshaw, 2010: 10). De tal manera la cruel venganza de Buda, nos rememora a los castigos proféticos del Dios bíblico. Moralejas monstruosas para conseguir un efectivo y mayor control social, en este caso dirigido a la práctica de la fidelidad religiosa, y que Shindo relacionará sutilmente bajo otras características en un drama fílmico de género psicológico, erótico y de terror.



Fig.1- Fotograma del film *Onibaba* (1964) de Shindo

En relación a la interpretación en el metraje, se rebaja la condición vital de sus personajes a un estado casi primitivo, los vemos matar, comer, dormir y fornicar como si fuesen simples animales. No queda ni un ápice de moralidad, tan sólo el deseo de

satisfacer los instintos más primarios. Magnífico trabajo de los tres actores principales y casi únicos -, especialmente el de su esposa, Otowa. Al mismo tiempo que se enfatiza la sublime fotografía monocroma de Kiyomi Kuroda, - parecida a la elaborada en el filme de Shindo, *Hadaka no shima* (*La isla desnuda*, 1960) -, ya que crea una atmósfera sudorosa y asfixiante, exteriorizada por el empleo de paisajes agrestes y la reiteración de juncos continuamente mecidos por el viento. Una escenografía e iluminación contrastada que acentúa la tensión emocional que sacude extraordinariamente a los actores. En correspondencia al montaje efectuado por Toshio Enoki. Resaltar que es métrico, siguiendo las pautas de la banda sonora y resaltando sobremanera la escena. También hay un predominio de los primeros planos y algunas secuencias elaboradas con la técnica del *slow motion*. Al mismo tiempo decir que esta producción es paralela a los *Nuevos Cines* de los sesenta, - en específico a la libertad de expresión y técnica de los manifiestos de la *Nouvelle Vague* francesa -, y de igual forma a la llegada de las nuevas productoras independientes con el objetivo principal de poder crear libremente, sin el control férreo de las grandes compañías multinacionales. Por lo demás la música inquietante de Hikaru Hayashi que aparece en el filme. Al principio es desobediente, confusa y mestiza, con percusiones folklóricas Taiko y elementos de jazz, y que derivan al final de la trama a un audio que nos produce escalofríos, sudor y miedo.

La máscara *Hannya* y la posguerra japonesa: Kaneto Shindo, Shomei Tomatsu, Ekioh Hosoe, Shuji Terayama y Akira Kurosawa



Fig. 2 - Máscara blanca *hannya* anónima del teatro Noh, Período Edo

Por lo demás en *Onibaba* la actriz Nobuko Otowa porta una máscara extraída del teatro Noh, -tipo *hannya* que representa el espíritu vengativo de una mujer- (Zeami, 1999: 286). En el caso particular del filme manifiesta los celos obsesivos hacia su nuera Jitsuko Yoshimura, enamorada perdidamente de Kei Satô y con intenciones de marcharse de la cabaña sin ella. Por consiguiente la anciana colérica, recurre a una careta grotesca robada de un extraño samurái que dio anteriormente muerte en el pozo.

Otowa procede a aterrorizar a su compañera con tal objeto fantasmal aspirando como pudiese a frenar su marcha, pero finalmente la mujer cae en su propia maldición, pues

cuando intenta convencer en vano a Yoshimura, de que ella no es un demonio, no lo consigue. Además de que mientras se estaba quitando la diabólica máscara, no podía hacerlo, gritando de dolor y quemándose al mismo tiempo el rostro, hasta que su nuera tras propiciándole violentos golpes, la quiebra en dos, dejando al descubierto su rostro terriblemente desfigurado. Ante tal espanto, la joven sale despavorida de la cabaña adentrándose entre los juncos a la luz de la luna. La anciana desesperadamente sigue a Yoshimura mientras que le implora reiteradamente que se detenga, repitiendo la frase sugerente, de que ella no es un demonio. Finalmente como era de esperar cae en su propia trampa y siniestro destino, el maldito pozo. A tenor de lo suscrito, se podría barajar la premisa de que el puro mal ha corroído su piel y que la propia máscara ha vengado las muertes de tantos seres asesinados cruelmente en manos de Otowa. Según Elisabeth Roudinesco, el goce del mal, o sea la perversión absoluta, es intrínseca a la especie humana, -el mundo animal esta excluido de ella, al igual que lo está del crimen-. En consecuencia la perversión constituye un fenómeno sexual, político, social, psíquico, trans-histórico, estructural, presente en todas las sociedades humanas. De cualquier manera ese lado oscuro, formado por una pulsión asesina. Constituye una parte de nosotros mismos, una parte de nuestra humanidad.



Fig. 3 - Fotograma de la anciana como demonio en el film *Onibaba* (1964) de Shindo

Así pues acentuar que en *Onibaba*, el signo de la máscara demoníaca: estructura, castiga y nos introduce en el *Jigoku* -infierno sintoísta- recreado sutilmente por Shindo y simbolizado por un pozo oscuro. Además comentar de que la representación de los demonios como los espíritus vengativos o los de posesión en el teatro Noh, deben transmitir siempre fuerza y terror, actuando minuciosamente al ritmo de la música *monogashira*. A más del requisito necesario de que los actores no sean muy jóvenes, ya que lo importante es la expresión pura del terror, en sus gestos y sonidos turbadores efectuados por adultos experimentados. De este modo Shindo procede a manifestar en su película esa idéntica fuerza y terror, inspirándose en el Noh mediante el personaje retorcido de *hannya*. A la par de emplear una *mise-en-scène* claustrofóbica y expresionista que enferme y angustie al espectador. Simultáneamente ese mismo contexto de angustia, oscuridad e incertidumbre esta presente en los largometrajes de Shindo, *Kuroneko* (Gato negro, 1968), *Postcard* (2011), *Genbaku no-ko* (*Los niños de la bomba atómica*, 1952) y *Daigo Fukuryu- Maru* (*Dragón de suerte* n° 5, 1958).

Por otro lado enfatizar que Kaneto Shindo, al igual que los fotógrafos nipones de su generación, como Shomei Tomatsu y Eikoh Hosoe. Retrataron poéticamente el drama de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial y en especial, trataron los efectos secundarios

acaecidos en la población civil en Hiroshima y Nagasaki después del lanzamiento de las dos bombas atómicas, -con escenas de mujeres, niños y hombres con mutaciones diversas y epidermis quemada-. De hecho Shomei Tomatsu capta fielmente estas imágenes infernales como un reportaje social, atrevido e insólito. Por ejemplo, en las series fotográficas *Hiroshima-Nagasaki Document* 1961 publicadas en colaboración con el fotógrafo Ken Domon, tratan acerca de los retratos de supervivientes del bombardeo atómico, que son esencialmente sobrios y elocuentes, ya que se exponen objetivamente las horribles huellas de la desgracia acontecida y a su vez se expanden a los objetos y espacios de manera pavorosa. Además plasma a los *hibakusha*, -persona bombardeada-, y que designa a los supervivientes de los bombardeos nucleares de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. De los cuales han sufrido desfiguraciones físicas y otras enfermedades originadas por la radiación, tales como cáncer y otros deterioros genéticos. Asimismo como los problemas psicológicos derivados por el fuerte estigma social, de rechazo y discriminación que todavía sufren los *hibakusha* por parte de la población japonesa. A causa del desconocimiento e ignorancia de tales enfermedades.



Fig. 4 - Fotografía de una mujer *hibakusha*, de la serie *Hibakusha Tsuyo Kataoka*, Nagasaki (1961) de Shomei Tomatsu

Igualmente ese mismo suplicio nuclear ha influido posteriormente e a la danza *butoh* o danza de la oscuridad, iniciada por los bailarines y coreógrafos Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, donde en sus eventos los cuerpos desnudos y blancos fantasmales de ambos intérpretes, son una explícita metáfora de las personas diezmadas por ese infame holocausto. Del mismo modo en el *butoh* hay una pulsión somática liberadora, próxima al performance del arte contemporáneo y definida como una reflexión del propio cuerpo de manera improvisada, pues el cuerpo en esta práctica habla por sí solo, en distante oposición a la lógica narrativa del teatro clásico. En Tohoku, al norte del país, Hijikata colaboró con Hosoe, en una serie fotográfica *Kamaitachi* (1969) mediante el gesto congelado de la danza, los paisajes del arroz y la convivencia del pueblo. En relación a esta serie iconográfica, Mark Holborn expresa lo siguiente: « El demonio Kamaitachi es la brisa de la era nuclear, el símbolo del miedo de la nación » (Holborn, 1999: 20). Por tanto estas fotografías transmiten el recuerdo de la infancia de Hosoe en su aldea. Los años de posguerra, entremezclados con la leyenda del *yokai*, Kamaitachi, una especie de comadreja invisible que ataca sin razón, provocando heridas desconocidas con sangre a las personas, y en la que también se esconde en las casas y en el bosque dando diversas

señas enigmáticas. Asimismo Hosoe se identifica con este tipo de monstruo y lo caracteriza en sus fotografías a través del bailarín Tatsumi Hijikata, quien actúa como un loco travieso, representante del modelo de japonés contemporáneo, - pues él mismo fue el fundador del *butoh*.



Fig. 5 - Fotografía de la serie *Kamaitachi* (1969) de Hosoe (en la imagen el bailarín Hijikata)

En cierto modo Hijikata se pasea por el pueblo relacionándose con sus habitantes, pero sin embargo no deja de ser alguien distinto, un japonés no aceptado, así que Hosoe va un paso más allá asociando el estereotipo de lo que representa ser japonés y aquella otredad grotesca que o bien se esconde o se rechaza. Por consiguiente y otra vez de nuevo, se exhibe como en la iconografía de Shindo, esa inspiración dada por la tradición fantástica del pasado, como pueden ser los *yokai* y *obakemonos*, seres fantásticos, intangibles y heterogéneos que infringen, limitan, avisan, castigan o ayudan al prójimo. A más de ser sujetos que integran y cuestionan las identidades y normas socio-culturales. Afín al cortometraje experimental, *Heso to genbaku* (El ombligo y la bomba A, 1960) dirigido por Eikoh Hosoe. Con música de Jazz, poema de Yamamoto Taro, junto con la coreografía y participación de Hijikata y Ohno Yoshito, fue producido por el *Jazzu Eiga Jikken-shitsu* (Jazz Film Laboratory)-. Laboratorio definido como un proyecto artístico multidisciplinar cuyo objetivo era realizar obras intensamente expresivas a través del moderno Jazz, y formando parte el mismo autor, Shuji Terayama y Shōmei Tōmatsu, entre otros.

Por ende *Heso to genbaku* es un prototipo del amanecer cultural japonés. Posterior a la catástrofe nuclear y consecuente rendición e invasión norteamericana. El imaginario contrastado en blanco y negro de esta producción nos evoca directamente a las fotografías de anatomía fragmentada, recóndita y erótica de Hosoe, -con influencias de Edward Weston y de la Vanguardia Surrealista-, pues sus imágenes ahondan en la realidad invisible de los afectos, mentiras y muecas humanas, pero tratados de una forma emotiva e inusual. Por otra parte indicar que *Heso to genbaku*, fue rodado en una playa de Chiba en la Prefectura al este del Japón. Además de que en su argumento interrelaciona el ya tan conocido mito de Adán y Eva sobre la manzana prohibida, y en el que Dios por estar tan enojado ante tal violación, se posiciona en contra de la humanidad y hace detonar la primera explosión nuclear sobre la tierra como castigo, aniquilando a todo el planeta. Esta parte en el cortometraje está significada por secuencias reales de *found footage* sobre las explosiones atómicas, acuarela negra, una gallina muerta, una vaca atada, -de cierto parecido a la absurda vaca buñueliana en el castillo aristocrático de la *L'Age d'or*, (*La*

edad de oro, 1930)-, y por el gesto minimalista de los pescadores y bailarines enmascarados. Que contorsionan sus torsos y señalan sus propios ombligos en la orilla del mar. Después y tras millones de años, aparecen unos niños desnudos jugando en la playa, encarnando un supuesto paraíso de paz y renacimiento humano tras el anterior cataclismo. Sin embargo, ahora un hombre de nuevo transgrede la ley, pues toca el ombligo prohibido de un niño. Este acto infringe la ley divina, ya que el ombligo es la llave de la vida, enlace a la madre y al mundo exterior. Desgraciadamente se repite el ciclo de ira celestial y destrucción del ser humano, con las imágenes finales de la bomba atómica.



Fig. 6 - *Heso to genbaku* (1960) dirigido por Eikoh Hosoe

Heso to genbaku, aparte de ser un catálogo icónico en movimiento de la obra de Hosoe y una representación original del *butoh* por Hijikata y Yoshito, pretende cuestionar de forma inteligente -pero con resentimiento-, ese gran desastre nuclear que hubo por parte de los gobiernos norteamericanos y japoneses. Unos por atacar de esa manera tan cruel y los otros por permitir negligentemente llegar a ese final tan trágico, subestimando la vida de la población. De hecho con la comparación en la producción del mito judeocristiano del fruto prohibido con la tradición Shinto del ombligo sagrado, -precisar que actualmente las familias japonesas guardan con recelo fetichista la placenta de sus partos en sus casas-, han conducido en suma, a que ambas costumbres culturales antagónicas se conjuraran para establecer ese gran fiasco de devastación, que fue la gran guerra en su totalidad. Sobre todo aquella herida psicológica que atacó ferozmente a los niños de aquella década, en específico a la generación de Hosoe y Shindo, y que en otros artistas europeos tiene de igual forma su espejo común, como los accionistas vienes, Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler. Así como también es evidente ese gesto de dolor en la obra polifacética del austríaco Helnwein Gottfried. Añadir por lo demás el carácter perverso pseudo-cultural en este cortometraje sobre todo en alusión a las tomas de primeros planos de los traseros y penes de los niños en el mar, -algunos en erección-. Escenas que podrían encuadrarse fácilmente en una temática de libertad sexual anti-tabú y expuestas en otras películas de aquellos momentos de protesta. No obstante y en este caso, tiene un fondo pedófilo innegable. Como ejemplo las imágenes de violación sexual y de humillación de los críos en el filme de Shuji Terayama, *Tomato Kechappu Kōtei* (*Emperor Tomato Ketchup*, 1971). En relación a esta última problemática de perversidad infantil, constatar que, a día de hoy, aún hay una gran impunidad e permisividad social

en Japón ante el abuso sexual a menores, -sobre todo a las jóvenes colegialas en los *Joshi kosei osampo* del distrito de Akibahara en Tokio.

Por otro lado el escritor, fotógrafo, guionista y cineasta japonés de la prefectura norte de Aomori, Shuji Terayama, es el que más se distinguió por profanar y elaborar una obra personal cargada de erotismo, crítica social y controversia de esa maldita hecatombe. Aparte de su ecléctico e iconoclasta trabajo se denota un amor incondicional por las letras que repercutirá intensamente en sus piezas y en las que declara con fervor acerca de la literatura: « Cuando era más joven pensé que la fantasía de convertirse en invisible y el deseo de ser un poeta era una antítesis. Pero ahora puedo decir positivamente que estos dos sueños no son contradictorios en absoluto ». (Terayama en Ridgely, 2010: 90). En primer lugar se subraya de Terayama, el largometraje *Tomato*

Kechappu Kōtei (*Emperor Tomato Ketchup*, 1971) que trata con remordimiento su infancia perdida, - pues él mismo fue objeto de maltrato y abusos sexuales en su pueblo natal. Asimismo el filme muestra una distopía en la que los niños se rebelan contra el poder de los adultos, se alzan en armas, exterminan a los hombres y prostituyen a las mujeres, creando una nueva dictadura. A parte también de condenar a sus padres por privarles de su libertad sexual y de expresión. Con escenas de pedofilia, alteración y violencia que contradicen las costumbres rígidas y reaccionarias de su país. Desde una perspectiva libertina, Terayama incursiona en una poética sadiana e foucaultiana refutando la moral y el poder conservador imperante.



Fig. 7 - Fotograma de *Tomato Kechappu Kōtei* (1971) de Terayama

Por lo tanto, siguiendo estos revolucionarios y nihilistas presupuestos, se ingresa en el argumento de la desoladora película *Dodes'ka-den* (1970) dirigida por Akira Kurosawa, y basada en la novela de *Kisetsu no nai machi* de Shūgorō Yamamoto. El título del filme hace referencia a la onomatopeya originada por el sonido maquinal de un tren en marcha: *Do-desss-ka-denn*; describiendo la compleja vida de los habitantes de la periferia de la megápolis, y desenmascarando el otro lado del milagro económico japonés, su absurdo destino y vagabunda contraparte de sus clases populares, ahora tan desfavorecidas. Paralelamente y como anécdota, Kurosawa sufrió mucho antes y después del rodaje de *Dodes'ka-den*, e inclusive intentó suicidarse por diversos motivos. Algunos de los cuáles fueron la creciente dificultad que en ese tiempo entrañaba en su propio país la gestión y producción de un filme, el posterior fracaso de ventas en su estreno y que, sobre todo, el público y la crítica en general no llegó a entenderla demasiado bien. Hacer memoria que en esos momentos se deseaba mostrar el Tokio post-olímpico más espléndido, limpio y perfecto a todo el mundo, no su opuesto sucio, deforme y miserable. (Wild, 2014:150).

En cierta manera se podría matizar que lo ocurrido con *Dodes'ka-den* fue similar al estreno en México de *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, película que fue despreciada por desvelar el lado tan incómodo y negativo de su ciudad y de sus gentes. En correspondencia a otra producción de Kurosawa que ahonda en esa etapa nuclear, se subraya, *Yume* (*Los sueños*, 1990). Divido en ocho partes y basadas en los sueños del director. En general los temas principales que aborda esta película son la niñez, la inmortalidad, el arte, la muerte, los desastres universales y los equívocos del ser humano. Ciertamente resalta el sueño del *oni* -demonio-, donde aquí aparece como un ser mutante con tres cuernos después de que haya sucedido el holocausto atómico. A más de la representación de la radiactividad mediante humos teñidos y plantas mutadas espeluznantes.



Fig. 8 - Fotograma de *Yume* (1990) de Akira Kurosawa

En la parte del sueño del túnel de *Yume*, se relata a un escuadrón de soldados muertos japoneses de piel azul atravesando una galería, larga y oscura. A más de surgir un perro ladrando, -constatamos que los perros durante la guerra eran usados como antitanques pues se les ponían bombas adheridos a su cuerpo- y a un oficial que les advierte de que ya están muertos, pero ellos no le escuchan y siguen su camino derecho hacia la batalla. Indiscutible alegoría del soldado sin voluntad, terco y trastornado. Al igual que los pilotos suicidas -denominados en Japón como *Tokkōtai*, - Unidades especiales de ataque *shinpu* -, (viento divino) y en Occidente, el término original fue mal traducido, pero ha pasado a la historia universal como *Kamikazes* de igual significado. Así pues grupos de jóvenes aviadores que se inmolaban directamente hacia los portaviones estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial. Pretendiendo a la vez destruirlos y que no llegasen a sus costas. Ataques análogos en algunas apariencias al *yihadismo* actual más horroroso. Exactamente matizar que el concepto sagrado del *shinpu*, deriva a causa de una antigua invasión mongola en el Siglo XIV por Kublai Khan a la Isla del Sol Naciente. Sin embargo como pasó con la *Armada Invencible* hispano-lusa contra la Inglaterra Isabelina del Siglo XVI. Un tormentoso *tsunami*, o sea un tifón de grandes proporciones barrió por completo a los barcos mongoles, quedando en la percepción del pueblo nipón de que fue salvado por los antiguos dioses sintoístas, gracias al *shinpu* como poderoso elemento religioso-identitario que salvaguarda al Japón de las adversidades. No obstante esta conceptualización teológica fue empleada infamemente por el gobierno ultra-nacionalista imperial para manipular a la población, y sobre todo en la perentoria necesidad de emplear más militares para la contienda. Por otro lado, el recinto frío e infernal del túnel en *Yume*, nos introduce en el inframundo budista de penalidades y pesadillas del director de su juventud. Anexa al Japón postatómico, resaltar el metraje *Hachi gatsu no kyōshikyoku*, (*Rapsodia en*

Agosto, 1991) de Kurosawa. Relato ameno sobre las últimas memorias del cineasta sobre aquellas amargas calamidades.

De igual forma esa visión apocalíptica nuclear, es palpable en la cara deformada y quemada de la propia anciana Otowa en *Onibaba*, -semejante a la de una *hibakusha*- y del samurái espectral que porta la máscara *hannya*, -que personifica al autoritario poder imperial en los cuarenta en plena efervescencia militar-. Añadir por lo demás que durante la ocupación norteamericana en Japón, hubo particularmente una censura muy estricta sobre las representaciones fílmicas de la guerra y en particular de los efectos de la bomba atómica en la población civil. (Lowenstein, 2008: 146). Así pues esta temática vinculada al desastre de la guerra e infierno nuclear será recurrente en las películas de Shindo, -tanto como guionista y director-. En el largometraje *Nagasaki no kane* (*La campana de Nagasaki*, 1949) dirigida por Oba Hideo, y en el que Shindo fue su guionista. Trata sobre la vida de un físico nuclear y *hibakusha*, Nagai Takashi. Dicha producción fue censurada y obligada a cambiar algunas escenas por el gobierno norteamericano hasta su estreno definitivo en 1950. Tras la finalización de la ocupación de los Estados Unidos en 1952, Kaneto Shindo regresó a Hiroshima, y rodó *Genbaku no-ko* (Los niños de la bomba atómica, 1952). Un drama que él dirigió y escribió sobre las vivencias de una profesora de escuela *hibakusha* que vuelve a Hiroshima años después del lanzamiento de la primera bomba atómica. Además Shindo escribió y dirigió los filmes, *Daigo Fukuryu-maru* (*Dragón de suerte* n.º 5, 1958), que relata la historia de un barco atunero japonés expuesto a la radiactividad de las pruebas nucleares del ejército norteamericano en el atolón de Bikini, así como *Honno* (*Sexo perdido*, 1966), sobre la historia que un hombre impotente a causa de la radiación nuclear por la bomba atómica. Últimamente Shindo continuó trabajando sobre las víctimas *hibakusha* en un documental, *6 de Agosto* que quedó sin finalizar.

Respecto a la vieja protagonista de *Onibaba*, resaltar que se convierte en un demonio *oni*, por sus malas acciones efectuadas durante el pasado. Por tanto sería como un especie de maldición consumada por el guerrero *samurái* que portaba la máscara diabólica. Acrecentar igualmente que dentro de los *yokai* no animales, los *onis* son criaturas sobrenaturales que viven en el infierno budista (*meido*) y sirven a *Emma O*, señor y juez de los muertos. Su función en el submundo es la de castigar a aquellos que han cometido malas acciones en la vida; mientras que el mundo humano, al que emergen hacia mediados de julio durante el festival de los muertos. Por lo demás se dedican a atemorizar a las malas personas y a causar algún tipo de enfermedad, desgracia o epidemia. También poseen un origen sincrético, pues se considera que son una mezcla de las innumerables deidades demoníacas que pueblan los panteones hindúes y budistas y, a la vez, *kami* de la naturaleza. Aspecto animista por lo que aún hoy son objeto de culto en muchas poblaciones japonesas en las que se los venera como dioses y al mismo tiempo se les teme como a demonios. (Requena, 2009: 86). Aunque los *onis* son representados visualmente de múltiples maneras, es a partir del período *Edo*; -es decir desde principios del Siglo XVI hasta mediados del Siglo XIX-, cuando su forma más o menos es definitiva, según la cual poseen forma humana, son altos, tienen múltiples cuernos, tres ojos, fuerza sobrehumana, piel de diferentes colores -roja, amarilla, verde o azul-, llevan un garrote y un taparrabos de piel de tigre. Complementar diciendo que en las montañas de Oe en la Prefectura de Kioto. Existen numerosas leyendas sobre los *onis* que se cruzan con relatos reales, pues a veces fueron los mismos extranjeros catalogados como demonios, considerados así por su diferente fisonomía, barba espesa, altura considerable, ojos redondos, piel clara, cabello rubio, etc. que llegaban a las costas japonesas a través de los tiempos. Por otra parte, hubo otros muchos movimientos artísticos japoneses surgidos en los cincuenta que trataron las consecuencias sociales del desastre bélico, como fueron por

ejemplo el grupo *Gutai*, que se esforzaron por crear experiencias nuevas y vitales buscando disolver las fronteras entre el arte y la vida, al igual que los preceptos de Joseph Beuys y Fluxus posteriores. A más de buscar una relación interdisciplinar y distinta con los materiales, trabajando con otras disciplinas aparte de la plástica, como son el performance, la instalación, la tecnología y el arte sonoro. A menudo en la década de los sesenta han sido mencionados, como precursores del arte performático y arte *povera* -pobre en italiano. Ya que sentían fascinación por una nueva estética, en especial cuando las cosas se deterioran o se dañan. En contradicción con los valores culturales sintoístas que priorizan lo efímero y nuevo, en menoscabo de lo viejo. Así pues para *Gutai* el proceso de deterioro o destrucción es celebrado como un camino para revelar la vida interior de un material u objeto determinado. Al grupo pertenecían artistas como Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga y Seichi Sato. En última instancia, agregar que la visión japonesa hacia la posguerra y en especial a las consecuencias de las bombas atómicas, ha suscitado mucha atención e interés por parte de la mayoría de artistas japoneses hasta la actualidad. Desde todas las técnicas y ámbitos posibles: *-manga*, pintura, escultura, teatro, danza, literatura, cine, *anime*, fotografía, etc.- Se puede comprobar la huella de la catástrofe nuclear que ha sido más bien una especie de tatuaje irreversible en la sociedad de la Isla del Extremo Oriente. Por ejemplo citar algunas producciones cinematográficas las reminiscencias de esa profunda herida socio-cultural causada por la conflagración: *Godzilla* (1954) de Eiji Tsuburaya, *Kuroi ame (Lluvia negra)*, 1989) de Shohei Imamura, *Hadashi no gen, (Hiroshima)*, 1983) de Mori Masaki, *Genma Taisen: Harumagedon* (1983) de Rintaro y *Akira* (1988) de Katsuhiro Otomo, entre muchas otras.

Consideraciones finales

Onibaba me ha conducido significativamente a analizar unos signos culturales más profundos e sugestivos, como son el empleo de la máscara diabólica *hannya* del teatro Noh y de sus paralelismos con las víctimas *hibakusha*. Así como también en conocer las funciones y fundamentos estéticos de dicho teatro, en consonancia con los valores culturales y espirituales de la religión budista y sintoísta. También me ha ayudado a ahondar en la literatura y genealogía monstruosa nipona con seres como son los *yokai*, *bakemono*, *yurei* y *oni*- y compararlos con los conceptos occidentales sobre lo grotesco, feo y perverso en sus polimorfos criaturas y mitos, como en específico la representación de la bruja. De hecho estos seres sobrenaturales son muy recurrentes en el cine de Shindo, como en muchos cineastas y artistas de su generación, que al mismo tiempo también sufrieron el duro trauma de la posguerra atómica de Hiroshima y Nagasaki. Por lo tanto constatar igualmente que este filme es un intenso paradigma social sobre la ignominia, brutalidad y consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en Japón. Además de que la película es un claro desafío técnico, pues conjuga contenido histórico y mezcla el arte del cine con un cierto terror tradicional que deviene en una nueva feminidad e identidad nacional. En conclusión este filme se describiría como una maleza de recuerdos de angustia, maldad y desesperación que necesita de una intensa catarsis ante tales represiones. Una clase de tránsito antropológico, social, artístico y religioso por la cultura japonesa ancestral y de posguerra contemporánea, y que en especial, alude y es contigua, a la obra de diversos cineastas y fotógrafos japoneses como son Eikoh Hosoe, Shomei Tomatsu, Shuji Terayama, y Akira Kurosawa que incorporaron seres fantásticos y diversas leyendas en sus filmes, y que desgraciadamente, les tocó vivir la calamidad de la guerra, así como la terrorífica catástrofe nuclear.

Bibliografía de referencia

- Bradley, P. (13-10-2010). *Commission us: Sex, death and long grass in Kaneto Shindo's Onibaba*, The Guardian Newspaper.
- Foster, M.D, (2015). *The book of Yokai*, Oakland, University of California.
- Freud, S., Breuer, J. (1981). *El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos*, Madrid, BN Comunicación preliminar.
- Holborn, M. (1999). *Eikoh Hosoe*, Hong Kong, Könemann.
- Lowenstein, A. (2008) Allegorizing Hiroshima, Shindo Kaneto's Onibaba as Trauma Text, *Trauma and Cinema, Cross-Cultural explorations*, Kaplan E. A. & Wang B. (Ed.), Hong Kong University Press.
- Pedraza, P. (1999). *La vieja desnuda. Brujería y abyección*, Roma, *Atti del XIX Convegno (Associazione ispanisti italiani)*, AISPI-Instituto Cervantes.
- Pérez Ochando, L. (2013). *Pozo de sangre. Fantasmas del cine japonés contemporáneo*, La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Requena H. C. (2009). *El mundo fantástico en la literatura japonesa*, Gijón, Sartori.
- Ridgely, S. C. (2010) *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*, Mineapolis, Minnessota Press.
- Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro, Una historia de los perversos*, Barcelona, Anagrama.
- Tadao, S. (1982). *Currents in Japanese Cinema*, Tokio, Kodansha International Wild, P. (1999). *Akira Kurosawa*, Londres, Reaktion Books Ltd.
- Zeami (1999). *Fushikaden, Tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas Noh*, Madrid, Trotta.

Webgrafía

- Guest, H. (2012). *Masterworks by Kaneto Shindo en Harvard Film Archive is a division of Fine Arts Library of the Harvard College Library*. (Última visita abril del 2017) Disponível em <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2011aprjun/shindo.html>

Filmografía

- Onibaba*, Kaneta Shindo, dir. (Kindai Eiga Kyokai, 1964) [filme]
- Kuroneko*, Kaneta Shindo, dir. (Kindai Eiga Kyokai, 1968) [filme]
- Heso to genbaku*, Eikoh Hosoe, dir. (Jazzu Eiga Jikken-shitsu, 1960) [filme]
- Yume*, Akira Kurosawa, dir. (Warner Brothers, 1990) [filme]
- Dodes'ka-den*, Akira Kurosawa, dir. (Toho, 1970) [filme]
- Tomato Kechappu Kōtei*, dir. Shuji Terayama (Art Theatre Guild - ATG, 1971) [filme]

A Terra Como Acontecimento

Romy CASTRO

Pintora, ensaísta, CECL/FCSH-UNL-Portugal

romycaastro@hotmail.com

Resumo: Depois de termos apreendido várias perspetivas extensionais de Terra/Espaço, e de termos capturado diferentes matérias da Terra, que se aprofundaram e se disseminaram no nosso projeto artístico pessoal, designado “A Terra Como Acontecimento”, construído nas dimensões de pintura, instalação, fotografia e filme, parte-se agora para uma continuidade do discurso metodológico, aquela que aproxima a picturalidade de conotações ontológicas com o espaço e com a matéria, determinando assim, a criação de novas fronteiras-limite, isto é, determinando um encontro de desterritorialização entre geografia, topologia e filosofia. Conceitos espaciais particularmente significativos para a reflexão sobre as artes contemporâneas em geral e sobre a nossa arte em específico; como forma de articular os limites espaciais com que a arte se confronta, especialmente esta arte com matérias da Terra, e como forma de balizar conceitualmente a distribuição das imagens do pensamento no espaço, para estabelecer o seu desenho e o inscrever posteriormente numa análoga articulação, a que apreende potencialmente a espacialidade dentro de outra reflexão, a geofilosófica, permitindo deste modo que a ideia de substância de mundo se torne no fio condutor para a inscrição destas noções no nosso ensaio.

Palavras-chave: Terra; espaço; matéria; pintura; geofilosofia.

Abstract: After having learned several extensional perspectives of Earth/Space, and of having captured different materials of the Earth, which have been deepened and diffused in our personal artistic project called “The Earth as an Event”, build in the painting, installation, photography and film dimensions, we set off to a continuity of the methodological discourse, the one that draws together the ontological connotations with the space and material, determining, thus, the creation of new boundaries, that is, determining an encounter with the desterritorialisation between geography, topology and philosophy. Special concepts particularly significant to the reflection about contemporary arts and about our art specifically; as a way to articulate the special boundaries with which art confronts itself, especially this art with materials of the Earth, and the way to conceptually limit the distribution of the images of the thought in space, to establish its drawing and inscribe itself afterwards in a similar articulation, the one that potentially apprehends the spatiality within other reflection, the geophilosophical one, thus allowing the idea of the substance of the world become the main theme to the inscription of these notions in our essay.

Keywords: Earth; space; material; painting; geophilosophy.

1 - Introdução

A Terra é o elementar absoluto.
(Bragança de Miranda, 2005: 16)

*O pensamento deverá abrir-se mais
aos espaços, às dimensões, aos territórios,
reconhecer a sua dimensão essencial de espaçamento
e não se limitar mais
a uma mediação sobre a sua história
e a história dos conceitos.*
(Antonioli, 2003: 9-10)¹

A apreensão destes dois pensamentos singulares, que empreendemos para iniciar este ensaio, possibilita a tentativa de compreender não só a conferência das nossas cogitações, na medida em que os consideramos entendimentos centrais para o desenvolvimento do nosso estudo, como estabelece igualmente uma nova relação de conhecimento com a visualidade do espaço da Terra, e analogamente, entre o pensamento do ser que estuda este espaço e as operações efetuadas pelo próprio ser.

Se tivermos presente que o nosso projeto artístico, designado “A Terra como Acontecimento” foi realizado com as matérias² originárias da Terra, capturadas em singular de vários espaços territoriais e coletivamente do todo global, para em construção as inscrever em múltiplas formas artísticas, designadamente em pintura, instalação, fotografia e cinema, compreenderemos melhor esta ligação espacial que desenvolvemos com a Terra, com a radicalização das suas fronteiras-fenómenos transpostas para o género interventivo e simultaneamente com a via de reflexão que encetamos.

Partindo destas experiências que criamos com o espaço, procura-se agora, um conceito com outra amplitude de abertura, que sendo do domínio espacializante, nos transporte para um outro devir, o que advém reencontro, mas um reencontro de proximidade concetualizada, onde a presença desta espacialidade apreenda o saber da filosofia, na medida em que « [...] a filosofia divide com a arte a sua preocupação pelas ideias em termos de lógica. »³ (Rothko, 2004:76). Raciocínio que prepara o pensamento para o « [...] o ponto singular em que o conceito e a criação se relacionam entre si » (Deleuze/Guattari, 1992: 17). Um relacionamento particular, porque a criação ao ser pertença do conceito, chama para si o questionamento recente da geografia, como nos diz Deleuze. « A geografia não é apenas física e humana, mas também mental, como a paisagem » (Deleuze/Guattari, *op. cit.*: 86). E, sendo paisagem e intelectual, é potencialmente abertura para a totalidade do Cosmos, e por sua vez, para as forças da natureza como « pura potência de figurar, que dá a ver o horizonte onde aparece o visível. »⁴ (Rogozinski,1988: 181).

¹ « *La pensée devra de plus en plus s'ouvrir aux espaces, aux dimensions, aux territoires, reconnaître sa dimension essentielle d'espace et ne plus se limiter à une à une méditation sur son histoire et l'histoire des concepts.* »

² As matérias da nossa investigação, com as quais trabalhamos, são especificamente, matérias brancas que enformam as matérias-luz e matérias negras que enformam as matérias-sombra.

³ « [...] *la philosophie partage avec l'art un même souci des idées en termes de logique.* »

⁴ « *Pure puissance de figurer, qui donne à voir l'horizon où paraît le visible.* »

Um sentido perceptível que transforma manifestamente o nosso questionamento epistemológico, e duplamente; como noção do real, para o espaço que está integrado no conhecimento desta ciência, o que prepara as reflexões críticas da estética contemporânea, dado que já como imagem, a geografia estrategicamente responde a outro tipo de discurso a partir dos seus efeitos espacializantes, e como forma de registo visual de extensão. Ou seja, prepara a filosofia para receber uma nova ferramenta teórica, que lhe permite questionar-se sobre a dimensão, onde « a filosofia é uma geo-filosofia, exatamente como a história é uma geo-história, [...] » (Deleuze/Guattari, *op. cit.*: 85) e conjuntamente, como experiência de colaboração concetual, doa ao ser a capacidade de abertura, que nomeamos, ao mostrar-lhe os novos e múltiplos conceitos de territórios.⁵ (Antonioli, 2003: 14).

Definições de mudança que estabelecem agora a primazia da geografia sobre a história, porque ao redefinir a filosofia deste modo, como devir, ela « [...] é coexistência de planos, não é sucessão de sistemas » (Deleuze/Guattari, *op. cit.*: 55). Exatamente a coexistência que nos interessa, porque ao ser inovadora transforma a colocação do pensamento na relação direta com o plano da Terra, compelindo a reflexão para “a Linha de Terra”⁶ (Serres, 1993: 123) e por sua vez para o território, onde « a altura se traduz em distância e, vertical ou horizontal, orientada como quisermos, esta aqui resta o essencial. »⁷ (*Ibid.*). Muda do lugar a essência do paradigma histórico/político, que passa assim, paradigmaticamente, para um “geoestético” mas com uma extensionalidade para a vertical, quer dizer, para o campo da contemplação⁸ que ao ser conceito, se torna na ideia.⁹

Um pensamento desta natureza que comporta tais dimensões, e que reconhece a medida de espaçamento, é o que nos faculta o reencontro geofilosófico para a criação de novas categorias e para uma outra visão da Terra. Aquela cuja espacialização do solo e dos territórios vai movimentar o pensamento para criar novas linguagens, « que não são nem propriamente filosóficas nem propriamente geográficas, até porem em evidência uma estranha proximidade entre o registo do espaço e aquele do conceito. »¹⁰ (Antonioli, 2003: 13-14). Isto é, até mostrarem concetualmente o registo do nosso pensamento numa linguagem espacializante, a que abarca todos os novos conhecimentos territoriais em diálogos espaço/temporais como abertura para as recentes extensões exteriores de visibilidade.

2 - A viragem para a geofilosofia

*Trata-se antes de mais de criar um reencontro
ou uma desterritorialização*

⁵ « La notion même de « territoire » devient aujourd'hui problématique, puisque nous vivons tous au croisement de plusieurs territoires et de plusieurs temporalités »

⁶ « Ligne de Terre. »

⁷ « La hauteur se traduit en distance, et, verticale ou horizontale, orientée comme on voudra, celle-ci reste l'essentiel. »

⁸ Contemplação, palavra que deriva do latim, *Contemplatio*, sendo a tradução latina da palavra grega *theôria*, que designa em Platão a «visão» pela alma das «essências» inteligíveis. Uma ideia quase religiosa de uma iluminação ligada à contemplação do Bem. Duplo sentido para a Contemplação, advindo assim, uma espiritualidade greco-latina.

⁹ Explicitamos aqui a “ideia” no sentido de um confronto dialético, entre o pensamento e o real. Porque é neste confronto que as ideias entram em ação e se tornam em conhecimento.

¹⁰ « [...] et qui ne sont ni proprement philosophiques, ni proprement géographiques, jusqu'à mettre en lumière une étrange proximité entre le registre de l'espace et celui du concept. »

*entre geografia, topologia e filosofia,
esforçar-se por pensar a presença de uma espacialidade
de uma extensão e de uma exterioridade,
de questões de limite,
de fronteira e de território
no seio mesmo do pensamento.
(Antonioli, 2003: 13)¹¹*

*Pensar faz-se sobretudo
na relação do território com a terra.
(Deleuze, G., Guattari, F., 1992: 77).*

À presença das extensões de visibilidade da Terra, que começamos por instaurar neste reencontro¹² (Deleuze & Parnet, 1997: 13), acrescentamos agora um outro movimento de captura de pensares, o que apreende os conceitos espacializados da nossa nomeação. « Este domínio de investigação não é novo, mas ele atingiu uma amplitude inédita dentro do pensamento contemporâneo, que viu aparecer os conceitos que pertencem ao registo do espaço (campo, território, terra, deslocamentos, regiões, fronteira, etc.). »¹³ (Antonioli, 2003: 13).

Conceitos que transferem o exercício do pensar para o nosso objetivo; compreender a abertura “espacializante” que a linguagem da geografia delimita e renova e compreender o traçado das suas linhas, dos seus percursos e dos seus limites, e, principalmente, os recentes acontecimentos que ela afirma com a sua potência visual, e as suas analogias, que não cessam de aumentar e de nos surpreender quotidianamente, no encaminhamento para o entender da geofilosofia¹⁴ que tem como ponto de partida, a criação dos reencontros nomeados.

Estes aparecem agora, com um retorno ao espaço, em cujo atravessamento se anuncia uma nova orientação de pensares, que nos reenviam para a reflexão lógica do discurso filosófico presente, revelando na sua transversalidade o lugar da produção do questionamento do reencontro.

Assim, ao meter em evidência outras linguagens, a geografia apreende a linguagem filosófica. « *A língua filosófica deve uma língua aglutinante.* » (Bachelard, 1972: 92)¹⁵. Torna-se acontecimento, para que quando o evento aconteça, a língua na sua originalidade, mostre e exteriorize o que, « [...] *existe dentro desta espacialização do*

¹¹ « *Il s'agit plutôt de créer une rencontre ou une déterritorialisation entre géographie, topologie et philosophie, de s'efforcer de penser la présence d'une spatialité, d'une extension et d'une extériorité, des questions de limite, de frontière et de territoire au sein même de la pensée.* »

¹² « *Une rencontre, c'est peut-être la même chose qu'un devenir [...] mais aussi bien des mouvements, des idées, des événements des entités.* »

¹³ « *Ce domaine de recherche n'est pas nouveau, mais il a pris une ampleur inédite dans la pensée contemporaine qui a vu apparaître des concepts qui appartiennent au registre de l'espace (champ, territoire, terre, déplacement, région, frontière, etc.).* »

¹⁴ A primeira menção do termo “geofilosofia” foi encontrada no capítulo 4 de *Geofilosofia* deste livro, onde Deleuze/Guattari escrevem este singular pensamento. « A filosofia é uma geofilosofia, exatamente como a história é uma geo-história segundo o ponto de vista de Braudel. » Citação descrita anteriormente na introdução. (1992: 85)

¹⁵ « *La langue philosophique devient une langue agglutinante.* »

*pensamento e do pensar do espaço, [...] uma descontinuidade fenomenológica, de «efeito de bordo», fim de uma continuidade e a travessia de uma nova fronteira*¹⁶.

Eventos renovados, que advindos da mudança, encaminham o confronto dos limites que estão em devir nestas múltiplas dimensões de traços de união, para fazer falar o espaço, mas em nome do pensamento, para que este se movimente em direção ao espaço, orientando o modo como a imagem¹⁷ se dá para a abertura exterior, pois só este abrir a pode fazer aparecer na sua exterioridade visível, tornando-a em acontecimento real, porque revela como ela é, na sua natureza de ser e na sua condição de figurar onticamente, adquirindo assim, o deslocamento espacial, o que move a estrutura topológica e os limites do seu horizonte, para que estes se tornem constitutivos também, do aparecimento ele mesmo.

No entanto, a nova linguagem destes eventos, implica distintos conceitos, matemática e combinatórias. « Uma certa espacialização marca o estilo e os conceitos nascidos deste reencontro (...) a geografia das cartas, dos cálculos, da terra e dos territórios. »¹⁸ Assim, « a porta de entrada é agora a técnica, a combinatória, o conceito, a matemática, » (Bragança de Miranda, 2008: 47), porque « o conceito tem por única regra a vizinhança interna ou externa » (Deleuze/Guattari, *op. cit.*: p. 81), de um devir, e « o devir é sempre duplo, e é esse duplo devir que constitui » (...) (Deleuze/ Guattari, *op. cit.*: 113), a criação de um reencontro para o cruzamento “da nova fronteira” entre a desterritorialização¹⁹ e as novas reterritorializações²⁰ geográficas. « Estes dois termos evocam imediatamente a perspectiva « espacializante » e « espacializada » do pensamento »²¹ pondo em movimentação o pensar para apreender os limites/fronteiras dos territórios. Daí a necessidade de integrar um recente limite de exterioridade, para instaurar a espacialização de pensares e para criar outra ordem de cálculo de grandeza e de fluxos, porque é nesta dimensão do desconhecido que tudo se inicia e onde tudo se movimenta e se torna acontecimento, para a mostraçã das diferentes formulações que requerem vias de procura igualmente diferenciadas, para que estes eventos se reterritorializem numa renovada visão do mundo²².

¹⁶ « [...] *il y a dans cette spatialisation de la pensée et pensée de l'espace, [...] une discontinuité phénoménologique, d'«effet de bord», fm d'une continuité et traversée d'une nouvelle frontière.* » (Antonioli, 2003: 8). Este pensamento remete por sua vez para o matemático René Thom, e posteriormente para Catherine Malabou, que assinala a dimensão filosófica deste conceito matemático, salientando também o pensar de Derrida e o problema da desterritorialização do espaço.

¹⁷ « De facto, do ponto de vista da divisão originária que as imagens iniciam não há diferença essencial entre «natureza» e «consciência». Entre «interior» e «exterior», todos imersos num espaço único, que só a imagem pode abrir. »

¹⁸ « *Une certaine spatialisation marque le style et les concepts nés de cette rencontre (la géologie des plateaux, la botanique des rhizomes, la géographie des cartes, des calques, de la terre et des territoires).* » (Antonioli, 2003: 11)

¹⁹ « [...] a desterritorialização (do território para a terra). » (Deleuze & Guattari, 1992: 77)

²⁰ « [...] a reterritorialização (da terra para o território). » (Deleuze & Guattari, 1992: 77)

²¹ « *Ces deux termes évoquent immédiatement la perspective « spatialisante » et « spatialisée » de la pensée.* » (Antonioli, 2003: 8)

²² « *Par “monde” il faut entendre non pas la totalité objective, ontique, des phénomènes accessibles à l'observation scientifique, mais l'ensemble des relations non objective possibles avec les choses disponibles, d'usage courant, qui nous entourent. Le monde est l'horizon de compréhension non théorique, non théorique, mais pratique, quotidien, des étants disponibles a quelque usage. Il se découvre comme un réseau de signes, de significations et de renvois, qui fonde les sens de la « réalité. ».* « Por « mundo » entenda-se não a totalidade objetiva, ôntica, de fenómenos acessíveis à observação científica, mas o conjunto de relações não objetivas possíveis com as coisas disponíveis, de uso corrente que nos circundam. O mundo é o horizonte de compreensão não temática, não teórica, mas prática, quotidiana, dos

É este “horizonte de compreensão”, disponível ao nosso entendimento, que transformou o desempenho de experimentação, ao permitir ao pensamento novas instalações. “O pensamento instala-se assim, fora da consciência, dentro de um mundo de conjunções e de reencontros a cada vez singular e imprevisível, e o de fora instala-se dentro do pensamento através da exterioridade dos espaços e dos lugares”²³.

Instaurações que iluminaram o próprio pensamento. Além de lhe conferir imagens com distintas expressões de abertura espacial que agilizaram outras possibilidades de visualização, também impulsionaram a confrontação de ponderações filosóficas para as atividades de pesquisas, que apontaram ainda, como manifestação, para dimensões diferenciadas de devires²⁴, de “devires-presentes” que são os nossos e « são os da geografia, são os das orientações, das direções, das entradas e das saídas. »²⁵. Todos os elementos fundamentais que direcionam em si mesmo a experimentação de um território, o ensaio da relação intensa do território com a Terra e o ensaio da relação singular do pensamento com a geografia, mas como devir, porque é a imagem que devém, a da mudança, como referenciou Deleuze/Guattari, a geografia é também mental como a paisagem, e sendo desenho, é o meio, o que a torna fenomenologicamente²⁶ num devir potencial de “aparecer”, mas num devir instalado, porque ela estabelece um lugar e « ela afirma a potência dos meios, dos ambientes, dos territórios, das fronteiras, das partilhas. »²⁷

Noções essenciais para a compreensão desta abertura de um novo tempo global²⁸, que advindo das diversas dimensões, que se correlacionam entre si e se assinalam como um todo globalizante, permitem que a imagem se inscreva na formação do nosso pensamento e na arte; como representação de origem sensível, e como imagem inteligível, porquanto ela « é a imagem do saber - como lugar de verdade. »²⁹ Conjuntamente aponta e incorpora/enforma os grãos e as grandezas elementares que constituem as matérias da Terra, as que metodologicamente vão estruturar o nosso conhecimento para as construções desta pesquisa, como forma e como evocação.

Sistema espacial que se situa agora, concetualmente, com uma outra ordem de coexistência diferenciada, concebendo numérica e matematicamente outras extensões espaciais, as da geometria, que advém em última instância, um método de representação do espaço, definido como um puro sistema de relações abstratas³⁰, não pela sua existência,

seres pensantes disponíveis a qualquer uso. Ele se descobre como um conjunto de signos, de significações e de reenvios, que funda o sentido da «realidade». » (Haar, 1985: 34)

²³ « *La pensée s'installe ainsi en dehors de la conscience, dans un monde de conjonctions et de rencontres à chaque fois singulières et imprévisibles, et le dehors s'installe dans la pensée à travers l'extériorité des espaces et des lieux.* » (Antonioli, 2003: 16)

²⁴ « *Les devenirs, c'est le plus imperceptible, ce sont des actes qui ne peuvent être contenus que dans une vie et exprimés dans un style.* » (Deleuze & Parnet, 1997: 9)

²⁵ « *Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties.* » (Deleuze & Parnet, 1997: 8)

²⁶ « *Seule la phénoménologie [...] peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image.* » Só a fenomenologia [...] nos pode ajudar a restituir a subjectividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjectividade da imagem. (Bachelard, 1972: 3)

²⁷ « [...] *elle affirme la puissance des milieux, des ambiances, des territoires, des frontières, des partages.* » (Antonioli, 2003: 9)

²⁸ Serres (1993). « *Ne se décide d'origine qu'à l'ouverture d'un nouveau temps global.* », p. 101.

²⁹ « [...] *c'est l'image du savoir - comme lieu de vérité, [...]* » (Deleuze & Parnet, 1997: 32)

³⁰ Quer dizer, como uma forma de existência sobre a qual nós podemos agir, para considerar as diferentes componentes qualitativamente, e como conhecimento, para qualificar a nova forma de representação espacial. « *Or la géométrie ne peut se dire grecque, égyptienne, babylonienne, chinoise ni hindoue... non point parce qu'elle ne naquit pas ici ou là, en tel ou tel mois, mais parce que sa langue et les pensées qu'elle*

« ... mas porque a sua língua e o pensamento que ela suscita não se referem, nem pelo sentido, nem pelo tempo, a nenhuma terra conhecida... »

Inquietante singularidade: ela remontará portanto a uma origem, princípio ou começo, (...). Que mede a geometria? (...). Uma terra sem traça nem marca, (...), a geometria escreve uma língua universal que não grava nem traça nenhuma marca sobre nenhum suporte, uma vez que nenhuma figura se mostra sobre ela nem se faz corresponder àquela que em verdade ela mede e demonstra.³¹

Concettualmente comprovada a abstração pura desta língua universal que a geometria escreve, para medir uma Terra estranha, um não – lugar, sem traça nem marca, o pensamento apreende-a como um paradigma novo, « *reconduzido às origens: não no ponto da origem lógica ou histórica, mas às condições fundamentais da constituição das formas do espaço.* »³² Quer dizer, onde a « *geometria descobre uma nova pureza [...]. Ela inverte de novo a nossa visão da origem fazendo do milagre um escândalo.* »³³

Redefine o conceito de lugar e acrescenta outras orientações para o espaço das estruturas topológicas, para o “*topos*”, como uma noção de lugar que se configura no espaço “*Khôra*”, para operar assim, configuradamente como topologia.

A topologia impõe o esquecimento da tradição e a recordação de uma constituição espacial recoberta pelo equívoco do milagre grego, suspende a linguagem tradicional como ambígua e pratica a divisão liminar da pureza não métrica e da medida.³⁴

Relações que se estabelecem mediante uma posição axiológica, um cálculo e uma linguagem do espaço, a que contém a qualidade sensível, a geográfica, que ao ter capacidade para formar topologias, fragmenta, divide e multiplica as extensões e as exterioridades não compassadas, originando outra ordem do lugar, a que faculta uma diferente abordagem de encontro, de reencontro e de advento nas dimensões concettuais e relacionais da Terra, com o território e com o espaço e com o espaço do pensamento.

Desta forma, a topologia torna-se o reencontro de vários campos disciplinares, agarrando a geometria, a matemática, a filosofia, constituindo assim, conjuntos de devires para as múltiplas dimensões da linguagem do espaço, como potência primeira e como ensinamento. Todos os modos de expressão são possíveis, porque evidenciam o aparecimento da mudança de lugar, que passa para o termo “extensão”. Aqui, os lugares do pensamento eclodem e apreendem esta dimensão, como o momento da passagem da principal descoberta, a saída como abertura para a superfície da construção, porque ao ser uma singularidade, vai-se tornar no verdadeiro acontecimento transcendental, ao revelar os traços originais da nomeação para serem edificados.

Medida que reclama de imediato as perspetivas “espacializantes” que sendo da mesma ordem do pensamento, põem « [...] *diretamente o pensamento em relação com a terra* » (Deleuze/Guattari, *op. cit.*: p. 77), que exige um solo para o seu pensamento, como

suscite ne se réfèrent, ni pour le sens ni pour le temps, à aucune terre connue, d’Orient ni d’Occident, nordique ou sudiste. » (Serres, 1993: 13).

³¹ « *Inquiétante étrangeté : elle remonterait donc à une origine, source ou début, [...] Que mesure la géométrie ? [...] Une terre sans trace ni marque, [...] la géométrie écrit une langue universelle qui ne grave ni ne trace aucune marque sur aucun support, puisque nulle figure sur lui montrée ne saurait correspondre à celle qu’en vérité elle mesure et démontre.* » (Ibid.)

³² « *Nous voilà reconduits aux origines : nom point à l’origine logique ou historique, mais aux conditions fondamentales de la constitution des formes de l’espace.* » (Serres, *op. cit.*: 21)

³³ « *...la géométrie découvre une nouvelle pureté [...]. Elle inverse à nouveau notre vision de l’origine en faisant du miracle un scandale.* » (Ibid.)

³⁴ « *La topologie impose l’oubli de la tradition et le souvenir d’une constitution spatiale recouverte par l’équivoque du miracle grec, suspend le langage traditionnel comme ambigu et pratique la dissociation liminaire de la pureté nom métrique et de la mesure.* » (Ibid.)

Husserl o havia feito e Kant também, ao instalar o pensamento na relação direta com a Terra, como conceito. « *O conceito não é objeto, mas território. Não tem Objeto, tem um território.* » (Deleuze/Guattari, *op. cit.*: p. 90). É nesta condição, que o conceito como modelo, cria o lugar de devir para o pensamento. « *O pensamento é antes de mais um ato de criação e o lugar de um devir.* »³⁵ Muda paradigmaticamente a obra, para que o paradigma perceçione o novo conceito de território/Terra, como abertura de elevação filosófica da categoria destes espaços, “dentro” de um outro espaço, o da dimensão geográfica do universo, o que devem horizonte visual da Terra.

3 - Uma nova materialidade

O momento planetário torna-se assim decisivo.
(Castro, 2011/2015: 50).

*A Terra só se vê no particular
e nunca em geral,
e quando se vê o particular
é no quadro de um determinado espaço,
historicamente construído,
e não noutra.*
(Bragança de Miranda, 2005: 25)

Esta visibilidade do particular do espaço da Terra, enquanto planeta, é uma categoria que aparece no meio do século XX, principalmente com a entrada espacial da sua imagem, como materialização visível do conceito de espaço no pensamento, ultrapassando o conceito de tempo, advindo do século XIX, adquirindo este momento planetário, na contemporaneidade, uma dimensão sem precedentes para o fenómeno da globalização. Também, « à multiplicação das temporalidades coexistentes às quais assistimos hoje, temos que ajustar a multiplicação dos espaços. »³⁶ Extensões que põem em evidência o conceito de espaço, que ao ser uma categoria emergente, apreende a desconhecida proximidade entre o seu registo e o registo do tempo, para que ambos os conceitos espaço-temporais advenham critérios óticos de entendimento, arrastando para a sua interpretação o conceito de geografia, para que este se torne no modelo de pesquisa, dentro das investigações filosóficas.

Deste modo, a Terra³⁷ « que esta no princípio de tudo e que se tornou na questão fundamental dos nossos tempos » (Bragança de Miranda, 2005: 12), é decisiva para compreender, não só, a relação que o pensamento estabeleceu com a sua forma, ou melhor, que a filosofia estabeleceu com a sua materialização espacial, no que concerne ao entendimento para uma geofilosofia, mas analogamente de que modo esta conexão matérico/perspética/espacial se concetualiza, tendo como pressupostos a arte, a

³⁵ « *La pensée est avant tout un acte de création et le lieu d'un devenir.* » (Antonioli, 2003: 22). Pensamento que nos remete para Gilles Deleuze (1968: 16).

³⁶ « *À la multiplication des temporalités coexistentes à laquelle on assiste aujourd'hui, il faut ajouter la multiplication des espaces.* » (Antonioli, 2003: 14).

³⁷ « *A terra não da é um elemento entre os outros, reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas serve-se de um ou de outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem para algures e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que volta a dar territórios.* » (Deleuze & Guattari, 1992: 77)

manifestação filosófica e artística, e como revelação, a nossa linha de pensamento, que se nomeia no diálogo com o espaço material da Terra. Qualifica o diálogo com as matérias de origem capturadas da própria Terra - as nossas formas de apropriação, que advindas de diferentes territórios mapeados, dão a ver a nova materialidade dos elementos destes lugares, porque « nos nossos dias a forma principal da percepção do espaço será o lugar: das relações de vizinhança entre pontos ou elementos. »³⁸ Condições que ajudam a atravessar este novo território do pensamento, para ver a espacialização materializada da Terra e dos territórios e conjuntamente a sua abertura para o lugar da ligação, o que apresenta a “linguagem do espaço” para a procura precisa e no rigor descobrir a pureza de uma matéria originária - a matéria do nosso conhecimento. Ciência que define a interação da pesquisa, na medida em que esta se situa, geográfica e esteticamente, delimitada em matérias enformadas por duas dimensões de pigmentações/cores,³⁹ as que extensionalmente encorpam propriedades muito peculiares, as qualidades de proximidade, as que constituem os nossos critérios de afeção da luz-cor; os tons brancos - claridade e os tons pretos - escuridão.⁴⁰ Os tons fundamentais para a relação que estabelecemos com a visão tridimensional/perspéctica dos comprimentos de onda do claro e do escuro e com a consubstanciação das matérias-luz e das matérias-sombra,⁴¹ para as suas encarnações mátericas e lumínicas. Grandezas que incarnam qualitativamente a visibilidade da estruturação pictórica das próprias obras; como forma de balizar concetualmente a distribuição das imagens do pensamento no espaço do horizonte visual da Terra e como forma de estabelecer o seu desenho/matéria para a picturalidade do corpo físico.

Dimensões essenciais das matérias que edificam concetualmente a exterioridade multidimensional das imagens “espacializantes”, as que originam geofilosoficamente o inovado espaço deste horizonte visual, destacando as potências pictóricas, como meio, e os ambientes de fronteiras/fenómenos em território/limites, para em particular, apresentarem não meramente os espaços, “historicamente construídos”, « mas histórias singulares que recontam os devires múltiplos dos conceitos filosóficos. »⁴². Conceitos esses, que estando sempre em movimento e em intermitências, exibem à visão, a fragmentária e descontinuada visibilidade que o real das matérias da Terra encerra. As obras mostram em coexistência espacial uma nova materialidade, a que acrescenta força ao visível da imagem para a sua apresentação. « É que o real é a matéria e as suas imagens » (Bragança de Miranda, *op. cit.*: 34). Ou seja, exibem a potência da matéria, ela mesma materializada como imagem, para na sua essência de mostra, ser *vanitas*.

Representações experienciadas do triplo reencontro, entre geografia, topologia e filosofia, fazendo nascer da desterritorialização das matérias originais, agora reterritorializadas nas pinturas, a presença desta nova materialidade e a de uma diferente espacialização, a que se dá-a-ver ao mundo e se denomina “A Terra como Acontecimento”, estabelecendo materialmente, a relação de singularidade que é

³⁸ « *Mais de nos jours la forme principale de la perception de l'espace serait l'emplacement : des relations des voisinage entre points ou élément.* » (Antonioli, 2003:13)

³⁹ « *O gosto pelas cores é simultaneamente testemunha do respeito necessário à sua abordagem, da longa espera por que é preciso passar, mas também da criação sem limites que as faz existir.* » (Deleuze & Guattari, 1992: 61)

⁴⁰ « *É inegável que sentimos qualidade - o branco [ou o preto], e que as nossas afeções constituem critérios infalíveis. [...]. Em consequência, declarar-se-á que o real autêntico reside ou não nas próprias afeções ou nas coisas que as produzem.* » (Gil, 2000: 33)

⁴¹ Segundo Wittgenstein as várias “cores” não têm todas a mesma relação com a visão tridimensional. Essa conexão deve ser entre a tridimensionalidade, a luz e a sombra (Wittgenstein, 1977: 87)

⁴² « [...] *mais d'histoires singulières qui racontent les devenirs multiples des concepts philosophiques.* » (Antonioli, 2003:10)

constitutiva da capacidade de abertura do pensamento ao espaço, onde o pensar se entranhou na relação dos ensinamentos, de Deleuze/Guattari, quando os pensadores nos indicam que “pensar faz-se sobretudo na relação do território com a Terra.”

A Terra como Acontecimento” marca assim uma triple projeção daquilo que ela quer enunciar: apontar para os princípios, apontar para os nossos princípios, fazer-nos apontar para os princípios, enquanto nos dispusermos a teorizar sobre a terra e o acontecimento, pois todo o acontecimento marca sempre um princípio.⁴³

E o princípio fundamental desta enunciação é o espaço da Terra, que se reencontra no “meio” no “devir-presente”⁴⁴ mesmo do pensamento. Pensamos as matérias⁴⁵ que o espaço dos territórios contêm, como princípio análogo do movimento do pensar - refletindo sobre a sua substância, sobre a sua natureza material, relacionando-as, para *apontar para os princípios* e para *apontar para os nossos princípios*, construímos a picturalidade das obras, a partir da relação das matérias extraídas desses domínios espaciais, segundo princípios técnicos próprios de saber, os que conduzem a pesquisa para as novas tecnologias da descoberta, para a nossa *techné*,⁴⁶ o fabricar que só a nós pertence, para *fazer-nos apontar para os princípios* como singularidade de construção das obras, para que elas, como arte, apontem para *um princípio*, como acontecimento, o Acontecimento propriamente dito. O que enforma picturalmente o corpo e dá as matérias à pintura, para na sua verdadeira expressão retratar ontologicamente a mudança do nosso pensamento, porque advém como devir revolucionário.⁴⁷ O devir do reencontro, do ato de criação. O ato que movimentou metodologicamente a longa caminhada do pensar para a “experimentação sobre nós mesmos,”⁴⁸ a que acontece no exercício do pensamento, para que “A Terra como Acontecimento” se transforme na nossa linguagem interior e exterior, ao permitir a articulação de múltiplas dimensões, dando capacidade de expressão ao pensamento; dentro da ordem do discurso linguístico/teórico, ao submeter a imagem para ser descrita e, dentro da ordem do discurso técnico/científico, ao submeter as imagens/pinturas, para outros devires, os que devêm aqui visualmente referenciados nos quadros, 1, 2 e 3 deste ensaio.

⁴³ *A Terra como Acontecimento*. Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Filme de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*, nº de ps. 19, Laboratório da Paisagem, no âmbito de Guimarães Capital Europeia da Cultura. Guimarães, Instituto de Design de Guimarães. (Pinto, 2012: 2)

⁴⁴ « *Avenir et passé n'ont pas beaucoup de sens, ce qui compte, c'est le devenir présent. La géographie et pas l'histoire, le milieu et pas le début ni la fin, l'herbe qui est au milieu et qui pousse par le milieu, et pas les arbres qui ont un fût et des racines.* » (Deleuze & Parnet, 1997: 31).

⁴⁵ As matérias referenciadas são as seguintes: feldspatos, carvões fósseis, piras e pirites, cristais brancos, terras negras, etc.

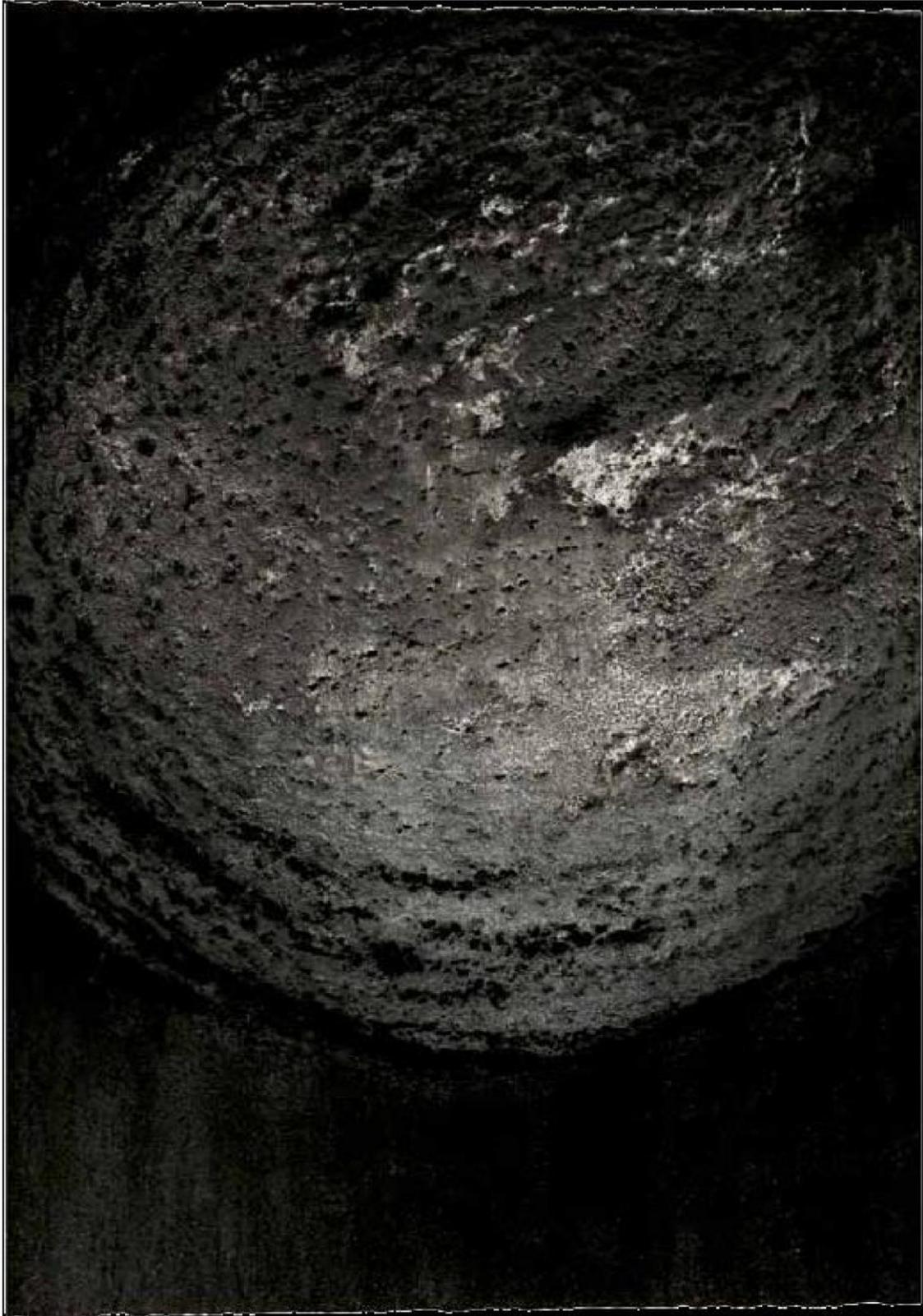
⁴⁶ « *Techné veut ainsi dire : savoir (Wissen) [...] le savoir qu'est la techné est un pouvoir-mettre-en-oeuvre [...] et en ce sens la techné est bien aussi ce qui autorise et conduit une production, un Dichten ou un Bilden, une poésis ou une figuration.* » (Payot, 1988: 28)

⁴⁷ « *Il y a un devenir-révolutionnaire qui n'est pas la même chose que l'avenir de la révolution, et qui ne passe pas forcément par les militants. [...] Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité.* » (Deleuze & Parnet, 1997: 8)

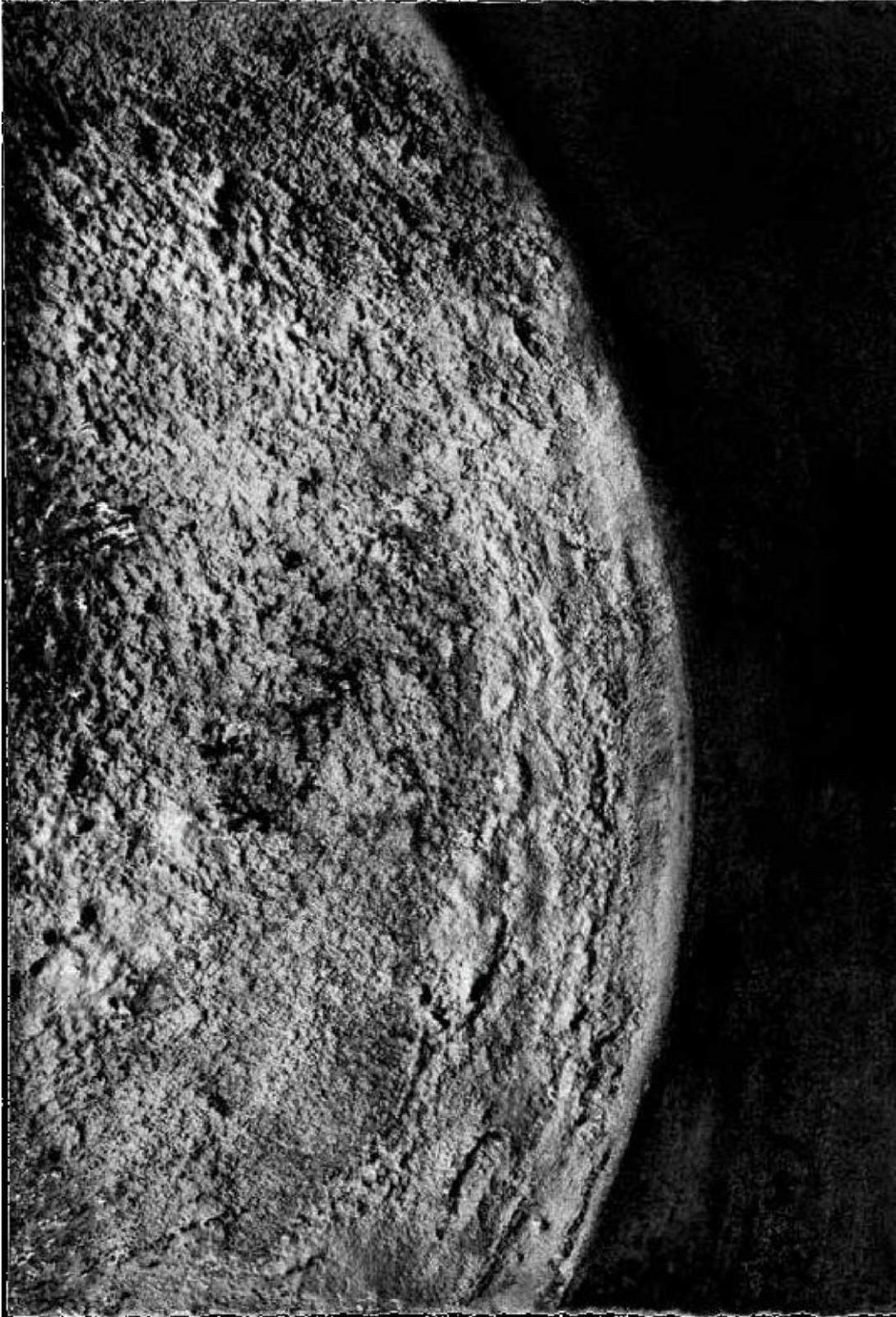
⁴⁸ « [...] *l'expérimentation sur soi-même, est notre seule identité, notre chance unique pour toutes les combinaisons qui nous habitent.* » (Deleuze & Parnet, 1997: 18)



Quadro 1 - Matérias-luz e matérias-sombra, sobre papel feito à mão de Romy Castro, 2012.



Quadro 2 - Matérias-luz e matérias-sombra, sobre papel feito à mão de Romy Castro, 2012.



Quadro 3 - Matérias-luz e matérias-sombra, sobre papel feito à mão de Romy Castro, 2012.

Bibliografia de referência

- Antonioli, M. (2003). *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Ouverture Philosophique. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. Paris, L'Harmattan.
- Bachelard, G. (1972). *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- Bragança de Miranda, J. A. (2005). *Geografias – Imaginário e controlo da Terra*.
- Bragança de Miranda (Dir.). *Espaços*. Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa, n.º de p. 30. Lisboa, CECLE/UNL.
- Bragança de Miranda, J. A. (2008). *Corpo e Imagem*. Lisboa, Nova Veja Limitada. 1ª Edição.
- Castro, R. (2011/2015). *Diário de Um Pensamento e a sua Curvatura*. Lisboa, Edição de Romy Castro.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Tradução Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa, Edição Presença.
- Deleuze, G. Parnet, C. (1997). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Gil, F. (2000). *Representar*. Ruggiero Romano (Diretor). *Conhecimento. Enciclopédia Einaudi, Volume 41*, n.º de ps. 55. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Haar, M. (1985). *Le Chante de la Terre, Heidegger et les Assises de L'Histoire de L'Être*. Paris, Édition de l'Herne.
- Wittgenstein, L. (1977). *Anotações sobre as cores. Edição Bilingue*, Trad. Filipe Nogueira e Mário João Pereira. Lisboa, Edições 70.
- Payot, D. (1988). *La statue de Heidegger. Art, vérité, souveraineté*. Paris : Circé.
- Rogozinski, J. (1988). *Du Sublime, L'extrême Contemporain*. Collection dirigée par Michel Deguy. Paris, Éditions Belin.
- Rothko, M. (2004). *La réalité de l'artiste*. Introduction de Christopher Rothko. Paris, Flammarion.
- Serres, M. (1993). *Les Origines de la Géométrie*. Paris, Flammarion.
- Pinto, J. G. (2012). *A Terra como Acontecimento. Ensaio*. Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Filme de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*, n.º 19, Laboratório da Paisagem, no âmbito de Guimarães Capital Europeia da Cultura. Guimarães, Instituto de Design de Guimarães.

IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE CINEMA & TERRITÓRIO

Uma visão panorâmica

Carlos VALENTE

Presidente da Comissão Organizadora

cvalente@uma.pt

A quarta edição deste Encontro decorreu, à semelhança das anteriores, no auditório do Colégio dos Jesuítas, no Funchal, durante os dias 3 e 4 de novembro. Tendo a organização assumido que, nesta edição, o Encontro não teria um tema específico, mas assentaria na relação basilar entre cinema e território, foi possível trazer ao Funchal uma diversidade de conferências e comunicações de alto nível académico e científico, assim como dispor de momentos de debate profícuo entre os oradores e o público presente, formado por docentes, alunos e algum público externo à Universidade. Pelo número reduzido de oradores (sete) e pelo tempo disponível, o Encontro revelou-se, mais uma vez, um lugar de proximidade e diálogo, não só académico-científico como interpessoal, o que é sempre uma mais-valia neste tipo de atividades.

1 - As conferências

Foram quatro os palestrantes convidados, todos eles ligados ao cinema pela via quer da produção quer da realização, ou ainda dos estudos académicos neste campo. A Catedrática Galega Margarita Ledo Andión¹ foi a primeira conferencista que “inaugurou” o Encontro com a projeção do documentário *Apontamentos para um filme*, trabalho da sua autoria e que está na base da longa-metragem *A cicatriz branca*, de que falaremos mais adiante. A propósito do documentário, que mostra os depoimentos de algumas mulheres galegas que emigraram para a cidade de Buenos Aires, nos anos 50, Margarita L. Andión discorreu sobre a relação entre cinema e diáspora, sobre a condição feminina neste contexto e sobre a identidade cultural, aqui enfocada nas denominadas línguas minorizadas, aquelas que sofrem o domínio de outra, oficial, que as reprime, como aconteceu no caso específico da Espanha Franquista.

A propósito do *Novo Cinema Galego*, falado em galego, a conferencista deu-nos uma breve visão sobre os nomes e filmes mais representativos desta vaga, onde ela própria se insere. O debate permitiu aprofundar um pouco mais acerca da realidade histórica da migração galega na América Latina, assim como esclarecer aspetos de produção e realização ligados ao documentário apresentado.

¹ Catedrática de Comunicação Audiovisual da Universidade de Santiago de Compostela, USC, e diretora do Grupo “Estudos Audiovisuais” desta Universidade. Cineasta e escritora, foi “Premio Nacional da Cultura Galega na modalidade de cinema e audiovisual, 2008” e membro da Real Academia Galega, RAG.



Fig. 1 - Apontamentos para um filme, 2019-12
Fotograma



Fig. 2 - A cicatriz Branca (2013) Cartaz.

No mesmo dia, em horário noturno, foi possível assistir ao filme de ficção antes mencionado, produzido e dirigido por Margarita L. Andi3n, e no qual esta tamb3m interv3m enquanto atriz secund3ria. *A cicatriz branca* enquadra-se num cinema do tempo longo, dos sil3ncios e dos planos fixos, para reconstituir n3o s3 os ambientes f3sicos como a espessa camada psicol3gica das personagens. Este filme, de claro recorte contempor3neo na sua est3tica, proporcionou um longo e interessante debate com a realizadora, acerca dos temas da solid3o, da discrimina3o, da tens3o ps3quica e social de uma 3poca e, ainda, da mulher e da sua sexualidade reprimida, entre outros.

A segunda confer3ncia foi proferida pela produtora e jornalista portuguesa Maria Jo3o Seixas² e partiu do coment3rio ao filme *A Cor da Rom3*, de Serguei Paradjanov, para explorar as rela33es entre a poesia, enquanto lugar do sagrado, e o mundo do cinema enquanto manifesta3o ic3nica. Foram visionados alguns excertos do filme, correspondentes ao in3cio e ao final da narrativa, ficando bem vis3vel a atmosfera “m3gica” e metaf3rica que Paradjanov constr3i neste filme.



Figs. 3 e 4 - *A cor da Romã* (1968), fotogramas

O debate revelou-se entusi3stico, colocando-se a t3nica na poesia como “casa” do ser. A conferencista refor3ou o aspeto pedag3gico da sua confer3ncia, lembrando a necessidade do ato po3tico como “salva3o”, n3o num sentido restritamente religioso, mas no sentido espiritual do humano, em toda a sua plenitude. Aqui, o cinema desbravou o territ3rio da *poiesis*, o lugar onde as imagens encontram as palavras do poeta (Sayat Nova) evocado neste filme, enquanto funda3o de sentido. Foi ainda poss3vel, por iniciativa da conferencista, assistirmos a um momento de leitura de um poema (*Vou-me embora para Pas3rgada*, de Manuel Bandeira) por parte de uma aluna, presente no audit3rio.

² Maria Jo3o Seixas licenciou-se em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Da sua j3 longa carreira destaca-se a sua estreita liga3o ao audiovisual, para o qual contribuiu com in3meros programas e filmes. Foi distinguida em 2012 com o t3tulo de Comendadora da Ordem de Cristo e recebeu em 2014 as ins3gnias francesas de “Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres”.

No dia seguinte, o artista visual e realizador Fernando Baños-Fidalgo³ discursou sobre a ignóbil relação do cinema com as ideologias totalitaristas e repressoras, neste caso concreto focando-se no infame documentário nazi sobre *Theresienstadt*, campo de concentração nazi. Este filme, entendido como um “macabro” documento sobre a encenação cinematográfica levada a cabo pelo regime, tem como protagonistas os habitantes do campo os quais, nas palavras do próprio conferencista « [...] *aparecían bendecidos ante la cámara por la misma mano que les daría muerte poco tiempo después.* ».

O realizador apresentou três dos seus trabalhos, sendo o primeiro uma aproximação ao referido documentário e o segundo um vídeo, *Inmate's March* (2009), que documenta o percurso de três quilómetros que foi feito pelo próprio artista, numa “performance” que reproduz a caminhada feita, na época da ocupação nazi, pelos deportados judeus, da estação de comboio até ao campo de Terezín. A banda sonora deste vídeo é composta pelo relato de uma sobrevivente, atualmente residente nos EU, que recorda, a partir das imagens, o passado que ela viveu naquele “território”. O terceiro ensaio em vídeo, também de 2009, e denominado *Mira el árbol*, constrói uma narrativa de pós-memória, a propósito de uma fotografia do local onde marcharam os judeus detidos pelos nazis. Esta fotografia, descontextualizada e (re)contextualizada procura ser, nas palavras do autor, uma « [...] *outra historia da História.* ».



Fig. 5 - *Inmate's March* (2009), fotograma



Fig. 6 - *Mira el árbol* (2009), fotograma.

Após a apresentação e visionamento, o debate permitiu levantar a questão da ligação afetiva, política e estética da geração atual com realidades históricas traumáticas, tão polémicas e marcantes como esta. Na discussão abordou-se também, e por isso, a memória coletiva e lugar da ética, assim como a memória individual e a liberdade artística no que diz respeito ao uso dos arquivos visuais do passado.

Continuando nesta linha artística e experimental, a cineasta inglesa Alia Syed⁴ trouxe até nós quatro curtas-metragens da sua autoria, com forte incidência numa estética herdeira, de algum modo, do cinema estrutural. A artista falou sobre cada filme de modo a clarificar as suas intenções e processos, assim como para apresentar o quadro conceptual e linguístico que informa a sua obra. Foram visionados os seguintes filmes: *Fatima's Letter* (1992), filme no qual uma voz feminina nos fala em língua urdu, a medida que se sucedem imagens do underground londrino; *Points of Departure* (2014), composto por

³ É professor na Escola Universitária TAI (Transformig Arts Institute, centro adstrito à Universidade Juan Carlos I, Madrid), artista plástico e cineasta. Doutor em Belas Artes (UCM, 2013) e Master em Arte, Creación e Investigación (UCM, 2009).

⁴ Alia Syed é licenciada em Belas Artes na University of East London em 1987, com pós-graduação em Mixed Media na Slade School of Fine Art, 1992. Tem sido assistente e leitora convidada na reputada escola Central St. Martins e no Chelsea College of Art and Design, e neste momento é leitora na Southampton Solent University. Tem produzido artisticamente no campo do cinema experimental nos últimos 25 anos, na Inglaterra.

planos de arquivo da cidade da Glasgow onde se explora a relação presença-ausência através da voz-off; *Panopticon Letters Missive I* (2012), filme de plano-sequência que explora a paisagem, neste caso combinando imagens de nuvens com um plano do rio Tamisa, para abordar o conceito de “Panóptico” de J. Bentham, associado que está ao colonialismo e portanto ao poder político e cultural, e por fim *Priya* (2011), um ensaio visual claramente ancorado numa pesquisa estrutural onde a própria película é matéria plástica da narrativa.



Fig. 7 - *Fatima's Letters* (1992, fotograma)



Fig 8. - *Panopticon letters Missive I* (2012), fotograma

Os seus filmes, que partem de uma visão subjetiva acerca dos territórios que habita, deixaram aos espectadores a possibilidade de criar sentido a partir de pistas e/ou claras alusões a problemáticas tais como a diferença e choque cultural, a diáspora, a noção de lugar e de gênero. O debate que se seguiu versou as motivações e os conteúdos atrás referidos, e ainda foi possível abordar aspetos técnicos ligados ao cinema experimental, que despertaram curiosidade em alguns elementos do público.

2 - As comunicações

Foram três as comunicações apresentadas que assentaram em artigos submetidos e aceites para publicação por investigadores desta área⁵.

A doutoranda Mariana V. Copertino F. da Silva⁶ apresentou-nos uma cuidada e dinâmica análise panorâmica acerca do filme *Non ou a vã glória de mandar*, de Manoel de Oliveira. A sua reflexão deixou patente a estreita relação entre o cinema e o conceito de território, num sentido identitário de uma nação, neste caso Portugal, nas suas vertentes históricas, políticas e sociais. A investigadora mostrou fotogramas e excertos do filme focando o discurso na correspondência entre a linguagem idiossincrática do realizador e as questões ideológicas e identitárias presentes na narrativa fílmica, chamando a atenção sobretudo para a problemática do anti-herói e da derrota, como visão alternativa a uma história oficial de tendência apologista e vitoriosa. O debate incidiu essencialmente na obra de Manoel de Oliveira, na sua estética e nos valores históricos, culturais e identitários que a caracterizam.

Por sua vez, o realizador e docente Pau Pascual Galbis⁷ desenvolveu a sua comunicação em torno ao filme *Onibaba* (1964) de Kaneto Shindo, mostrando a relação

⁵ Artigos publicados no n.º 2 da revista online *Cinema & Território*.

⁶ Doutoranda pela UNESP FCL/Ar, bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e membro efetiva do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Cinema, da Unesp.

⁷ Professor Auxiliar na Universidade da Madeira e investigador no Grupo de “Estudios sobre Arte y Cultura: Pensamiento Contemporáneo - Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas” (México).

do cinema deste autor, e em especial este filme, com a cultura e história japonesa, destacando a tradição do teatro Noh. Foram abordadas as linhas estéticas presentes em *Onibaba*, com abundante exemplificação audiovisual, focando nomeadamente o carácter expressionista, fantástico e negro quer da narrativa quer da *mise-en-scène* deste filme. O investigador salientou a estreita e fundamental relação desta geração de cineastas com o contexto da segunda-guerra mundial, nomeadamente os ataques nucleares a Hiroxima e Nagasaki, que neste filme estão presentes de modo simbólico.

Por fim, o investigador **Paulo Cunha**⁸ trouxe uma interessante (re)visão do papel do cinema na Guiné-Bissau, no período pós-revolucionário. Figura central desta revolução política e cultural, foi Amílcar Cabral, o líder do PAIGC (“nação africana forjada na luta”), que o palestrante apresentou em pormenor destacando o processo “utópico” de construção de uma identidade nacional privilegiando o cinema como “arma” cultural. Foi possível, nesta comunicação, introduzir o momento histórico no qual um grupo de jovens realizadores guineenses vão ao encontro, em Cuba, do *Nuevo Cine latino-americano*, participando assim no *Terceiro Cinema*, momento-chave do emergente cinema do “terceiro” mundo época. O debate focou essencialmente as questões sociopolíticas que se levantam hoje, numa análise comparativa do passado com a atual situação cultural da Guiné-Bissau.

3 - Outras atividades

Para além das conferências, comunicações e debates, houve tempo para uma breve apresentação do segundo número da revista científica *Cinema & Território*, dirigida pela Professora Doutora Christine Escallier, e associada ao Encontro. Por outro lado, a produtora Nohelia Rodrigues, responsável pelo *Madeira Fantastic Film Fest*, anunciou a segunda edição a realizar-se em março de 2018, numa parceria com o *Clube Universitário de Cinema* da UMa.



Figs. 9 e 10 - Sessão de encerramento no Colégio dos Jesuítas, Funchal, Universidade da Madeira

Após a sessão de encerramento, onde a comissão organizadora fez uma síntese e procedeu aos agradecimentos finais, o Encontro inclui ainda uma atividade de degustação e música que proporcionou um ambiente de convívio descontraído a todos os participantes deste IV Encontro Internacional Cinema & Território.

⁸ Membro do grupo de trabalho Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais do CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra. Leciona na Universidade da Beira Interior e na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes.