

CINEMA & TERRITÓRIO

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

Christine Escallier & Teresa Norton Dias (Dirs.)

CINEMA e IDENTIDADE

N.º3 | 2018



ISSN 2183-7902

Cinema & Território
Revista de arte e antropologia das imagens
N.º3 | Cinema e Identidade | 2018

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 José Pisa

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 BĂR | 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)

Vitor MAGALHÃES | Universidade da Madeira-UMa (Portugal)

Alice MARTINS | Universidade Federal de Goiás-UFG (Brasil)

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)

António Carlos VALENTE | Universidade da Madeira-UMa (Portugal)

António Costa VALENTE | Universidade de Aveiro, UTAD-Universidade de Trás os Montes e Alto Douro (Portugal)/AVANCA-Filme Festival

ÍNDICE

Prefácio José da Silva RIBEIRO & Alice Fátima MARTINS	1
Natacha CYRULNIK Interactions entre les différents protagonistes d'un documentaire et affirmations d'identités territoriales.....	2
Bruno FONTES Pelos caminhos da desorientação em <i>Alice nas Cidades</i>	16
Samuel LEAL Buscando Aröbönhipopá: comunidade, cinema e território entre os Xavante	26
Carla LYRA Criação musical e rituais: imagens de um Quilombo Urbano em Olinda, Pernambuco, Brasil.....	39
Gabriela SANTOS ALVES Processo de realização do curta-metragem C(elas): maternidade, teoria feminista e sistema prisional no Brasil.....	46
Silvia BOSCHI Engajamentos do espectador em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	57
Luiz Claudio MOTTA LIMA & Rafael MATTOSO 10 anos de Alma Suburbana: Uma análise da História e das Identidades suburbanas a partir deste documentário	67
Nuno Camilo BALDUCE LINDOSO Uma reflexão antropológica sobre memória urbana a partir do filme <i>Febre do Rato</i>	75

* * *

Contributos dos conferencistas convidados do IV Encontro Internacional Cinema & Território

La ética de mirar un árbol Fernando BAÑOS-FIDALGO	86
Diáspora en femenino e cinema Margarita LEDO ANDIÓN	92
Poesia (território sagrado) e Cinema (acólito devoto) Maria João SEIXAS	102

Prefácio - Cinema e Identidade

O cinema pode relacionar-se com identidades de muitas formas. A primeira é a identidade autoral, mais relevante no cinema de autor. Um dos últimos redutos da teoria do autor, que remonta à escola romântica do século XIX, foi a arte cinematográfica. Há, no entanto, outra identidade que emerge no cinema – o espetador ou espectador. A obra não se basta por si própria nem o sentido está completamente no espetador. A ideia, que a apropriação do filme pelo espetador é o resgate das intenções do autor, caiu por terra com o desenvolvimento da análise do discurso e da teoria da receção. O espetador é então outra identidade a que se atribui, em grande parte, a autoria do filme. A autoria dependeria assim de um sujeito coletivo (destinatário), da subjetividade (conhecimento e cultura) do espetador sem de modo nenhum esquecer as escolhas do realizador e as decisões económicas e atitude ético-política do produtor. Várias identidades profissionais, jurídicas, estéticas, éticas e políticas se definem e continuamente se reconfiguram na produção cinematográfica. No documentário e no filme etnográfico há outras identidades, outras participações decorrentes de as produções cinematográficas se realizarem com pessoas (não com atores), inseridas nos seus contextos sociais e culturais. Emergem assim os atores sociais que, das formas mais diferenciadas, participam na realização dos filmes - não se trata de filmes “sobre as pessoas”, mas “com as pessoas” acerca de questões concretas da vida social e cultural. Emergem também as instituições, as culturas locais e o território. Para além disso os documentários e os filmes etnográficos são realizados com recursos mínimos – financiamento e equipas mínimas, frequentemente longas estadias nos locais, instituições e com as pessoas filmadas, pesquisa etnográfica e adaptação a situações imprevistas, uma outra forma de identificação dos filmes.

Neste processo de passagem à imagem o autor joga a sua identidade pessoal e relacional. Pessoal na medida em que lhe é exigida uma obra original, cujas escolhas estão frequentemente enraizadas na história pessoal e em oportunidades criadas ou existentes nos quadros institucionais em que se situa – instituições de financiamento, instituições de enquadramento da produção, modas, modelos, axiologias e normas epistemológicas, éticas e estéticas. Relacional com as pessoas, grupos sociais, instituições filmadas e que tornará visíveis e audíveis, com uma equipa, por vezes mínima, de produção, com as entidades financiadoras, com o público a quem dirige a produção.

A identidade e cinema pode igualmente referir-se às denominadas cinematografias nacionais. Há também um *cinema híbrido*, um cinema de duplas ou múltiplas pertenças étnico-culturais, multissituado, decorrente quer dos processos migratórios ou de outras formas de hibridação cultural na transversalidade temas tratados, nas opções estéticas, nas situações e personagens representados ou o *cinema transnacional*, enquanto prática transcultural e transfronteiriça, decreta de um lado a obsolescência da ideologia das identidades nacionais fixas, bem como promove um debate sobre os “modos de identificação emocional” e sua *mise en scène* nos filmes. Há ainda a abordagem da dignidade humana no cinema (a dignidade não será outra forma de reconhecimento da identidade), dos “princípios de dignidade universal do projeto cosmopolítico dos direitos humanos” e das “cosmopoéticas cinematográficas”, formas de criação, de fabricação, de invenção (poiesis) do mundo (cosmos) como mundo comum, como partilha, como espaço da comunidade política (polis) da humanidade.

José da Silva Ribeiro & Alice Fátima Martins

Interactions entre les différents protagonistes d'un documentaire et affirmations d'identités territoriales

Natacha CYRULNIK¹

Maître de conférences HDR,
Aix-Marseille Université – CNRS, UMR Prism
natacha.cyrulnik@univ-amu.fr

Résumé : La méthode du documentaire en lien avec les interactions possibles entre ses protagonistes (filmeur, filmé et spectateur) va dans un premier temps aider à définir les identités de ces participants à la construction du film documentaire. Puis, ce sont les diverses formes d'identités territoriales qui permettront de mieux cerner l'appréhension des territoires filmés. Ainsi, le lien entre ces protagonistes et le lieu qui se tisse révèlera l'apport du cinéma documentaire pour aider à mieux appréhender un territoire dans un registre plus sensible.

Mots-clés : identité, documentaire, territoire, interactions, représentations

Abstract: *The method of the documentary in connection with the possible interactions between its protagonists (filmmaker, filmed and spectator) is, at first, going to help to define the identities of these participants in the construction of the documentary movie. Then, are the diverse forms of territorial identities that will allow to encircle better the apprehension of the filmed territories. So, the link between these protagonists and the place which weaves will reveal the contribution of the documentary cinema to help to understand better a territory in a more sensitive registration.*

Keywords: *identity, documentary movie, territory, interactions, representations*

Le documentaire naît étymologiquement du latin *documentum* qui se décline selon le Robert de « *exemple, modèle* » jusqu'à « *leçon, enseignement, démonstration* » (Niney, 2009). Cela voudrait dire qu'il présente une situation en tant qu'exemple pour en acquérir au final une connaissance, ce qui le place d'emblée dans une logique pédagogique. Pour autant, cet apprentissage ne s'opère pas de celui qui sait vers celui qui apprend, mais plutôt à travers l'expérience que le film documentaire propose d'une situation particulière. L'expérience artistique (Dewey, 1915) que propose le film documentaire rend sensible au spectateur l'appréhension d'un sujet. C'est-à-dire que, par l'expérience qui en est faite au tournage ou lors de la projection, nous passons de l'intention du réalisateur de témoigner d'une réalité à la réception du spectateur. C'est sur la base de la relation qui se tisse entre ces deux protagonistes que le documentaire existe. D'autant plus que ce genre cinématographique se caractérise par le contrat tacite entre eux deux qui se fonde sur le fait que le réalisateur affirme implicitement au spectateur qu'il

¹ Natacha Cyrulnik est documentariste, maître de conférences HDR à l'Université d'Aix-Marseille, et responsable de la spécialité « Production et réalisation » au département SATIS (Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son) à Aubagne. Elle est la responsable de l'axe 2 « Créations, pratiques et explorations artistiques » au sein de l'UMR (FRE 2006) PRISM (Perception, Représentations, Image, Son, Musique). Ses travaux de recherche portent d'une manière générale sur les représentations des territoires par le biais du film documentaire.

témoigne d'une réalité, et le spectateur en entrant dans la salle décide d'y croire (Lioult, 2004). Leurs relations aident donc à définir le cinéma documentaire.

Si l'on ajoute à cela le lien qui se tisse entre le réalisateur et l'acteur (celui qui entre en action face à la caméra) afin que ce dernier témoigne au mieux de la réalité filmée, une forme d'« *esthétique relationnelle* » (Bourriaud, 2001) se met en place.

C'est ce que nous avons expérimenté durant quinze ans, notamment les cinq dernières années dans la série documentaire « *Habiter le territoire* » qui relate, à travers neuf films au total, la vie au quotidien dans quatre cités du sud de la France². Celles-ci sont prises comme des espaces urbains français caractéristiques qui correspondent à des grands ensembles où sont souvent regroupés aujourd'hui des enfants d'immigrés et où l'emploi manque, et dont les médias parlent trop souvent avec des images de jets de pierres et de voitures qui brûlent en ouverture des journaux télévisés. Cette présentation un peu trop caricaturale vise à être nuancée à travers ce que les habitants eux-mêmes choisissent d'en dire. L'exemple, comme une étude de cas, de cette série que j'ai pu réaliser ces dernières années (qui regroupe les cités des villes de La Seyne-sur-Mer, Brignoles, La Ciotat et Marseille) permet d'appréhender de manière sensible des espaces souvent stigmatisés sous les termes de « *ghettos* », « *zones de non droits* » (Avenel, 2005) où évoluerait une « *racaille*³ » qu'il faudrait « *nettoyer au karcher* ». Les habitants témoignent toujours de leur peine face aux représentations qu'en donnent les médias, principalement la télévision. Ces stéréotypes (Moscovici, 1984) dénoncés dès le premier contact (Cyrulnik, 2008 : 198 – 199) comme étant à dépasser aussi par les habitants eux-mêmes, permettent de les décrypter pour comprendre comment construire une autre représentation d'eux-mêmes au sein de cet environnement par le biais de la réalisation de films documentaires (Cyrulnik, 2015). « *La spatialisation des problèmes sociaux* » (Tissot & Poupeau, 2005), encore plus dans les cités, affirme la dimension sociale d'un espace. Les représentations étaient filmiques et médiatiques, elles sont aussi sociales maintenant. Les banlieues révèlent ces interactions. C'est donc à travers la parole des habitants, leurs récits et leurs discours, que ces quartiers sont décrits dans cette série documentaire pour témoigner de l'évolution urbaine et humaine de ces cités. Cette appréhension est phénoménologique⁴ et subjective, elle n'en demeure pas moins en lien avec la réalité de ces territoires. Ceux-ci sont caractérisés selon des approches géographiques, urbaines, sociales, et comportementales réellement identifiables (c'est peut-être pour cela qu'ils sont

² Nous aurions pu choisir aussi l'ensemble de la filmographie de Natacha Cyrulnik qui traite finalement presque toujours du lien entre le cinéma documentaire et le territoire, comme par exemple la série « *Les traces algériennes* » au sujet des liens entre la France et l'Algérie dans un registre intime (trois documentaires en trois ans), ou plusieurs autres documentaires : la fermeture des chantiers navals de La Seyne-sur-mer qui faisaient vivre 11 000 personnes durant 150 ans et qui ont fermé pour laisser la place à des projections intimes de ces travailleurs durant les dix années où leur ancien lieu de travail est resté en friche sans qu'aucun projet urbain ne sorte de terre (« *La Navale vivra ... autrement !* », 2006, 51') ; ou bien en accompagnant durant une année l'arrivée de primo-arrivants en France dans une classe particulière pour les 16 – 20 ans qui avaient donc un an pour apprendre le français, découvrir cette nouvelle culture, s'intégrer dans leur quartier, aider leurs parents à s'intégrer dans leur quartier, régler leurs papiers et choisir un métier (« *Un autre chemin d'écoliers* », 2006, 61') ; ou encore en racontant le monde entier à travers les propos des hyérois qui viennent d'origines diverses, en n'inscrivant ces paroles exclusivement sur des images de la ville d'Hyères-les-palmiers, par exemple (« *Une ville... Le monde* », 2003, 24') ; etc. Voir la filmographie complète de Natacha Cyrulnik sur le site :

<http://www.lacompagniedesembruns.com/index.php/docu-realizations/films-docu>

³ Ces termes sont tellement ancrés dans le quotidien des jeunes des cités qu'ils en viennent eux-mêmes à se faire appeler des « *Kairas* », venant du verlan de « *racailles* » prononcé par Nicolas Sarkozy et auxquels les habitants se réfèrent encore...

⁴ La phénoménologie est une « *méthode qui consiste à dépouiller les choses ou phénomènes, à partir d'un effort volontaire du regard et de la sensibilité, de tout prédicat ou habillage superflu, afin de parvenir à leur essence, à leur sens humain le plus profond* » (Di Méo, 2014 : 607).

caricaturés d'ailleurs !). Ces spécificités témoignent aussi de formes d'identités territoriales fortes. Il s'agit donc de construire une représentation filmique d'une réalité facilement caricaturée : cette représentation du monde construite par le biais du cinéma documentaire va aussi permettre de faire évoluer les représentations sociales des cités en général. Le documentaire devient une méthode pour faire évoluer les clichés par une meilleure appréhension et compréhension de ces espaces tellement stigmatisés. Ainsi, c'est une vision de notre société qui se nuance. La représentation par le documentaire change les représentations sociales.

Les différentes manières de raconter par le film documentaire des modes de vie au quotidien sur des territoires particuliers, deviennent un appui pour analyser les différents modes de représentations d'espaces vécus. Une approche phénoménologique se mêle à la forme documentaire et aux interactions des différents protagonistes (filmeur, filmé et spectateur).

La méthode du documentaire (Cyrulnik, 2008) en lien avec les interactions possibles entre ses protagonistes, va dans un premier temps aider à définir les identités de ces participants à la construction du film documentaire. Puis, ce sont les diverses formes d'identités territoriales qui permettront de mieux cerner l'appréhension des territoires filmés. Ainsi, le lien entre ces protagonistes et le lieu qui se tisse révélera l'apport du cinéma documentaire pour aider à mieux appréhender un territoire dans un registre plus sensible.

1 – Une méthode du documentaire et ses interactions

- Une méthode du film documentaire pour favoriser les interactions

Pour réaliser un film documentaire, une méthode s'invente à l'occasion de chaque réalité à capter. Elle découle de la situation à filmer, et des interactions qui se mettent en place entre les différents protagonistes du film. Et le documentaire va permettre au spectateur d'acquérir une meilleure connaissance de ce qu'il se passe sur un terrain particulier. Une approche compréhensive va aider à cela. François Niney (2000 ; 2002) en vient même à définir le documentaire à travers ces deux mots, « *connaissance* » et « *compréhension* ».

Cette ***approche compréhensive*** « *est un positionnement intellectuel (une prise de position épistémologique) qui postule d'abord la radicale hétérogénéité entre les faits humains ou sociaux et les faits de sciences naturelles et physiques [...]* » (Mucchielli, 2004 : 24). Ainsi, dans une démarche qualitative correspondant à tout travail artistique, le simple fait d'aller vers les habitants d'un territoire pour essayer de cerner au mieux leur vie quotidienne avec une caméra suscite une meilleure compréhension de la situation.

Dans cette même logique, l'immersion nécessaire pour un documentariste qui s'associe le plus souvent à une ***observation participante*** (Winkin, 2001 : 156-165), permet en même temps d'affirmer une interprétation de la réalité à travers le parti-pris du réalisateur : si d'un point de vue éthique il est important de ne montrer que ce qui est issu de la réalité, le simple fait de poser sa caméra face à une situation implique déjà un point de vue et un rapport au monde qui témoigne du positionnement du réalisateur. De la même manière, la personne qui est filmée et qui se met en scène face à l'objectif révèle sa propre réalité. Elle se tient plus droite, articule un peu plus, cherche à rendre ses propos les plus intéressants possibles ou bien présente ses idées avec humour pour aider à ce qu'ils puissent être entendus, par exemple. Cette auto-mise en scène va de paire avec la position du réalisateur qui est en face de lui avec sa caméra. Les nombreuses interviews des jeunes des cités dans la série « *Habiter le territoire* » révèlent toujours des formes

marquantes de prises de contacts. Leurs propos s'affirment à travers leurs *intentions de communications* captées : qu'ils soient virulents, humoristiques, sensibles ou profonds. Ces témoins cherchent aussi à se faire entendre autrement que dans les reportages souvent caricaturaux diffusés à la télévision, en essayant de composer un récit le plus juste possible au sujet de leur vie au quotidien dans ces cités afin de sortir de ces stigmates audiovisuels. Le documentaire offre justement cela. Cette autre forme audiovisuelle prend le temps d'aller à la rencontre des habitants, alors qu'un reportage doit souvent être diffusé rapidement allant ainsi à l'essentiel, voire au plus spectaculaire, pour avoir rapidement quelque chose à raconter. Ce rapport au temps insuffle alors la possibilité d'instaurer un autre type de relation entre le filmeur et le filmé qui fait toute la différence en termes de fond et de forme. Cette forme audiovisuelle se développe dans un autre rapport aux médias, et en se basant sur les relations humaines qui s'installent. Mais, sur la base de ces *interactions* fondatrices, Les notions de *parti pris et de point de vue* sont nécessaires aussi bien pour réaliser un film que pour se positionner socialement ou intimement (Ghaninéjadi Ahari, 2004), pour le filmeur comme pour le filmé. Elles participent à la définition du documentaire de création. C'est le travail de l'auteur qui est convoqué à travers son parti pris. C'est sa manière de porter un regard sur le monde qui détermine son « *style* ». Elle détermine un angle de vision sur une réalité ; elle en devient une forme d'esthétique (Cyrulnik, 2008 : 428), tout en témoignant d'une réalité ! Du statut de l'auteur que représente le réalisateur, nous en venons à la part de création aussi de l'acteur. En analysant la méthode pour réaliser ces documentaires, c'est le processus de création basée sur les interactions humaines et les affirmations identitaires en lien avec le statut d'auteur qui se dévoilent.

Cette approche compréhensive associée à cette observation participante du documentaire se prolonge également avec le spectateur qui se sent à son tour impliqué à travers le personnage - relais qu'il découvre à l'écran, et au sujet duquel il pourra nuancer les propos lors du débat à l'issue de la projection (ce qui caractérise souvent le cinéma documentaire en France). Ce sont donc les interactions entre le filmeur et le filmé, et l'approche compréhensive inscrite dans leur relation, qui vont se prolonger dans la salle.

Le passage de l'analyse induite de l'acteur qui témoigne devant la caméra, à une analyse comprise de l'acteur, du réalisateur et du spectateur également, se fait par le biais de ces différentes situations de « *reformulations phénoménologiques* » (Paillé & Mucchielli, 2005 : 72-75), au tournage comme lors du débat. Le point de vue des acteurs va s'affirmer et le film témoignera de cela, avec toutes les intentions, intuitions, volonté, manipulation, schématisation, structuration, dénonciation, etc. qu'il traversera par le biais de reformulations phénoménologiques. Puis, ce sera au tour des spectateurs à l'occasion du débat à l'issue de la projection de mettre des mots sur ce qu'ils viennent de voir et d'entendre. C'est dans le recul et l'analyse des échanges nécessaires à l'écriture d'un film, lors du tournage et au montage, et dans l'échange suite à sa réception, que la reformulation phénoménologique se développe. Elle apparaît dans une synthèse du vécu des acteurs, et dans le questionnement compréhensif qui l'accompagne (Paillé & Mucchielli, 2005 : 72-75). Ces étapes définissent une méthode du documentaire (Cyrulnik, 2008) et vont aider à nuancer les représentations sociales des territoires filmés.

Ainsi, de l'approche du réalisateur sur un territoire et de la relation qu'il installe avec la personne qu'il filme, naît un documentaire dont le spectateur lui-même pourra s'emparer à sa manière lors du débat. Ces interactions entre les protagonistes participent à la méthode pour réaliser un documentaire tout en stimulant le processus de création du film.

- Des interactions aux collaborations pour un documentaire

Ces situations d'échanges permettent de co-construire une représentation urbaine (le territoire apparaît aussi à travers ce que les participants en racontent), filmique (le documentaire), sociale (l'approche compréhensive permet de sortir des stigmates sur les cités), et de soi (le filmé catalyse son comportement) en même temps (Cyrulnik, 2016). Tous ces niveaux de représentations attestent des différents apports du documentaire. Par ce jeu de représentations, le filmé, en collaborant par son témoignage, participe finalement aussi à la création du film : il la nourrit, il la pense aussi en témoignant de son quotidien, il raconte sa cité en faisant transparaître toute sa part de subjectivité et la part de romance qui va avec, il s'auto-met en scène face à la caméra, etc. Quand un jeune s'avance vers la caméra en se cachant derrière une capuche et en « roulant les mécaniques »⁵, il s'enferme dans les clichés dans lesquels il se sent lui-même prisonnier, reproduisant les codes télévisuels de la « *racaille qu'il faudrait nettoyer au karcher* ». Mais, au bout de quelques minutes d'échanges, il finit toujours par baisser sa capuche et se met à raconter sa vie et ses (res-)sentiments⁶ dans un registre plus intime. Une part de création émane de lui à travers sa manière d'être face à la caméra. C'est la valorisation⁷ de celle-ci qui rendra le film d'autant plus intéressant et touchera le spectateur, l'incitant ainsi à se sentir concerné à son tour. L'approche intuitive au début, devient de plus en plus analysée et comprise (Paillé & Mucchielli, 2005) pour le filmeur, pour le filmé, et pour le spectateur qui recevra tout cela. L'émergence des propos accompagnée par cette auto-mise en scène du filmé, le récit qui se compose en direct face à la caméra, la résonance des propos récoltés les uns avec les autres au montage, et celle que va en avoir le spectateur au final, proposent des étapes de collaborations qui naissent des interactions possibles entre les différents protagonistes du film.

Dans le cadre de la réalisation d'un film documentaire, le réalisateur reste le chef d'orchestre de tout cela : ce sont les relations qu'il sait établir qui témoigneront le mieux de la vie au quotidien dans les cités. Sans se positionner donc forcément tous en tant qu'auteur, ce jeu d'interactions favorise la construction de plusieurs niveaux de représentations.

Finalement la part de subjectivité (voir de fiction ou de romance à travers ces formes d'auto-mises en scène) qui se révèle dans le documentaire s'inscrit dans un processus de création qui naît de la collaboration. Toutes ces interactions possibles engagent donc l'ensemble des protagonistes dans un processus de création forcément participatif. Des protocoles de création nous en venons au processus de transformation de la personne qui s'implique. Cette expérimentation par l'art (Dewey, 1915) oblige à s'affirmer et à trouver une place au sein de cette communauté créative (filmeur et filmé), de la société (en pensant au futur spectateur qui prendra la parole à son tour), d'« *être-au-monde* » (Schaeffer, 1999). L'engagement artistique dans ces réalisations devient de plus en plus politique et existentiel.

⁵ Cela correspond à mettre les épaules en avant comme pour se donner une contenance devant la caméra.

⁶ Séquence visible, puisque c'est une pratique relativement courante qui témoigne de l'importance des « *médiacultures* » (Maigret & Macé, 2005), dans « *La revendication d'un regard* » (2008, 39^e) et dans « *Ceux qui pensent le projet urbain, ceux qui le vivent* » (2011, 80^e) notamment.

⁷ Le filmeur, derrière la caméra, signifie directement par ses gestes et mimiques pendant la prise, que ce que raconte le filmé est intéressant, afin de l'inciter à développer son idée. Une relation se tisse ; elle valorise le filmé. C'est en tout cas ce qu'il se passe la plupart du temps pour les prises qui seront retenues au montage...

2 – Identités territoriales et documentaire

Dans un registre géographique, urbain, social, politique ou intime), la définition des différentes formes d'identités territoriales témoigne aussi des interactions entre une personne et son environnement. Ce que les géographes définissent comme la reconnaissance de phénomènes biologiques et culturels d'« *appartenance* » à un territoire, correspond à la notion de territorialité. En cherchant maintenant à définir les différentes formes d'identités en lien avec un territoire, nous allons analyser les modes de représentation d'un lieu possible selon les personnes. C'est-à-dire qu'en cherchant à mesurer la part de subjectivité d'une personne pour décrire son espace vécu, différents niveaux de représentations vont entrer en jeu. Toujours dans l'approche phénoménologique citée plus haut, une affirmation identitaire des différents protagonistes va aider à nuancer les représentations possibles, qu'elles soient filmiques (comme le reportage ou le documentaire déjà cité), sociales (à travers les représentations des cités à nuancer), médiaculturelles (dans la mesure où, comme l'expliquent Eric Maigret et Eric Macé, le croisement entre ce qui est véhiculé sur un territoire par les médias et la culture va permettre de nuancer les représentations), individuelles ou collectives (puisque les interactions déjà énoncées favorisent l'affirmation identitaires des protagonistes du film en se positionnant publiquement lors du tournage - où de nombreux spectateurs sont déjà suggérés par la caméra - ou lors du débat dans la salle).

Pour commencer donc à cerner les liens entre identités et territoire, une lecture distanciée et objective d'un lieu correspond à celle effectuée en physiographie. La lecture du paysage se fait elle de manière plus personnelle et subjective ; elle devient inséparable de la lecture de l'habitant éminemment culturelle, qui est celle de la territorialité (Ferrier, 2013 : 89). Nous passons ainsi d'une volonté de savoir à la première lecture, à celle du goût, pour en arriver aux valeurs et à l'esprit de responsabilité. Cette approche du monde à travers la lecture de l'espace place l'individu au centre, et annonce déjà l'importance du récit qui va être formulé dans le film. Nous pouvons dire alors que nous passons d'une volonté de définir le plus objectivement possible un territoire, à toute sa subjectivité et la responsabilisation, voire l'éthique, qu'elle implique.

La question identitaire face à un territoire doit donc être précisée puisque c'est ce qu'en dit et/ou fait l'homme qui le définit. Le lien entre l'homme et son territoire situe différents niveaux d'identité (d'un territoire, territoriale et de territorialité).

- Identité d'un territoire

L'identité d'un territoire se compose à partir de l'objet spatial, avec une forme d'objectivation pour définir la caractérisation, la singularité de cet objet spatial (Fourny, 2008 : 106). Cette approche identitaire dans un registre politique afin de déterminer l'identité d'un territoire (en lien avec ses choix d'aménagements) dans un premier temps, va être de plus en plus personnalisée par la suite.

Les hommes au sein de leur territoire sont alors pensés en termes de "*publics*", "*habitants*", "*populations*", "*électeurs*" et "*citoyens*". Les acteurs sont les collectivités territoriales et les élus, les décideurs des projets urbains, les architectes, les associations, et les habitants ou citoyens qui peuvent s'engager pour faire évoluer ces espaces. Cette démarche est encore plus visible ou sensible par rapport aux mutations urbaines au sein des cités en tant que quartiers qui sont le cœur du sujet des films de la série, et qui se font d'autant plus présentes à l'échelle d'un espace relativement cloisonné. L'évolution urbaine et humaine a été filmée durant quinze années dans le cadre d'ateliers de pratiques cinématographiques dans un premier temps, puis dans le cadre de la série « *Habiter le*

territoire ». Il s'agissait d'abord de proposer aux habitants de porter un regard sur leur environnement quotidien en s'emparant d'une caméra dans le but de réaliser un film d'atelier, puis de témoigner dans la série documentaire en tant qu'habitant de ces lieux pour faire entendre au mieux cette parole⁸.

La définition de l'espace du point de vue des médias et de ce qu'ils impliquent d'un point de vue territorial révèle la manière de favoriser la création (ou non) de l'identité d'un territoire. Les volontés politiques sont donc impliquées. La radio et la télévision se sont développées en région selon des objectifs de visibilité de l'Etat et de ses actions, sans pour autant prendre en compte les spécificités territoriales (Gadras & Pailliar, 2013: 32). Les réseaux sociaux offrent maintenant une alternative qui peut valoriser cela. Si l'accès au réseau internet reste encore inégal en France, les prises de paroles sur la toile permettent de mieux mesurer une identité territoriale locale, et avec elle l'identité d'un territoire. « *Ce n'est (...) pas le caractère local (des) médias (zone de diffusion localisé, organisation territoriale des rubriques entre centre-ville et agglomération, mise en visibilité des acteurs locaux, agenda des activités sportives...) qui contribue à la construction de débats et de questionnements portant par exemple sur les transformations urbaines* » (Gadras & Pailliar, 2013 : 32), comme c'est le cas dans les films documentaires étudiés. Pourtant, au moment des violences urbaines en 2005, le *Bondy Blog* a été un exemple significatif de l'utilisation possible des médias, notamment d'internet, pour faire entendre une autre voie. Ce sont des journalistes suisses qui créent ce blog pour relater la vie des habitants de ce quartier de la banlieue parisienne. « *C'est la « position d'extériorité » de ce blog « qui lui confère du crédit et lui apporte des soutiens* (Sedel, 2011 : 129) » (cité par Gadras & Pailliar, 2013 : 35). L'appui des réseaux sociaux prend donc une dimension plus universelle, en tout cas internationale, quand les jeunes des banlieues s'emparent de cet outil. C'est comme si le territoire local se légitimait parce qu'il est pris en compte à l'international. L'identité d'un territoire s'appréhende manière plus globale cette fois. « *Internet a fourni aux jeunes des banlieues un accès au débat public les concernant alors même qu'ils n'ont pas été explicitement invités par les principaux médias à participer à ce débat.* » (Tonnevold, 2009 : 97). Le blog offre donc une alternative médiatique et territoriale en même temps, tout comme le font les films documentaires cités. Les scènes filmées, les témoignages et les acteurs qui entrent en jeu « *participent à la médiatisation et par là même à la production des territoires rassemblés sur ce seul et même espace numérique que constitue le blog* » (Blanchard, 2013 : 272). Si l'on associe à cela la spontanéité et l'affectivité des propos, une nouvelle dimension à cette appréhension du territoire émerge. Nous entrons là dans une logique qui devient plus proche de l'identité territoriale, qui se construit donc en interaction.

Augustin Berque (2010) déterminait le milieu urbain en fonction du tissu relationnel qu'il révèle. Un système symbolique se met alors en place en entrant en action de plusieurs manières : écrire, parler, représenter. La représentation d'un territoire se propose donc ici comme un moyen de passer à l'acte, et d'affirmer son identité, celle du territoire et celle de l'habitant. Du rapport entre un système technique et symbolique, avec toute cette subjectivité assumée, la relativité du milieu urbain prend corps afin de définir une réalité. Quelle réalité ?

⁸ Les films d'ateliers étaient porteurs en termes de création et d'affirmation personnelle et collective, mais leurs qualités techniques dépendant de débutants n'étaient pas assez conséquentes pour que les films soient vraiment diffusés. Les films documentaires qui ont pris la relève dans le cadre de cette série l'ont été beaucoup plus, et la discussion s'est ouverte à l'ensemble des spectateurs au niveau national, voire international parfois.

- Identité territoriale

Si l'identité d'un territoire se définit d'un point de vue proche des politiques et de l'aménagement du territoire, l'identité territoriale devient plus sociale. Elle s'impose comme déterminante dans la sociologie urbaine, avec les modes de gouvernance, les logiques sociales de la vie urbaine et les usages et rythmes de ces habitants. C'est ce qui est abordé dans ces documentaires.

La dynamique du système identité / action / territoire est donc analysée selon ce dispositif socio-technique qu'offre le documentaire⁹. Cela est particulièrement adapté pour ces cités qui sont en pleine mutation au niveau national. L'évolution des territorialités se fait donc au niveau des discours politiques d'aménagement d'une part, et territorialités et identités d'autre part. Ajoutons à cela que les entités spatiales sont à redéfinir avec la dissolution des grandes références identitaires qu'étaient la nation, la religion, le travail ou l'idéologie. Celles-ci restent des appuis indéniables pour la définition, la construction et l'évolution d'une identité territoriale. Mais elles sont souvent plus difficiles à cerner, même si les religions ou idéologies offrent un cadre très lisible. La nation est mouvante selon les origines, notamment dans les cités où le postcolonialisme est très présent et révélateur de fonctionnements interculturels, sociaux, et spatiaux liés à cette histoire (Apparadurai, 2001) ; et le travail fait souvent défaut, marginalisant un peu plus la population, et principalement les jeunes.

Des actions publiques s'associent à une forme de construction identitaire. Les changements spatiaux plus ou moins rapides selon les personnes¹⁰ suscitent de toute façon pour tous des mutations. Ainsi l'identité territoriale se construit dans le temps, souvent long d'ailleurs. Le traditionalisme et le conservatisme évoquent une résistance au changement, alors que le temps suggère un rapport au patrimoine qui importe en termes de représentation territoriale (Fourny, 2008). Mais les mutations rapides des territoires de nos jours ne sont pas les mêmes selon que l'on soit un urbaniste, un décideur ou un habitant. La perception n'est pas la même selon qu'on la vive au quotidien ou pas. Ce rapport au temps fluctue selon la manière de venir dans les lieux. Comment alors prendre en compte l'ensemble de ces expériences pour faire évoluer ces territoires ? Est-ce que le système de transformation des identités et des organisations territoriales peut se faire par la médiation de l'action des politiques d'aménagements ? Comment prendre en compte pleinement la vie au quotidien des habitants d'un quartier pour penser les évolutions urbaines et humaines ? Ce sont précisément à ces questions que la série « *Habiter le territoire* » souhaite répondre. Elle participe à faire se croiser, dans les films et dans les salles, les décideurs de ces mutations urbaines avec les habitants en tant qu'usagers (Cyrulnik, 2016). Ainsi, dans « *Un monde meilleur est possible* » (2012, 62') par exemple, les femmes interrogées sur les mutations urbaines se plaignaient notamment de devoir faire rouler leur poussette dans la poussière depuis trois ans. Elles n'en revenaient pas d'apprendre en réponse que les travaux dureraient encore de nombreuses

⁹ Le documentaire se propose comme un dispositif socio-technique qui donne la parole et la fait entendre de manière sensible. Le terme de « *dispositif* » est pris ici selon les propos de Giorgio Agamben : « (...) *J'appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants* » (2007 : 31). C'est la transformation qui s'opère chez l'homme qui importe dans ce dispositif. « *J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs* » (Agamben, 2007 : 32). Ces précisions insistent sur la place de l'humain (du sujet) et sur ses évolutions possibles.

¹⁰ Architectes et habitants n'ont pas la même appréhension du temps : les uns passant par de nombreuses étapes de réflexions et de validations pour seulement commencer à construire des bâtiments, les autres attendant désespérément la fin de travaux, pour le dire vite...

années. Les tranches de travaux planifiées effectivement par le maître d'ouvrage s'échelonnent sur un temps qui peut sembler très long pour le petit enfant assis dans cette poussette... Gageons même qu'il en sera sorti depuis longtemps quand les travaux de l'ensemble de cette grande cité qui concerne 16 000 habitants seront finis !

Cette série documentaire se veut donc comme un témoignage des mutations urbaines et humaines des cités. Ces transformations révèlent ou extrapolent des identités territoriales. Un ajustement de l'identité s'opère de manière à la fois spontanée et progressive sur un temps long (Anderson, 1983) ; mais des processus d'infléchissements peuvent impacter sur un temps court également. Quand la plupart des espaces viables sont transformés en parking dans le cadre du processus de résidentialisation de la cité Berthe de la Seyne-sur-mer par exemple, les pieds des tours sont encore plus, et très rapidement, investis comme les derniers lieux de rencontres possibles par les jeunes. Ces comportements sont l'expression des identités et des intentionnalités. Ils deviennent des manifestations identitaires discursives et symboliques, en fonction des manifestations historiques et autres opérations patrimoniales (Dupin, 2004), puisque ces bâtiments détruits ou réhabilités constituent précisément leur histoire et leur patrimoine. De nouvelles formes de légitimation politique deviennent alors nécessaires. Une affirmation territoriale à prendre en compte est liée à des artefacts à vocation symbolique, ou bien à un recours à l'histoire pour authentifier l'existence d'un collectif par l'édification d'un récit sur le territoire. Cela aide à créer une figure unitaire et cohérente de l'espace. Cette association entre les dimensions symboliques, collectives et discursives témoigne d'une quête de sens et d'affirmation existentielle. Ces trois dimensions définissent alors un territoire dans sa globalité. Elles correspondent aussi aux films documentaires de notre série puisqu'ils sont une représentation symbolique et artistique, qui se construit à partir des paroles récoltées au tournage, articulées au montage et reformulées lors du débat ; et qu'ainsi un récit se compose sur ces réalités territoriales. L'expression des identités et des intentionnalités par cette dimension artistique donne corps à une réalité vécue (sur le terrain, comme dans la salle).

Il faut ajouter à cela la prise en compte des nouveaux référentiels liés à la mondialisation (Appadurai, 2001) qui nuancent les propos pour mieux cerner ces espaces. Le positionnement des territoires se détermine aussi face à ces nouveaux enjeux planétaires. Le choix pour développer des spécificités spatiales se fait par rapport à l'environnement à la fois proche et lointain pour positionner un territoire. L'imaginaire qui lui est attaché apporte une plus-value symbolique aux productions et confère de la valeur à l'implantation (Fourny, 2008). Ainsi, l'affirmation de l'existence d'un territoire et l'attestation de son « authenticité » peut prendre une valeur commerciale déterminante. La recomposition territoriale affirme une dimension existentielle en lien avec des idéologies et un discours. Le récit d'un territoire valorise l'identité territoriale aussi d'un point de vue financier. Les facteurs d'ordre utilitaire et économique sont également déterminants.

L'identité territoriale considère donc le territoire en tant qu'objet spatial porteur de signes culturels et de sens pour le sujet et la collectivité. Il est la conscience d'une singularité collective, à partir du sujet social : « *L'identité territoriale (...) a pour objet l'individu ou le groupe dans la manière dont ils construisent leur propre identité sociale ou personnelle à partir du territoire* » (Fourny, 2008 : 106). Aux procédures d'attachements s'associent les procédures de symbolisation (Paul-Lévy & Ségaud, 1983 ; Bonnemaïson *et alii*, 1999). Les documentaires réalisés dans les cités se proposent au croisement de cela.

- Territorialité

La territorialité peut être comprise à la manière d'un animal qui protège son territoire, à son appréhension d'un espace qui serait sien. Cette approche éthologique, assez intuitive, relativise le sentiment d'appartenance de l'homme à un territoire. La territorialité se trouverait alors à l'intersection entre l'identité et le territoire. Elle dépendrait d'un processus d'identification qui serait la caractérisation de ce territoire dans un registre existentialiste. Edmond Marc Lipiansky (1992) parle même de personnification qui correspond à l'expression d'une identité collective. Le territoire acquiert une forme :

[...] d'individualité humaine : unité, cohésion, continuité dans le temps, etc. On lui attribue aussi des traits de caractères propres : sympathie, amabilité, dynamisme, froideur, etc. Cette modalité marque la saisie d'un espace dans sa dimension sensible, dans les émotions qu'il peut procurer, dans la subjectivité d'un ressenti. Elle constitue de ce point de vue la reconnaissance d'un rapport sensible à un espace, de sentiments et de vécus personnels. (Fourny, 2008 : 107).

C'est la synthèse de ses traits particuliers qui lui donne une cohérence favorisant cette territorialité.

Les discours identitaires participent donc au dynamisme de l'identité territoriale. Il s'inscrit dans une aptitude à participer à la modernité politique. La transformation des supports de l'identité, qui deviennent virtuels ou symboliques, change le monde. Le documentaire se propose comme un outil au croisement de ces identités virtuelles et symboliques qui, s'il est moins flagrant *à priori* pour aborder un territoire, s'appuie tout de même sur ces nouvelles dimensions. La transformation de la dynamique du système politique, avec un aménagement fondateur du territoire, correspond à la fois à une réalité contemporaine des mutations territoriales actuelles et au questionnement de cette série documentaire. Par ce biais, de nouveaux enjeux à la production de spécificités et de valeurs existentielles réactualisent la valeur identitaire du territoire. En donnant la parole aux habitants, ces films les font entrer en action en même temps qu'ils entrent dans un mouvement social qui fait sens politiquement. Les idéologies, au sens de figures, de croyances, d'imaginaires ou de représentations des espaces, conduisent à une définition partagée de ce que le territoire peut et doit être. Les films documentaires de cette série, comme les actions publiques qui engagent le citoyen, offrent la création d'un cadre de référence commun. Ce sentiment d'appartenance est susceptible de produire du lien social, ce qui est d'autant plus fort dans les cités ! L'identité naît des expressions, discours et récits sur l'objet. Les idées partagées sur l'espace en jeu permettent d'instaurer des distinctions, et donc d'inventer de nouveaux territoires. Au moment où les mutations urbaines des cités sont une réponse donnée classiquement par les décideurs politiques aux classes sociales défavorisées qui habitent ces espaces, le fait de démontrer que l'identité d'un territoire et le sentiment d'appartenance qui va avec influencent la territorialité permet de revendiquer le documentaire sur un territoire trop facilement marginalisé comme le moyen pour trouver une solution qui va vers une plus grande cohésion sociale. Ici, la création artistique et sociale du documentaire aide à l'affirmation d'une territorialité.

Conclusion

Le travail au sein de la série « *Habiter le territoire* » est pris comme l'appréhension d'une méthode et de ces enjeux pour mieux saisir ces espaces particuliers que sont les cités. Il est abordé de manière sensible plus que descriptive. Le paysage lu par l'homme qui s'approche du géographe¹¹ insuffle une approche territoriale qui ne dit pas ce qu'il est mais comment on peut le percevoir, pour mieux se le représenter par la suite dans un film. Ce choix s'impose au vu du sujet qui traite de la représentation par le documentaire d'un territoire. Un autre texte aurait pu être écrit pour relater les données qui émergent des films. La description de cette vie au quotidien dans les cités avec les questions de voisinage, de présence policière, de gestion des travaux, et autres usages du territoire d'un point de vue plus pratique apparaît au fil des documentaires.

Enfin, c'est plus le paysage que le territoire qui est abordé, tant l'homme est présent dans le dispositif de ces films. La place de l'homme sur son territoire semble primordiale pour déterminer celui-ci, avec toute la subjectivité liée à l'interprétation que cela implique. Une démarche artistique peut donc être porteuse en poussant cette réflexion plus loin. L'ensemble de ces interactions évoquées ici place donc le point de vue, la prise de parole, l'articulation d'une pensée et la composition d'un récit comme des partis-pris importants pour aborder un territoire.

Les méthodes d'observations et d'analyses aident à construire cette série « *Habiter le territoire* ». Les disciplines s'emmêlent et s'entraident pour aborder un paysage et le donner à voir. L'approche ethnographique permet d'aller au plus près afin d'essayer de faire comprendre le mieux possible ce que c'est que la vie au quotidien dans ces cités. La définition anthropologique ou sociologique du territoire qui nous occupe par le biais du film oblige les habitants de ces cités à se demander quelle est l'image qu'ils renvoient d'eux et celle qu'il voudrait donner, tout en favorisant l'esprit critique face aux images médiatiques. Les représentations de ces territoires se construisent par la force des choses d'un point de vue personnel, collectif et médiatique. La question de l'interprétation se pose alors, avec celle de la place de l'homme face à une réalité. L'importance du vécu de ces espaces et de la sensibilité pour en témoigner permettent de s'appuyer particulièrement sur ces disciplines, tout en révélant une méthode qui s'affine. L'affirmation d'un point de vue pour définir un paysage, comme pour réaliser un documentaire, oblige l'homme à se positionner dans l'espace, comme dans la vie. Il choisit sa place face à une réalité, et cela devient essentiel pour en construire une représentation, *à fortiori* documentaire. La dimension culturelle apporte une lecture du territoire par le biais d'une nouvelle discipline en même temps qu'elle lie le tout. La culture est prise comme un élément de mise de relation de toutes ces disciplines. Elle favorise la transdisciplinarité. On pourrait s'amuser à dire qu'elle pourrait même en être une représentation. L'apport social et artistique compris dans la culture place le documentaire comme un genre adapté à notre question sur le territoire. L'importance de la culture se mesure ici à tous les sens du terme. Parler de territoire devient une forme de

¹¹ Jean-Paul Ferrier donne une définition géographique du territoire : c'est « *une notion qui désigne toute portion de surface terrestre dont l'apparence sensible est le paysage* » (2013 : VI). Peut-être que les termes de « *paysage* » ou de « *milieu* » seraient plus adaptés à notre réflexion, tant la délimitation d'un espace est difficile à cerner de manière précise. En tout cas, à partir du moment où l'on envisage le monde et sa manière de l'habiter, nous sommes tous un peu géographe (Ferrier, 2013 : VI). Le paysage est l'un des termes qui rend compte d'un territoire, parce qu'il englobe la question de l'interface entre culture et nature, la territorialité, l'habitant, les structures anthropologiques, etc. Tous ces mots témoignent des approches possibles d'un territoire selon différents points de vue. C'est dans cette logique qu'un réalisateur choisira de placer sa caméra à un endroit pour porter un regard sur notre monde.

plaidoyer pour la culture. Le documentaire ou n'importe quel acte artistique devient une solution possible pour représenter un territoire.

De considérations d'ordre politique liées à l'aménagement des territoires, à un sentiment d'appartenance qui s'affirme, en passant par une approche plus sociale, le territoire devient indéniablement un support pour une appréhension du territoire dans un registre plus existentialiste. En cherchant à cerner les pourtours d'un territoire par le film, c'est finalement à travers ce qu'en dit ou ce qu'en fait l'homme qu'il se dessine le mieux. Les considérations sont devenues de plus en plus humaines, et même de plus en plus artistiques. Et l'identification d'un territoire se dresse. Le vécu et l'identité territoriale deviennent de plus en plus nécessaires pour un sentiment d'appartenance qui aide à la fois individuellement et collectivement à une vie en société. Les formes de discours qui peuvent être faites au sujet d'un territoire sont révélatrices de ces interactions.

Au croisement entre le social, l'urbanisme et le cinéma, ces différentes expériences par l'art (Dewey, 1915) ont offert des situations de concertations, d'échanges, d'écoutes, et de co-construction de films documentaires.

Ainsi de nouvelles formes de sociabilités sont inventées à l'occasion de ces situations cinématographiques puisque l'acte de création s'inscrit dans la relation qui se tisse entre les participants : une forme d'« *esthétique relationnelle* » (Bourriaud, 2001) se développe. La question de l'esthétique se déplace dans la mesure où c'est ce qui se joue entre les différents protagonistes qui importe. Pierre Lemarquis parle de la force de « *L'empathie esthétique* » (2015). L'approche compréhensive est mise en œuvre en tant que méthode pour ces documentaires qui sont forcément collaboratifs dans la mesure où ils ne naissent que de ce qu'en font ou disent les habitants des cités (Ricoeur, 1986). Elle suggère dès les premiers contacts un type de relation qui va se développer tout au long de la vie du documentaire ; jusqu'à cette femme qui est venue offrir le couscous à sa voisine, alors qu'elles ne se parlaient plus depuis des mois, au lendemain de la première projection aux habitants d'« *Air Bel, une ville dans la ville* » (2015, 59'), pour prolonger à leur manière le débat après la projection dans un registre plus intime, toutes les deux, ensemble. Ces interactions font partie intégrante du processus de création dans la mesure où c'est la participation, l'implication, l'engagement des protagonistes du film qui va les transformer tous un peu, nuancant ainsi par la même occasion les représentations sociales sur ces espaces publics si stigmatisés. L'enjeu est finalement plus rhétorique (Soulez, 2011) que seulement esthétique, puisque le contexte tout entier est intégré dans le sujet du film comme dans sa création quand la collaboration s'en mêle à ce point-là.

Bibliographie de référence

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Rivages Poches, Petite bibliothèque.
- Anderson, B. (1983). *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, La découverte (1996).
- Appadurai, A. (2001). *Après le colonialisme – les conséquences culturelles de la globalisation*. Barcelone, Petite Bibliothèque Payot / Rivages (2005).
- Avenel, C. (2005). *Sociologie des « quartiers sensibles »*, A. Colin.
- Berque, A. (2010). *Ecouméne, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin.
- Blanchard, G. (2013). L'usage de son blog par un comité de quartier roubaisien : un exemple de la manifestation de la production de territoires (enchevêtrés), in *Médias et territoires, l'espace public entre communication et imaginaire territorial*, sous la dir. de Noyer J., Raoul B., Pailliant I., Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

- Bonnemaison, J., Crambezy, L., Quinty-Bourgeois, L., (ed.) (1999). *Le territoire, lien ou frontière. Tome 1 : Les territoires de l'identité*. Paris, L'Harmattan.
- Bourriaud, N. (2001). *L'esthétique relationnelle*, Paris, Ed. Les presses du réel.
- Cyrulnik, N. (2008). *Représenter le monde et agir avec lui, la méthode du documentaire de création*, Thèse de doctorat, sous la dir. de P. Dumas et F. Renucci, Université du Sud - Toulon Var.
- Cyrulnik, N. (2015). Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté, in *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication* n°7, dirigé par Gino Gramaccia.
- Cyrulnik, N. (2016), Rénovations urbaines mises en récit pour de nouvelles représentations des cités, in *Engagement entrepreneurial et territoires*, coordonné par Claudine Batazzi et Patrizia Laudati, *Revue Communication et Organisations* n°50, Décembre 2016.
- Dewey, J. (1915). *L'art comme expérience*, Paris, Coll. Folio Essais, Gallimard, 2005.
- Di Méo G. (2014). Espace acteur et « drame paysager » : le cinéma de Michelangelo Antonioni, in *Annales de géographie* 2014/1 (n°695-696), p. 605-625.
- Dupin, E. (2004). *L'hystérie identitaire*, Paris, Le cherche-midi.
- Ferrier, J. P. (2013). *La beauté géographique ou la métamorphose des lieux*, *Antée* 3, Coll. Economica, Anthropos.
- Fourny, M.C. (2008). « Modes de production et figures de l'identité de territoires dans les recompositions spatiales », In « *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine* », sous la dir. de Nemery J.C., Rautenberge M., et Thuriot F., Coll. Administration et aménagement du territoire, L'Harmattan.
- Gadras, S. & Paillairt, I. (2013). Les territoires et les médias dans la conception de l'espace public, in *Médias et territoires, l'espace public entre communication et imaginaire territorial*, sous la dir. de Noyer J., Raoul B., Paillairt I., Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Ghaninejadi Ahari, L. (2004). *Le rôle et la place du documentaire aujourd'hui*, Lyon, août 2004 (consulté le 19.07.07), <http://www.net4image.com/magazine/articles/33.htm>.
- Lemarquis, P. (2015). *L'empathie esthétique, entre Mozart et Michel-Ange*, Odile Jacob, Paris.
- Lioult, J.-L. (2004). *A l'enseigne du réel, penser le documentaire*, Marseille, Publications de l'Université de Provence.
- Lipiancki, E. M. (1992). *Identité et communication*, Paris, PUF.
- Maigret, E. & Mace, E. (2005). *Penser les médiacultures – Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : A. Colin/INA.
- Moscovici, S. (Director) (1984). *La psychologie sociale*, Quadrige (2^e édition) Manuels, PUF (2011).
- Mucchielli, A. (dir.) (2004). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris, A. Colin.
- Niney, F. (2002). *La poétique documentaire comme forme de connaissance*, Etats généraux du film documentaire, (consulté le 20/07/07), http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poetique.php4.
- Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Deuxième édition, De Boeck Université, Bruxelles, 347 pages.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris.
- Paillé, P. & Mucchielli, A. (2005). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, A. Colin.

- Paul-Lévy, F. & Segou, M. (1983). *L'anthropologie de l'espace*, coll. Alors : Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Ed. Le Seuil, 1998.
- Schaeffer, J.M. (1999). *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- Soulez, G. (2011). *Quand le film nous parle, Rhétorique, Cinéma, télévision*, PUF, Coll. Lignes d'art.
- Tissot, S. & Poupeau, F. (2005). La spatialisation des problèmes sociaux, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°159, P.4 – 9.
- Tonnevold, C. (2009). The internet in the paris riots of 2005, in *Javnost n°1*, vol.16, p.87-100.
- Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*, Paris, Ed. Le Seuil.

Filmographie

- « *La Navale vivra ... autrement !* », Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2006).
- « *Un autre chemin d'écoliers* », Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2006).
- « *Une ville... Le monde* », Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2003).
- « *La revendication d'un regard* » Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2008).

Dans la série « *Habiter le territoire* » :

- à La Seyne-sur-mer
"Ceux qui pensent le projet urbain, ceux qui le vivent", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2011).
- "Un monde meilleur est possible", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2012).
- "Les ouvriers, la zermi et la médiathèque", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2013).
- "Adieu Berthe !", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2015).
- à Brignoles
"Le quartier, la ville et nous", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2012)
- "Bienvenue au Carami", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2013).
- "Fin de chantier au Carami", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2015)
- à La Ciotat
"Ensemble dans les quartiers", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2013) - à Marseille
"Air Bel, une ville dans la ville", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2015).

Plus d'informations sur : www.lacompagniedesembruns.com

Pelos caminhos da desorientação em *Alice nas Cidades*

Bruno FONTES

Estudos Avançados em Materialidades da Literatura
CLP (Centro de Literatura Portuguesa)
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
brunofontes78@gmail.com

Resumo: Este ensaio apresenta uma análise do filme *Alice nas Cidades* (Wim Wenders, 1974). Será assinalada a forma como o protagonista, um jornalista com um bloqueio na escrita que se refugia na fotografia, supera os seus dilemas por intermédio de um percurso de desorientação na companhia de uma criança, que vem lentamente restituir-lhe a capacidade de escrever. A análise será enriquecida sobretudo com trabalhos de Vilém Flusser, Gilles Deleuze e Roland Barthes.

Palavras-chave: Wim Wenders, *Alice nas Cidades*, Vilém Flusser, Gilles Deleuze, Roland Barthes.

Abstract: *This paper presents an analysis of the film Alice in the Cities (Wim Wenders, 1974). It will be shown how the main character, a journalist with a writer's block that takes refuge in photography, overcomes its dilemmas through a disorientation path with a child, which slowly brings him back the ability to write. The analysis will be specially enriched with the works of Vilém Flusser, Gilles Deleuze and Roland Barthes.*

Keywords: *Wim Wenders, Alice in the Cities, Vilém Flusser, Gilles Deleuze, Roland Barthes.*

1. *Pathos*: A crise da imagem

Alice nas Cidades (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974) começa com um plano panorâmico, em contrapicado, que capta um avião a afastar-se para ocidente. A câmara decai, sem qualquer corte, para apresentar uma placa com a indicação “B 67 St.”, o que acusa, desde logo, o cenário americano do início do filme. A imagem passa, depois, para uma praia deserta, e finalmente para um dos emblemáticos pontões da beira-mar californiana, sob o qual está Philip Winter, o protagonista do filme, observando o mar com uma expressão sombria. Com um gesto langoroso, ele pega na máquina de polaroides que está pousada no seu colo, leva-a ao olho e tira uma fotografia. Contempla ora esta ora o mar, confrontando a polaroide com o cenário que acaba de captar através da máquina fotográfica. É isto que a montagem confirma, com uma pequena, mas assertiva série de contracampos: a praia, a expressão desconfiada do fotógrafo, a fotografia que deriva do seu gesto, e novamente a melancolia no rosto.

Este falso plano-sequência, que vem do firmamento para as profundezas, situa perfeitamente a circunstância em que se encontra a personagem. Como se vem a saber, este jornalista alemão acaba de concluir uma viagem pelos Estados Unidos da América, com o objetivo de redigir uma reportagem sobre o país, mas algures no seu decurso vê-se perante um bloqueio na escrita. Decide então investir na fotografia, e converte-se num fixador de

instantes que tira *snapshots* tão randômicos e desconectados como os cenários que distingue pela janela do seu carro (onde curiosamente se multiplicam as informações escritas), acumulando, de forma obsessiva, elementos que o permitam concluir a sua crónica de viagem. Existe, contudo, uma evidente desconfiança neste enfrentar das fotografias, bem como uma busca (fracassada) de aproximação com os objetos, através desta sua forma de fixação. Por isso não é surpreendente a resposta à pergunta de um rapaz sobre a razão por que as tira, face à qual Winter enuncia (não ao rapaz, mas a ele próprio, ou quem sabe ao espetador) o seu dilema: as fotografias nunca mostram “as coisas como elas são”. As suas contrariedades, em todo o caso, não ficam por aqui: lastima ainda nunca conseguir ouvir uma música completa no rádio do carro devido às constantes interrupções dos locutores, e, ao repousar num motel durante a viagem de regresso a Nova Iorque, destrói a televisão do quarto quando o filme *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) é abruptamente interrompido por um espaço publicitário, cujo *slogan* é, curiosamente, « *a mind is a terrible thing to waste* »¹, momento que remete de forma bastante evidente para o que Wenders apelida de « *Olhar Maligno* », ou seja, « *imagens sem forma* » às quais falta « *o olhar que lhes teria podido dar uma forma* » (Wenders, 1990: 38), que o realizador associa à inflação de imagens vazias de sentido que inundam a televisão americana, esse « *veneno para os olhos* » (Wenders, *op. cit.*).

Winter procura, em suma, um reflexo convincente daquilo que o cerca. Privado da palavra, mas precisando tanto de se exprimir como de se reconhecer no mundo, serve-se da tecnologia enraizada no seu sistema², e, na crença de que a fotografia, porque capta, é uma forma genuína de apreender o mundo, encontra-se em sintonia com Thomas Elsaesser quando afirma que « *our experience of the present is always already (media) memory, and this memory represents the recaptured attempt at self-presence: possessing the experience in order to possess the memory in order to possess the self* » (Elsaesser, 2005: 40)³. Mas nitidamente isto não lhe está a suceder, porque encontrando-se num país saturado de imagens, estas perdem o significado pelo seu excesso, o que não assegura a necessária relação de causa-efeito entre o que se observa e o seu resultado mediatizado. Logo, da mesma forma que as músicas fragmentadas pela locução radiofónica não permitem a apreensão do seu sentido globalizante, também as polaroides, enquanto fragmentos do real visível, não comunicam a realidade que ele procura, mas antes um mundo diluído pelo imediato, por uma experiência vazia, que se revela rapidamente (tal como a polaroide) mas depois se esvai, não permitindo a efetiva apropriação do que o rodeia. Num momento posterior do filme, no qual visita uma exnamorada no seu apartamento em Nova Iorque, Winter concorda que as suas polaroides resultam da sua necessidade de obter uma *prova*. Enquanto aguarda que as imagens se desocultem da escuridão prevê a expectativa de as comparar com a realidade que momentos antes “capturou” mas confessa nesse momento que nunca reconhece nelas o verdadeiro toque dessa realidade.

Perante isto, torna-se inevitável considerar a questão, expressa por Walter Benjamin, da perda da aura perante a reproduzibilidade técnica, e que Warwick Mules sintetiza como « *simultaneously the decayed perception of art objects in historical time, and the affirmation of a desire to “bring things closer” [...] in the “now” (Jetztzeit) of contemporary life.* »

¹ Tradução do autor: « *uma mente é uma coisa terrível para se gastar* ».

² Note-se que se recusa a vender a máquina fotográfica ao dono do *stand* de automóveis em Nova Iorque, o que confirma a sua subordinação ao aparelho.

³ Tradução do autor: « *A nossa experiência do presente é já sempre uma memória mediada, e essa memória representa a tentativa recapturada de auto-presença: possuir a experiência para possuir a memória para possuir o eu.* ».

(Mules, 2007: 1)⁴. Mas como Winter põe em causa não a aura, mas a *fidelidade* da fotografia, é mais pertinente mencionar o pensamento sobre a imagem técnica, a propósito do qual Vilém Flusser afirma que

As imagens são mediações entre o homem e o mundo. [...] As imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. [...] O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função das imagens. Cessa de decifrar as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas (Flusser, 1998: 29).

Este sintoma, que Flusser designa de idolatria da imagem, contraria o processo a partir do qual se transcodificou o tempo circular (próprio do regime da imagem) em linear, condição que permitiu o surgimento da consciência histórica e da criação da escrita, código por excelência da História. Mas a atual omnipresença das imagens técnicas, que se imiscuem nas visões do mundo sem que seja necessário compreender como funcionam as “caixas pretas” que as originam, cria um processo que gera novamente essa idolatria, mas agora em torno deste tipo de imagens e dos objetos que as produzem. Assim, a imagem tem vindo, de forma progressiva, a apropriar o espaço que foi preenchido pelo principal código simbólico da História, ou seja, precisamente aquele de que este jornalista está privado: a escrita. Mas Winter, inquieto com o momento pós-histórico em que vive, é um homem alienado em relação aos seus próprios instrumentos, o que o leva a pôr em causa as representações que estes lhe devolvem e adotar de forma simultânea o pavor e a obsessão pela técnica, enquanto tábua de salvação possível perante a falência de outros meios de realização.

Flusser questiona, num dos seus ensaios, se há futuro para a escrita. E em *Alice nas Cidades* a escrita é precisamente o futuro do filme, como adiante será exposto.

2. Anagnórisis: A lógica do cinema

Mas antes de chegar à escrita, Winter acolhe a possibilidade de uma reparação pela imagem. E é isso que permite encontrar, logo nos planos inaugurais do filme, uma importante reflexão sobre o poder do cinema.

Regresse-se ao momento em que ele se encontra debaixo do pontão. Se a início a câmara apenas apresenta os detalhes da sua expressão perante a máquina fotográfica, ocorre depois uma abertura de campo que revela uma série de fotografias emparelhadas a seus pés, como que para criar, através de uma sequência, um sentido que separadas não possuem. Trata-se claramente de uma intenção de “montagem”, com o propósito de garantir uma *lógica* a essa série de imagens. Pouco depois, no carro, Winter interrompe a marcha para tirar outra fotografia, e a passagem da viatura pelo enquadramento deixa ver o reflexo de um grupo de sombras humanas a incidir nesta, que mais não são do que a equipa de filmagem que o está a captar. Mais uma vez se chama explicitamente a atenção para a presença do cinema, validando a dimensão “documental” do dispositivo filmico e dispondo o realizador e a personagem no mesmo estado ontológico. Wenders, num dos ensaios recolhidos em *A Lógica das Imagens*, evoca a afirmação de Béla Balázs, teórico dos primórdios do cinema, que defende a « possibilidade [...] de o cinema “mostrar as coisas como elas são” » e de

⁴ Tradução do autor: « Simultaneamente a percepção de um declínio dos objectos artísticos no tempo histórico e a afirmação de um desejo de “tornar as coisas mais próximas” [...] no “agora” (Jetztzeit) da vida contemporânea. ».

por esse motivo conseguir « *“salvar a existência das coisas”* » (Wenders, 1990: 12), e, sendo isto o que Winter procura, é portanto congruente que o cinema venha ao seu encontro. Mas que cinema é este que *revela* o seu dispositivo de uma forma tão ostensiva? Claramente um cinema de movimento, « *fascinado pelo facto de se poder fazer uma imagem de alguma coisa em movimento e de se poder revê-la.* » (Wenders, *op. cit.*: 13), e manifesto, desde logo, no avião que cruza os céus, no trânsito do automóvel, na viagem que se ele prepara para fazer, e inúmeras vezes reiterado ao longo do filme. E este movimento – ou antes, estas imagens em movimento – assumem-se como catalisadoras de pensamento, pois ao importar o cinema para o filme, Wenders pretende levar a imagem-movimento ao seu limite ontológico e referencial.

Gilles Deleuze (1986: 207-9), ao expor a “crise” que atingiu a imagem-movimento no contexto do pós-guerra, apresenta as bases que alicerçam uma nova concepção fílmica já não subordinada ao movimento, como no cinema de D. W. Griffith, Sergei Eisenstein ou no *Western* de John Ford, mas sim ao tempo, como é o caso do Neorealismo Italiano, da *Nouvelle Vague* Francesa ou do Novo Cinema Alemão. Neste padrão fílmico, a imagem, em vez de servir como base para estruturar uma situação globalizante, apela antes a uma deliberada dispersão. Não quer isto dizer que os filmes se convertam numa sucessão de “episódios”, já que todos os momentos dessa dispersão continuam apreendidos numa mesma realidade. Além disso, a linha de encadeamento lógico tende a um rompimento, dando lugar a uma representação lacunar do real. Em terceiro lugar, a ação, ou situação sensoriomotora, é substituída pela perambulação, que encontra exatamente nos Estados Unidos da América as condições formais e materiais para essa renovação.

Todos estes elementos estão presentes em *Alice nas Cidades*. No sentido de suspender, empatar ou mesmo de ultrapassar a “crise das imagens”, o filme erige-se, numa primeira instância, através de uma manifesta apreensão da realidade, já que a câmara, perseguindo os mesmos espaços que a fotografia percorreu, quer mostrar as coisas tal como as encontra, por meio de *snapshots* também eles fotográficos. Mas, enquanto filme de planos, da montagem destes e da simetria dos enquadramentos, permite-se demorar na contemplação daquilo que capta, buscando suplantar a fotografia e assumindo-se como uma possibilidade para ver de um modo diferente, num regime em que « *há sequências de tempo que têm de se ajustar umas às outras e não pensamentos que tenham de se ajustar uns aos outros.* » (Wenders, *op. cit.*: 16), ou seja, onde as coisas são, em primeiro lugar, exatamente aquilo que são. Entre inúmeros exemplos que poderiam aqui caber, refiram-se os vários planos da chegada de Winter a Nova Iorque, onde a frequência das tomadas verticais vai dando lugar à horizontalidade que foi, até aqui, favorecida.

Quanto aos espaços representados, verifica-se que a sua encenação é mínima. Os eventos que neles ocorrem são captados simultaneamente com rigor e naturalismo, estabelecendo um tipo de cinema baseado na iconografia, mas, e mais uma vez, num deliberado afastamento da rigidez fotográfica, dado não dispensar a instabilidade e o movimento. Assiste-se também a um constante recurso ao *travelling*, ainda que sejam frequentes os planos fixos, de modo a sublinhar a presença de determinados elementos cénicos, por vezes sem relação de causa efeito com a diegese. Consubstancia-se, desta forma, um olhar tão transitório quanto documental, tal como é confirmado, por exemplo, pela sucessão de meios de transporte que se vão sucedendo (e demorando) na ação: carro, comboio, avião, barco, etc.

Mas o que sustenta o conjunto neste modelo (aparentemente) sem totalidade nem encadeamento? Deleuze declara serem os *clichés* de uma época ou de um momento, os *slogans* sonoros e visuais e as imagens flutuantes e anónimas que circulam no mundo exterior, mas que penetram em cada um de nós, constituindo o nosso mundo interior. Como

exemplos, pense-se no concerto de Chuck Berry a que Winter assiste na Alemanha enquanto bebe Coca-Cola e no qual o músico interpreta o tema “Memphis, Tennessee”, cuja letra supostamente romântica é afinal acerca de uma criança⁵, o que fortalece o seu vínculo com Alice, ou na cena que decorre no Shea Stadium, onde o viajante alemão continua a ser um estrangeiro e a estar isolado, apesar de envolvido num contexto que tende para uma sensação gregária - o desporto. Estes *clichés*, portanto, não aparecem de forma gratuita, sendo também, eles próprios, *tropos* para uma reflexão, o que os impede de serem um mero efeito decorativo ou uma tautologia cénica.

Porém, o expediente imagético fundamental do filme é o cruzamento da imagem-tempo com a imagem-movimento, que não implica a ausência deste, mas o seu enrarecimento, e se origina no investimento da conceção plástica de cada plano em relação à sua funcionalidade no todo fílmico. Naturalmente que isto não implica o desaparecimento da imagem movimento, apenas o surgir de uma nova modalidade, porque « [t]he soul of the cinema demands increasing thought, even if thought begins by undoing the systems of actions, perceptions and affections on which the cinema had fed up to that point. » (Deleuze, 1986: 206)⁶. Ainda que o cinema esteja assente no primado da sensação face ao da ideia (enquanto Winter aspira a descobrir na fotografia a ideia para além da sensação), produz esta “necessidade de pensamento” da qual provém a imagem-tempo, cujo movimento possui características marcantes que a distancia da imagem do cinema que a precede. Em *Alice nas Cidades*, como vimos, a câmara explora elementos que não têm necessariamente um papel determinante na cena ou na narrativa, representando o que Deleuze nomeia de “descrição cristalina” do cinema moderno, em oposição à “descrição orgânica” do cinema clássico: « as descrições cristalinas, que constituem seu próprio objeto, remetem a situações puramente óticas e sonoras desligadas de seu prolongamento motor: um cinema de vidente, não mais de actante. » (Deleuze, 2005: 156). Estas imagens cristalinas valem por si e não dependem do encadeamento lógico do filme, sendo produtoras do objeto que focam e do momento em que surgem. Aludindo a outro filme de Wenders, instituem “falsos movimentos”⁷ cujo intuito, mais do impor a realidade do movimento, é chamar a atenção para aquilo que representam, criando pensamento das imagens e nas imagens, pois sendo representações, que diferem da realidade, fazem irromper esse pensamento. Pense-se no plano que mostra o romance *Tender is the Night*, de F. Scott Fitzgerald, em casa da ex-namorada em Nova Iorque, ou no do rapaz que entoa « *I’m on the road again* »⁸ junto a uma *jukebox* enquanto “paralisações pensantes” da narração, que substituem o modelo de verdade pela potência do falso, e que são tão expressivas quanto o já referido instante das sombras refletidas no automóvel, em que a imagem e a sua montagem denunciam o filme. Assim, « *making-false [faire-faux] becomes the sign of a new realism, in opposition to the making-true of the old.* » (Deleuze, 1986: 213)⁹.

Em *Alice nas Cidades*, então, a imagem outorga uma vital importância ao ato de ver, pela sua faculdade de acumular sentidos, relações e pensamentos. Poucos momentos do filme o

⁵ O que comprova que os *clichés* que Deleuze refere têm graus de importância distintos. Basta pensar no ensaio “Pan Am Faz o Grande Voo” (Wenders, 1989: 19-20), onde o realizador disserta sobre a importância da relação entre música e cinema no seu trabalho, bem como no papel fundamental da referida canção de Chuck Berry para a génese de *Alice nas Cidades*, explicada em *A Lógica das Imagens* (Wenders, 1990: 124).

⁶ Tradução do autor: « *A alma do cinema exige um pensamento crescente, mesmo que o pensamento comece por desfazer os sistemas de ações, percepções e afetos que o cinema alimentou até aquele ponto.* ».

⁷ Referência a *Falso Movimento (Falsche Bewegung, 1975)*, que também produz uma poderosa reflexão sobre a relação entre a imagem e a escrita.

⁸ Tradução do autor: « *Estou novamente na estrada* ».

⁹ Tradução do autor: « *Fazer-falso [faire-faux] torna-se o símbolo de um novo realismo, em oposição ao fingir-se real do antigo* ».

conseguem fazer de uma forma tão convincente quanto aquele em Winter e Alice se encontram pela primeira vez. A menina brinca na porta giratória de entrada para o aeroporto, fazendo-se rodar infinitamente em volta desta. Quando ele manifesta a intenção de utilizar a porta para entrar, aproveita o seu movimento através dela para embarcar também na brincadeira da criança. Este movimento rotativo, que se associa à lógica do cinema, anuncia ainda, de forma exemplar, a profunda “comunhão” que existirá depois entre eles.

3. *Katársis*: Os caminhos da desorientação

O movimento rotativo de Alice na porta giratória é um instante de grande importância significativa no filme. Além de instituir um novo lance na diegese e convocar o cinema, este *andar às voltas* manifesta uma outra dimensão essencial de *Alice nas Cidades*: a desorientação.

Winter conhece Alice e a mãe, Lisa, também cidadãs da Alemanha, quando as ajuda a falar em inglês com a funcionária do aeroporto de Nova Iorque. Elas pretendem, como ele, regressar ao seu país, mas os voos foram cancelados até ao dia seguinte devido a uma greve. Acabam por passar a noite num quarto de hotel, e na manhã seguinte o jornalista descobre que Lisa se ausentou para resolver um problema passional, deixando a filha aos seus cuidados, com a promessa de se encontrar com eles no dia seguinte na Europa. É um momento estranho, este em que uma mãe abandona a filha aos cuidados de uma pessoa que acabou de conhecer, mas ainda assim coerente na lógica de um filme que, como vimos, tende para a dispersão, bem como um lance essencial para o seu desenvolvimento.

Viajam então juntos para Amsterdão, onde esperam, sem sucesso, que Lisa chegue dos Estados Unidos. Perante esta contrariedade, Winter é forçado a tentar descobrir, através das memórias difusas e mesmo traiçoeiras de uma criança que apesar de muito jovem já mudou de cidade inúmeras vezes, onde vive a sua avó, numa jornada que os leva a perambular sem rumo definido por vários locais da Alemanha.

Então, a perambulação alcança, a partir daqui, um novo sentido: enquanto antes os trajetos de Winter possuíam destino fixo (a viagem pela América, e depois o regresso a Nova Iorque para voltar ao seu país), embora estivesse confuso e não conseguisse encontrar forma de terminar a sua reportagem, a partir do momento em que inicia a viagem com Alice pelas cidades desencadeia-se uma experiência de desorientação através de um périplo indefinido por vários espaços urbanos na busca de algo que nenhum dos dois sabe onde se encontra: a casa da avó da criança. Mas o convívio com Alice, e a desorientação que dele resulta, vêm a revelar-se de grande importância para o jornalista.

Se nos começos dessa convivência forçada se pressente uma mútua animosidade – Alice declara à mãe, num café em Nova Iorque, não estar totalmente confortável com a presença de Winter, e este, em Amsterdão, resiste em atender às vontades dela e opta, de início, por permanecer no hotel junto ao aeroporto para a devolver à mãe o quanto antes – aparece uma evolução a partir do momento em que percebem que Lisa não embarcou no voo que chegou dos Estados Unidos. Alice tranca-se na casa de banho para chorar, e Winter, do lado de fora, debita uma lista de cidades alemãs que lê da sua agenda, de modo a que ela possa reconhecer o nome daquela onde vive a sua avó. Alice acaba por selecionar “Wuppertal”, mas fá-lo, como depois se vem a descobrir, pressionada pelo facto de ter percebido que a lista, tendo chegado à letra “W”, estava prestes a terminar. Mas o assinalável aqui é a complacência, quase o prazer, com que Winter aceita esta situação, mesmo não ignorando o que ela carrega. Quase parece mesmo que a desejava.

Esta desorientação está intrinsecamente relacionada com a questão da imagem. Para o comprovar, deve ser sublinhado um pormenor inicial de grande importância em Alice: a forma como ela convive com a imagem mediatizada. Veja-se o seu *zapping* veloz na televisão do aeroporto (tal como o de uma outra criança em segundo plano), demonstrativo de que a relação que estabelece com este meio de comunicação é muito diferente da de Winter. A desconexão entre as diferentes imagens que aparecem no ecrã não lhes fornece qualquer sentido, mas a menina não parece preocupada em encontrá-lo, e sim fascinada pela sua multiplicação desorientadora.

Mas a sua relação com a fotografia tem uma importância superior. Quando estão no avião para Amsterdão, Winter tira uma polaroide do exterior, que mostra a asa do avião e as nuvens no céu. Alice, ao ver a fotografia, declara que é muito bonita, porque “não tem nada”. E as fotografias que ele acumulou na América, o que teriam? Curiosamente só nesse momento nos ocorre que, de todas essas fotografias, surgiram muito poucas: as que representam o mar, a bomba de gasolina (no momento em que o rapaz lhe perguntou por que razão as tirava), alguns edifícios de Nova Iorque, e pouco mais.

Esta fotografia “sem nada”, tão aleatória e ao mesmo tempo tão significativa quanto aquela em que Thomas, o protagonista de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), captura a possível prova de um crime, é uma das últimas que o jornalista tira durante o filme, pois a partir daqui existem principalmente as fotografias de ou com Alice. Consideremos, por exemplo, a série de fotografias instantâneas que tiram juntos, nas quais há, nos seus rostos, uma visível evolução de uma seriedade constrangida para uma alegria exultante. É importante notar que não é a primeira vez no filme que se procura construir um sentido através de uma sequência fotográfica, mas tendo em conta que não chegámos a *ver* a outra sequência, só podemos depreender que não terá tido o mesmo sucesso que esta. Outro exemplo reside naquela que será a mais impressionante do filme: trata-se da fotografia tirada por Alice com a máquina de Winter, que exhibe um *close-up* do rosto dele. Quando a contempla é possível entrever, em segundo plano, o rosto de Alice amalgamado com o dele na superfície da polaroide, o que reafirma, e reforça *a nossos olhos*, a sua ligação. Mas as duas fotografias mais marcantes até conquistam uma posição de “santuário” no *tablier* do carro alugado que lhes serve de meio de transporte: a da casa da avó, guia espiritual da viagem, e a do rosto da mãe, anjo da guarda ausente.

O que torna estas fotografias tão peculiares, e tão distintas das de Winter? A resposta está à vista: o *punctum*. Roland Barthes define-o como « *ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)* » (Barthes, 1990: 65)¹⁰. Trata-se, portanto, daquele detalhe, presente em certas fotografias, que atrai. Mesmo que por vezes não seja possível localizá-lo, reside nele uma força de expansão capaz de iluminar toda a fotografia. As fotografias de Winter encerravam somente o que Barthes refere como « *um interesse educado* » (Barthes, *op. cit.*: 66). Eram, de acordo com o seu padrão, meros “postais” de estrada. Estas, no entanto, contêm informação e substância, mesmo a da casa da avó, que embora não retrate nenhuma figura humana, possui tal poder deítico que o leva, depois de falhar em apreender a América, a embarcar na sua busca. E quando a imagem na fotografia se materializa como realidade do e no mundo, ou seja, quando eles descobrem a casa nela retratada, o sentimento de ambos é de surpresa – Winter desabafa mesmo o seu espanto, ao declarar que é “incrível”. Alcança-se, deste modo, a confluência entre imaginário e realidade, e ainda que se venha a verificar que a avó já não vive ali, a casa é a mesma, num mundo que se torna subitamente noutro.

¹⁰ Tradução do autor: « *Aquela questão que nela me desperta (mas que também me afeta, me fere)* ».

Também Winter se torna outro por intermédio do convívio com esta criança, pois durante o tempo em que cuida dela abandona progressivamente a máquina fotográfica e dedica-se ao que não tinha conseguido fazer durante todo o tempo em que esteve rodeado pelos omnipresentes, mas desordenados anúncios escritos da paisagem americana: escrever. Logo na primeira noite que dorme no mesmo quarto em que está Alice, ainda em Nova Iorque, escreve, como se verifica na imagem que apresenta, em primeiro plano, o bloco de notas onde ele deposita palavras, na frente deste a televisão ligada debitando um conjunto de imagens randômicas e, numa posição mais recuada, Alice dormindo no sofá. Em todo o caso, como Winter ainda tem instalado no seu sistema o regime da confusão – reiterado, aliás, pela sucessão de imagens na televisão –, produz apontamentos desencantados acerca da comunicação de massas.

Mas Alice transforma-o. Durante o jogo da força na viagem de avião, ela contesta a sua escolha de palavras - “traum” (“sonho”) – pois entende que ele deveria ter escolhido “uma coisa que existe”. Muito prosaica na forma como encara o mundo, está também constantemente a exigir comida, e este prosaísmo vai concretizando as preocupações do seu tutor. É curioso observar como o vínculo entre os dois se traça, muitas vezes, com pequenos gestos, como a partilha da escova de dentes, ou com a inversão de papéis em Amesterdão, dado o facto de ser agora Alice quem domina o idioma local. No seu conjunto, estes detalhes concorrem para que esta viagem desperte em Winter um novo olhar perante as coisas, ao passo que Alice passa a encará-lo como o pai que talvez nunca tenha tido, tal como é notado pela mulher que conhecem num lago onde param para nadar.

Esta condição tem o seu ápice no quarto de hotel em Wuppertal. Alice, deitada na cama, pede a Winter que lhe conte uma história para adormecer, ao que este responde, crispado, que não sabe nenhuma história, o que é incongruente num escritor. Arrependido, começa a narrar, de início hesitante, mas logo com visível entusiasmo, uma história que quase parece retirada da imaginação dos irmãos Grimm. Diz Benjamin que devido ao facto de a nossa faculdade de trocar experiências se encontrar em crise, « [q]uando alguém manifesta o desejo de ouvir uma história, é cada vez mais frequente surgir o embaraço entre as pessoas que o rodeiam » (Benjamin, 1992: 28). Mas nesta cena reside essa esperança na troca de experiências, e no seu carácter benéfico para as pessoas.

Na cena final, no comboio, quando trocam impressões sobre o que cada um fará a seguir, Winter declara que pretende “acabar esta história”, o que resgata os vários momentos em que ele escrevia palavras no seu bloco de notas, deixando pendente a sugestão de que, apesar de nunca terem sido reveladas, poderão ser um relato desta história. Todavia, aquilo que deve ser destacado é o evidente desenvolvimento desta personagem, potenciado pela experiência com Alice, que lhe possibilitou esse reencontro com a escrita, notado pela menina quando reclama que ele “não faz nada, para além de rabiscar no seu caderno”. Winter responde a este lamento com um simples sorriso, expressão em tudo antagónica à do início do filme, e com o gesto de inscrever mais algumas palavras no caderno. É outro, porque « [e]screver é também tornar-se outra coisa. » (Deleuze, 1997: 16).

Philip Winter, em conclusão, é um *flâneur* contemporâneo que, como Jack Kerouac¹¹, alcança uma iluminação profana “pela estrada fora”, já que, à semelhança do que acontece com outras obras de Wenders, *Alice nas Cidades* é um *road movie*, arquétipo narrativo que provém tanto da *Odisseia* de Homero como do *Bildungsroman* alemão, e que se centra, essencialmente, no processo de desenvolvimento interior de uma personagem em conflito com o exterior, sendo o percurso do protagonista a determinar a estrutura da obra, tanto do

¹¹ Autor da chamada geração *beat* americana (1922-1969), cujo romance mais celebrizado, *On The Road* (1957, tradução portuguesa *Pela Estrada Fora*), relata uma série de viagens realizadas pelo protagonista e pelos seus companheiros através dos E.U.A.

ponto de vista temático como formal. Mas Wenders, aliás em sintonia com os influxos mais recentes deste modelo, inverte os valores do *road movie*: se na sua origem o viajante procura conquistar novos territórios sendo posto à prova durante o percurso, a contemporaneidade investe principalmente na busca primordial do *self*, ou de algo que fundamente a sua existência. As conquistas pessoais de Winter e de Alice surgem naturalmente por via de um “triumfo da desorientação”. O filme, que começa por impor uma suspeita em relação à fotografia, redime depois esta visão ao estimular uma aproximação afetiva com o que ela pode provocar, impelindo as personagens a uma demanda por algo que foi fotografado (porque não se pode ignorar que uma fotografia, ao captar, também garante uma certeza). A viagem comprova-se infrutífera, mas isso não embarga a sensação de que poderia durar eternamente, sendo apenas interrompida quando a avó e a mãe da criança aparecem. Assim, estas duas personagens descobrem o seu *eidos* na desorientação, e numa atitude de valorização daquilo que passa e não do que fica.

São, pois, o cinema – expressão suprema das imagens “que passam” - e Alice que garantem o sentido que parecia faltar a Winter quando o filme começou. E este processo, desencadeado quando o cinema entrou na sua esfera, foi o veículo para a desocultação da palavra escrita, verdadeiro objetivo do filme. Mesmo que se privilegie a representação (principalmente cinematográfica) sobre a linguagem - descrita a dado momento como algo que se ouve, mais do que se diz – o cinema conduz Winter à palavra escrita para depois, também por via desta – a reportagem sobre a morte de John Ford, cujo título é *Mundo Perdido*, que ele lê no comboio para Munique - se afastar das personagens através da janela do comboio, num movimento que é inverso ao do início do filme, pois agora é ascendente. Permanece, em todo o caso, aquilo que, entretanto, germinou: a capacidade de poder “acabar esta história”.

Bibliografia de referência

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. (1992). “O narrador”. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio d’Água editores, 27-57.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema I The movement-Image*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1997). “A literatura e a vida”. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34. 11-16.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo. Cinema 2*. São Paulo, Editora Brasilense.
- Elsaesser, T. (2005). “Cinephilia, or the uses of disenchantment”. Marijke De Valck e Malte Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, love and memory*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 27-44.
- Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio d’água editores.
- Mules, W. (2007). Aura as productive loss. *Transformations*, Issue N.º. 15. URL http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_15/editorial.shtml. Acedido a 10/10/2018. 1-9
- Wenders, W. (1989). *Emotion Pictures*. Lisboa: Edições 70.
- Wenders, W. (1990). *A Lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70.

Filmografia

- Antonioni, M. (1966). *Blow-Up*. Metro-Goldwyn-Mayer/Carlo Ponti Production. 111 minutos. Sonoro. Cor. Legendado em português.

- Wenders, W. (1974). *Alice in den Städten*. Axiom Films. 110 minutos. Sonoro. Preto e branco. Legendado em inglês.
- Wenders, W. (1975). *Falsche Bewegung*. Albatros Produktion. 103 minutos. Sonoro. Cor. Legendado em português.
- Wenders, Wim (1984). *Paris, Texas*. Road Movies FilmProduktion. 147 minutos. Sonoro. Cor. Legendado em português.

Buscando *Aröbönhipopá*: comunidade, cinema e território entre os Xavante

Samuel LEAL

Doutor em Comunicação
Universidade Federal Fluminense
samuelleal@id.uff.br

Resumo: Segundo a antropóloga Els Lagrou, a reivindicação das identidades indígenas contemporâneas passa pela adesão a um “regime específico de produção estética do conhecimento”. Tomaremos tal “regime de produção” enquanto um território de pertencimento identitário para pensar a prática audiovisual em uma comunidade indígena da etnia xavante, localizada no Planalto Central do Brasil. A partir dessa questão, trabalha-se com filme média-metragem que mostra uma caminhada de adultos e crianças pela reserva, cujo destino final é a região de uma antiga aldeia. O local atualmente está fora dos limites do território demarcado e é ocupado por uma fazenda. Pensaremos no vídeo a relação entre imagem, memória e território, este último entendido como um espaço ao mesmo tempo físico, identitário e imagético. O filme trabalha a história comunitária a partir do deslocamento físico no território, ao qual corresponde um deslocamento no tempo na medida em que engendra a recuperação de uma memória. Esse duplo deslocamento projeta o olhar para o passado do território físico (a terra) de modo a ampliar as possibilidades de acesso ao território simbólico (a identidade) por meio da consolidação de um espaço imagético (o filme).

Palavras-chave: cinema, identidade, território, comunidade

Abstract: According to the anthropologist Els Lagrou, the claim of contemporary indigenous identities involves adherence to a “specific regime of aesthetic production of knowledge”. We will take such a “production regime” as a territory of identity belonging, in order to think audiovisual practices in an indigenous community of the xavante ethnic group located at the Brazil Central Highlands. We will analyze a medium-length video that shows a walk of adults and children through their territory, whose final destination is the area of an old village. The site is currently outside the boundaries of the reserve and is occupied by farmers. We will think on the video in the relation between image, memory and territory, this understood as a space at the same time physical, identity and imgetic. The film mobilizes the community history within the physical displacement in the territory, to which corresponds a displacement in the time, because it engenders the recovery of a memory. This double displacement projects the gaze to the past of the physical territory (the land), in order to expand the possibilities of access to the symbolic territory (the identity), through the consolidation of an imgetic territory (the film).

Keywords: cinema, identity, territory, community

Introdução

Desde a década de 1980 observa-se a consolidação um lugar de fala para populações indígenas fortemente apoiado em imagens. A mediação do cinema foi decisiva para a

reivindicação de uma identidade étnica politicamente implicada com as demandas por representatividade dessas populações. Trata-se de um processo que começou no final dos anos 80, ganhou força nos 90 e atingiu uma certa maturidade nos anos 2000. Ao longo dessas quase três décadas, a questão identitária, ao ser traduzida para a gramática audiovisual, implicou quase sempre um processo de disputa por representação. A antropóloga Els Lagrou comenta algumas formas de reivindicação da identidade indígena no Brasil (2015):

Nos anos 1980, durante a ditadura, era a imagem guerreira dos Kayapó. Depois, nos anos 1990, do índio como protetor do ambiente por definição. E o que vemos agora é que se trata, não do índio como protetor em si, mas de um regime específico de produção estética do conhecimento, que algumas jovens lideranças indígenas podem ou não seguir. (s.p.)

A antropóloga fala aqui de uma forma de apresentação geral por parte das populações indígenas no Brasil em uma arena nacional de visibilidade, uma forma de se mostrar para a opinião pública, uma forma de integrar os circuitos políticos e culturais do país. Essa citação interessa pois desloca a maneira de reivindicar essa identidade: saímos de um processo de representação de uma imagem de si para um processo de adesão a uma lógica produtiva. Tal abordagem permite pensar as imagens mobilizadas a seguir não em termos de um discurso representativo de si, mas como um processo de *produção estética da memória*.

O filme que motiva a reflexão vem de uma comunidade indígena da etnia xavante, localizada no Planalto Central brasileiro, a cerca de 1200 km ao norte de Brasília. Mais especificamente, trata-se de imagens produzidas em um centro cultural localizado na Terra Indígena Pimentel Barbosa, na aldeia chamada *Wederã*. O centro cultural foi montado em 2008 com verbas de um programa do Governo Federal brasileiro chamado Pontos de Cultura, por meio do qual comunidades recebiam verbas para realizarem atividades culturais voltadas para o fortalecimento dos modos de vida tradicional. No caso dos xavantes de *Wederã*, o ponto de cultura se tornou um centro de produção audiovisual.

Os xavantes¹ que vivem na T.I. Pimentel Barbosa tem uma relação muito forte com a memória de um antigo líder chamado *Apowê*. Ele liderou o primeiro contato pacífico oficial dos xavante com o Estado brasileiro, na década de 1940. Esse processo aconteceu na região da Serra do Roncador, no baixo curso Rio das Mortes, parte da bacia amazônica e onde atualmente se localiza a aldeia *Wederã*. Entre o final do século XIX e início do século XX os Xavante viveram seu último período de estabilidade longe da sociedade brasileira. A aldeia em que viveram mais tempo naquele momento chamava-se *Isõrepré*. A antropóloga Aracy Lopes da Silva diz que *Isõrepré* é a:

[...] “aldeia-mãe”, a mais antiga, situada na região da Serra do Roncador/Rio das Mortes. [...] Dela partiram, em vários momentos, facções dissidentes que, formando novas aldeias, cindindo-se por sua vez, migrando em direções diversas, voltado em

¹ A utilização do etnônimo “xavante” neste artigo obedece às normas estabelecidas na *Convenção para a Grafia dos Nomes Tribais*, de 1953, da Associação Brasileira de Antropologia (Schaden 1976). Sendo assim, os termos são escritos com a letra inicial maiúscula e sem flexão de número quando se referem à etnia em geral, de maneira abstrata; e com a letra inicial minúscula e com flexão numérica, se for necessário, quando indicam um conjunto definido e/ou conhecido de indivíduos ou quando na forma adjetiva, mesmo nos casos em que qualificarem os substantivos “cultura” e “sociedade”.

certos casos a reagrupar-se parcial ou completamente, expulsando e recebendo novos membros, constituíram novas unidades políticas e territoriais. (1992: 366)

Em uma dessas separações, um grupo que saiu de *Isõrepré* fundou a aldeia *Aröbönhipopá*, na mesma região entre a Serra do Roncador e a margem leste do Rio das Mortes. Essa aldeia era liderada pelo cacique *Apowẽ*. Ele ficou bastante conhecido nos meios de comunicação brasileiros na metade do século XX pelo protagonismo que assumiu no contato com a agência indigenista do Estado. Era também um momento em que Apowe e sua facção política experimentaram o ápice do poder e da influência sobre o território na luta contra os colonizadores. Esse vetor de ancestralidade atravessa decisivamente a relação dos moradores de *Wederã* com as imagens, o que ganha corpo notadamente na preferência por experimentar o cinema sobretudo enquanto ativador dessa ancestralidade.

Há ainda um outro aspecto importante na existência do Ponto de Cultura na aldeia, que é sua articulação com outras duas instituições locais: uma Escola de Ensino Básico e uma Associação Civil. Mais que o espaço físico, o Ponto, a Escola e a Associação compartilham um lugar de fronteira e mediação entre a comunidade e o mundo não indígena. Esse pequeno complexo jurídico-institucional funciona como via de acesso a recursos e projetos do Estado e de Organizações Não-Governamentais, um espaço de articulação entre o modo de vida tradicional e a necessidade de adaptação ao contato com a sociedade brasileira.

Sendo assim, não é acaso que o Ponto de Cultura é batizado com o nome do antigo líder, *Apowẽ*. Como lugar de produção de memória por meio do cinema, o Ponto de Cultura *Apowẽ* cumpre esse papel de espaço de fronteira, de articulação e modulação da alteridade. É por isso que, nos filmes do Ponto de Cultura *Apowẽ*, a história cede lugar à geografia como via de acesso à memória. Com isso quero dizer que nesse arquivo de imagens, a produção da memória não passa mais pela narração de quem viveu os acontecimentos nem pela sistematização ritualizada do conhecimento: a presença xavante nas imagens se constrói pelo tato, pela relação direta com a terra, com o território e o que o constitui. Impossível não lembrar aqui do que Michèle Garneau identifica como os dois postulados fundamentais do cinema documentário de Pierre Perrault: «[...] a geografia vem antes da história; a oralidade vem antes do texto.»² (2009: 125-126, tradução minha). As imagens mobilizadas neste artigo efetivam de modo particularmente intenso esse deslocamento. Além disso, constitui uma eloquente expressão do investimento comunitário feito nesses espaços mediadores que são a educação e o cinema.

O filme é um registro de uma atividade conjunta do Ponto com a Escola, com o objetivo de levar os alunos para fora da sala de aula e trabalhar noções mais ligadas à vida comunitária que ao programa curricular. Há, porém, uma ambição que ultrapassa a atividade escolar: mapear do território a partir da busca por vestígios da antiga aldeia *Aröbönhipopá*. Por isso, além dos professores da Escola, gestores do Ponto e estudantes, foi convidado um biólogo e ecólogo não-indígena parceiro da comunidade em outros projetos de manejo de caça que auxiliou com o uso do equipamento de georreferenciamento.

Isso define de saída uma especificidade do filme, que é a presença de um não indígena engajado na atividade realizada. Não se trata, portanto, de uma atividade voltada exclusivamente para a própria comunidade. Nesse sentido, as imagens trabalhadas a

² Em francês no original: « *Les deux postulats les plus fondamentaux de la pratique de Perrault sont les répondants exacts de ceux de Dumont : que la géographie vient avant l'histoire; que l'oralité vient avant l'écriture.* ».

seguir surgem em continuidade com o gesto de abertura feito pela Escola e pelo Ponto. Poderíamos dizer que se trata, literalmente nesse caso, de um “filme de fronteira”, no sentido que ultrapassa uma organização atual do território, este entendido ao mesmo tempo espacial, temporal e culturalmente, e produz comunidade por meio da memória.

Caminhada

As grandes aventuras geográficas da história são linhas de fuga, ou seja, longas caminhadas, a pé, a cavalo ou de barco: [...] é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. (Deleuze e Parnet, 1998:159)

O título do filme é *Zômõri Aröbönhipopá*, que em português significa “aldeia Aröbönhipopá” em português. O arco narrativo é linear e se constrói em um intervalo de tempo de dois dias e uma noite. Nesse período o filme descreve uma longa caminhada cujo destino final é a região onde ficava essa aldeia. Isso só fica claro, porém, no final do primeiro terço do filme, por meio de um diálogo aparentemente incidental e que acontece em grande parte fora de campo. Antes disso, tudo que há é a caminhada, na qual somos levados, enquanto espectadores, pela câmera que segue os personagens. Ao longo dos dez primeiros minutos, acompanhamos o grupo que avança de carro, de moto, mas sobretudo a pé. Os corpos se organizam em fila e descrevem um deslocamento constante marcado por pausas causadas por razões diversas, como veremos adiante.



Fig.1 - Linhas (frames do filme *Zômõri Aröbönhipopá*)

Nas primeiras sequências o que temos é um movimento que segue uma linha já traçada sobre o território: inicialmente a camionete percorre uma estrada de terra precária, depois as pessoas cobrem a pé as trilhas já abertas no cerrado. Aos poucos, porém, começam a surgir obstáculos que o território coloca: um riacho fundo que impede a passagem da moto, a trilha que desaparece na mata fechada e tem que ser reaberta a golpes de facão. O movimento, no entanto, nunca é definitivamente interrompido: os corpos continuam seu deslocamento, que começa a ganhar ares de aventura, de exploração, de desbravamento de uma área pouco visitada desse território ao qual somos introduzidos pelas imagens.

Poderíamos dizer que eles aos poucos começam a traçar novas linhas sobre esse território, que é experimentado para além de sua fisicalidade. Entramos aqui na dimensão temporal do deslocamento: a caminhada como dispositivo de (re)conhecimento não só da terra, mas da história dessa terra, sua ocupação e seus usos. Os professores estão levando as crianças para uma pequena aventura, ao longo da qual eles conhecerão do que seu território é feito, até onde ele vai, mas também como ele já foi e até onde ele ia.

Voltemos à citação de Deleuze, que aparece na epígrafe. O filósofo fala dos grandes deslocamentos da história como linhas de fuga, linhas criadoras de algo real. Nas imagens de que tratamos, há inicialmente um deslocamento que percorre uma linha já traçada. Em um segundo momento, no entanto, a trajetória avança por territórios não totalmente mapeados, ainda que já tenham um dia sido conhecidos. As pausas que ao longo do filme se tornam mais numerosas indicam hesitações momentâneas, a necessidade de tateamentos para continuar a caminhada. É por isso que aos poucos ela vai sendo pontuada por pausas não só para descanso, mas também por longas falas dirigidas a essas crianças. O grupo começa a reencontrar um território de memórias parcialmente esquecidas.

O deslocamento descrito pelas imagens é também desestabilizador de um estado de coisas, na medida em que os meninos são tirados de sua rotina para serem introduzidos a um outro olhar, constituidor algo novo, algo que em parte vem do passado, mas em grande parte aponta para o futuro. De novo Deleuze. « É sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real. » (1998: 159). De início, o próprio entendimento dessas crianças sobre os limites do território é radicalmente expandida. Mais que isso, porém, são as histórias dos antepassados que saem do plano abstrato da memória narrada para ganhar a concretude do indício material. No filme, uma longa fala de mais de seis minutos concretiza esse deslocamento temporal:

Antigamente aqui ficava a aldeia antiga, de onde o nosso avô Apowê liderava todas as outras aldeias. Era uma aldeia grande, com muitas pessoas. Foi daqui que os xavantes daquela época começaram a se dividir, que uma parte ficou e outra subiu o rio, pra São Marcos, São Pedro, Sangradouro. Eu conheci esse lugar, sempre vinha aqui com meu pai e meu tio. Eles que me explicaram como era a aldeia e o que aconteceu. Aqui foi o último lugar que as pessoas daquela época moraram antes de dividir em outras aldeias. Por isso tinha muita gente, a população era muito grande. Então é importante que vocês conheçam, vocês jovens, esse lugar. É importante andar no território, ver o território, conhecer o território. Eu conheço esse lugar porque vim com meu pai, andei por aqui com ele, conheci a história da aldeia antiga. Por isso é tão importante pra vocês conhecerem o território, andarem por aí. Quando eu vim pela primeira vez, estava tudo queimado, e por isso dava pra ver restos de cerâmica e das ferramentas daquela época. Hoje não dá mais pra ver porque a mata cresceu. Essa macaúba³ aqui foi o pessoal daquela época que plantou. O pessoal comia o coco dela, jogava o resto no chão e ela brotava. Uma macaúba é sempre sinal de que já teve uma aldeia por perto.

Quem tem a palavra é um dos professores da escola, que começa falando da importância do lugar para a comunidade. Ele fala do tempo de *Apowê*, um ícone no imaginário dessas crianças. Com isso, ele abre um território afetivo para que o dispositivo de rememoração opere. Ele fala também de uma época decisiva na história recente da etnia, o momento em que os grupos que hoje ocupam as regiões de Areões, Sangradouro, São Marcos e Parabubure partiram rio acima. Foi um cisma decisivo pois determinou uma nova frente de contato com a sociedade brasileira na metade do século XX. Isso tem um impacto decisivo na forma como esses dois grupos experimentam suas tradições hoje, diferenças que marcam a religião, os rituais tradicionais, as técnicas de construção das casas, a distribuição da aldeia e, no limite, a maneira se identificar enquanto xavante.

³ Palmeira nativa brasileira (*Acrocomia aculeata*).

Essa é uma diferença que todo indivíduo ali conhece pela própria experiência de vida, daí o simbolismo e a importância do lugar.

A seguir ele narra sua experiência pessoal ali, uma caminhada com seus pais e tios quando era pequeno. Com isso ele recorre a um dispositivo de identificação para que as crianças se projetem na sua experiência, vivida há alguns anos naquele mesmo lugar, na companhia de homens que hoje são os anciãos da aldeia, pessoas conhecidas e respeitadas por esses jovens. Ele propõe mais um passo nesse deslocamento para o passado: ao se igualar experiencialmente com os meninos, o professor cria um espaço comum a ser habitado por todos – crianças, adultos, vivos e mortos. Ao fazer isso ele também procura exercer sua autoridade sobre o grupo. Ele diz « *eu conheço esse lugar porque vim com meu pai. [...] Por isso é tão importante para vocês conhecerem o território.* ». Em seguida ele procura fornecer provas concretas da história que conta, detalhando as formas de reconhecer os vestígios materiais que atestam a veracidade dessa memória.



Fig.2 - Eurico e as crianças (frames do filme *Zômõri Aröböhpopá*)

Em outras palavras, ele estabelece o conhecimento sensível do território como condição da memória da comunidade. Daí a importância da caminhada, do deslocamento físico dos corpos sobre o território, ao qual corresponde um deslocamento temporal da memória na história. Esse duplo deslocamento tem o objetivo de abrir e ocupar um território simbólico, correspondente àquele « *regime específico de produção estética do conhecimento* » de que fala Lagrou. O contraste e aproximação entre passado e presente, jogo no qual reside as bases pedagógicas da atividade filmada, gera no filme um movimento que desloca o olhar para o passado do território físico (a terra) e temporal (a memória) de modo a ampliar as possibilidades de acesso ao território simbólico (a identidade).

Mas esse contraste acaba promovendo também uma reconciliação. Ao percorrer a pé a região e refazer alguns dos trajetos cotidianos dos antepassados, os jovens entram em contato com os projetos e aspirações daqueles que vieram antes. Tomo aqui emprestado um argumento de Paul Ricoeur, que diz que a tarefa do historiador é superar o espaço que separa o presente vivo das promessas não mantidas, por vezes impedidas pelo curso posterior da história (1998: 30-31). Michèle Garneau diz, ainda com Ricoeur, que tal restituição impede que « *o presente narcisista esqueça sua dívida com todas as aspirações por liberdade que foram vencidas no passado.* » (2009: 127). Aqui não se trata de uma dívida mas de uma herança perdida, apagada por décadas de dominação cultural. O filme tenta tecer novamente uma memória a partir dessas pontas soltas do passado.

É nesse sentido que podemos falar, retomando Deleuze, de linha de fuga: a caminhada estabelece um plano de consistência onde podem se atualizar as possibilidades de pertencimento à identidade xavante, notadamente por parte dos mais jovens. A

caminhada coloca em contato direto, físico, os corpos presentes e a memória do passado por meio do deslocamento sobre território; realiza uma rememoração da ocupação tradicional e com isso abre possibilidades de ressignificação do presente. Com isso, a trajetória do filme restitui a memória à comunidade e contribui para a articulação das diferentes camadas do seu território, que é o lugar dos antepassados, do modo de vida tradicional e da memória coletiva, mas é também um lugar de abertura para as possibilidades de futuro, das transformações e das conexões dos Xavante com um mundo que se impôs a eles. E o cinema é fundamental nessa abertura.

Encontro

Além desse vetor de rememoração, há uma outra linha constituinte do filme, talvez imprevista, que procura consolidar o território por meio da sua abertura. Trata-se de um gesto que se constrói em continuidade com o lugar mediador estabelecido pela Escola e pelo Ponto de Cultura, e que se expressa como uma camada sutil na montagem das imagens, na forma de descrever as ações e de construir um espaço para um espectador que a princípio não seria bem-vindo ali. É como se houvesse uma vontade de alcançar uma alteridade que excede o projeto do filme. Uma curiosidade sincera, quase infantil, no sentido mais potente do termo, que deixa escapar para as imagens algo que talvez não esteja claramente elaborado na comunidade e que o cinema ajuda a dar forma. Proponho a seguir algumas pistas nesse sentido.

A princípio temos a impressão que o interlocutor principal do filme é um espectador hipotético não-indígena. Essa impressão vem dos letreiros, que são predominantemente em português. No entanto, com exceção dos letreiros iniciais, que localizam a ação (nome da escola, aldeia, reserva, município), e finais, que creditam a equipe e encerram o filme, os demais elementos textuais operam uma relação bastante particular com imagem e som. São palavras e expressões soltas que parecem querer traduzir o movimento presente nas imagens: “primeira saída”, “chegando”, “andar”, “andando”, “segunda chegada”, “descansar”. É como se o espectador previsto não tivesse capacidade de identificar o deslocamento filmado, não conhecesse o território, não pudesse entender por si só o sentido da caminhada.



Fig. 3 - Palavras conduzindo o espectador (frames do filme *Zômōri Aröböhhipopá*)

Por volta do quarto minuto há um breve diálogo em xavante entre quem filma e um menino. As palavras aqui parecem querer funcionar como uma legenda para a conversa: “Para onde eu vou andar?”, “onde”, “espionar”, “meditar”. No entanto, o espectador sem intimidade com o idioma ou com a comunidade dificilmente consegue deduzir o sentido da conversa, que menciona pela primeira vez no filme o destino da caminhada: “Para

onde estamos indo?” “*Aröbönhipopá.*” “O que vamos ver lá?” “Vamos lá para conhecer.”

Sendo assim, um espectador não-xavante é levado antes pelo fluxo do deslocamento, pela experiência sensível da caminhada que pelo seu objetivo. É somente aos onze minutos que temos alguma informação em português sobre o motivo da caminhada, no diálogo mencionado anteriormente. Esta conversa que se passa fora do quadro, percebemos, é a tradução da conversa em xavante que acontece naquele momento, tradução que um homem faz para uma mulher que aparentemente não fala o idioma. Ele explica para onde o grupo se dirige. É nesse momento que nós espectadores nãoindígenas ficamos sabendo que o título do filme é o nome de uma aldeia chamada *Aröbönhipopá*, destino da caminhada.

É também quando percebemos com clareza a presença de não xavantes. A mulher do diálogo anterior é uma mulher carajá, casada com o então cacique da aldeia, que lhe faz a tradução da conversa. Além dela, há o biólogo convidado, que não aparece mais que em alguns planos breves e do qual não temos mais informações no filme; e, uma menina negra que é parente da família que vive no antigo posto indígena da reserva. Tanto esta menina, quanto a esposa do cacique falam um pouco de xavante e por isso parecem às vezes conseguir participar de algumas conversas. Essas pessoas parecem ocupar um lugar intermediário ali, nem xavantes, nem estrangeiros. Para entender o que isso significa na atividade e no filme, talvez seja necessário dar um passo além das imagens.



Fig. 4 - Tradução (esq.) e os não xavantes (dir.) (frames do filme *Zômõri Aröbönhipopá*)

A viagem retratada tem a dinâmica do que as pessoas em *Wederã* chamam de uma expedição familiar, em que adultos e crianças, homens e mulheres, partem da aldeia por alguns dias para caçar e pescar, como forma de lazer. Aqui a presença da mulher carajá e da menina não-xavante faz todo sentido, pois elas têm uma relação efetivamente familiar com a comunidade, em função respectivamente do casamento e da relação de muitas décadas de convívio das famílias no território. Por outro lado, há o biólogo participando da caminhada. Ele exerce ali uma função profissional: auxiliar no mapeamento por satélite das regiões de fronteira da reserva. Sendo assim, a própria finalidade da expedição é ambígua: há dimensões pedagógicas e recreativas mas também técnicas e políticas.

Embora essa dimensão que envolve o parceiro não-indígena não esteja explícita no filme, sendo apenas sugerida no último plano, como veremos, tal multiplicidade dos objetivos da expedição transborda a própria economia da montagem. Ela acaba ganhando corpo pela vontade de relação com uma dimensão extra-aldeia expressa nos diálogos em português, ainda que incidentais, e sobretudo nas palavras escritas no idioma estrangeiro. É claro que há um certo descuido com esse espectador não-xavante, que fica à deriva boa parte do filme. Mesmo assim ele é levado na caminhada, como se desafiado a acompanhá-la.

Há portanto, nessas imagens, uma instabilidade da divisão, que às vezes é aceita muito rapidamente, entre filmes feitos para a comunidade e filmes feitos para fora. Isso porque há, por um lado, uma intimidade evidente, momentos efetivamente privados da vida da comunidade que dificilmente estariam presentes em um filme pensado para circulação em festivais, como as mulheres amamentando, as crianças brincando enquanto os adultos falam, a piada que um homem faz no final, no acampamento, de que vai comer os pequis que as crianças coletarem. Por outro lado, a presença de um não indígena e a sobreposição de finalidades da atividade apontam para outras intenções. O acontecimento que eles produzem demanda visibilidade, e o cinema está ali por essa razão.

Assim, creio ser mais produtivo pensar essas imagens como índices dessa permeabilidade constituinte da comunidade, um gesto de descentramento e abertura. A presença do biólogo indica uma articulação não só entre Ponto e Escola, mas também com a Associação. Essa articulação entre as três instituições, o que de certo modo representa o estágio mais maduro de incorporação do mundo não-indígena na vida da aldeia, é também a expressão mais sofisticada da nova forma que a prática política xavante tomou desde a década de 1940. Ali estão mobilizadas várias camadas de alianças pessoais e institucionais, projetos e parcerias que viabilizaram a continuidade de alguns elementos da tradição dos antepassados.

Em outros termos: a vida na aldeia hoje passa necessariamente por essas estruturas incorporadas da sociedade que os cerca, mas que respondem aos projetos e interesses da comunidade. A própria caminhada é motivada em grande medida pela existência dessas instituições, pois com elas encontra-se novas formas de formular velhos problemas, buscando novas soluções. Ou seja, a forma com que a comunidade se narra para si mesma passa pela Escola, pela Associação, pelo Ponto de Cultura, pelo cinema. Estranho, portanto, seria que não houvesse uma câmera presente em um acontecimento dessa natureza. Sendo assim, o filme é, em certo sentido, quase um desdobramento inevitável do gesto de (re)conhecer o território. A ambiguidade do “destinatário” do filme vem daí.

Se a partir disso não cabe falar de um autor desse filme, não se pode por outro lado menosprezar o gesto da equipe do Ponto de Cultura na organização das imagens e da montagem. Nos créditos, a fotografia é atribuída a Caimi Waiassé e a montagem a Pontal Xavante. O primeiro é um reconhecido cineasta indígena, a pessoa mais experiente na comunidade no que se refere à prática cinematográfica; o segundo é um de seus sobrinhos, então adolescente, que dava seus primeiros passos no uso das imagens e não aparece nas imagens da expedição. Nesse exercício da caminhada, parece que Caimi provoca Pontal a montar o filme, talvez motivado pelo fato dele não ter participado da expedição. Há uma proposta interessante de exercício do olhar por meio das imagens, na medida em que o menino teve que reconstituir um acontecimento do qual não participou. Talvez daí venha uma certa insegurança da narrativa, que se apoia nas palavras para descrever a ação. Por outro lado, o menino assume um risco ao utilizar o português, que naquele momento não parecia dominar muito bem. Sendo assim, o gesto da montagem ganha uma dimensão didática para a própria pessoa que o realiza. Tal dimensão atravessa não só a relação com a técnica de edição ou do idioma português. Ela implica também a própria caminhada, que tem em si mesma uma dimensão didática.

Do mesmo modo que a Escola opera como interface para o acesso ao conhecimento de fora da aldeia, o Ponto funciona aqui como interface para um conhecimento local, que está sendo produzido nessa caminhada. A noção de fronteira pode ser útil para trabalhar com essas imagens. Nesse caso, porém, o filme funciona como interface para fronteiras internas e, sobretudo, temporais. Há todo o aspeto memorial, tratado anteriormente, que lida com essa questão pela via da memória e da identidade. Interessa agora pensar como essa “frente de alteridade” lida com problemas ligados ao território e à história.

O animal

J'ai toujours l'impression quand je fais un film que je suis à la chasse [...], il y a des pistes et je me laisse inspirer par des pistes. Au bout, il y a une bête ou il n'y en a pas. (Perrault, citado por Garneau, 2004: 26)

Uma questão que acompanha a expedição é a falta de caça na região. As duas falas no acampamento noturno mencionam esse fato. Trata-se de um problema relevante para eles não só por uma questão alimentar, já que há muito tempo os Xavante não tem a caça e a coleta como fontes primárias de alimentação. É também um sintoma da degradação do ecossistema e, mais importante, uma ameaça ao próprio estilo de vida, já que a carne de caça é um alimento ao mesmo tempo físico e espiritual para os Xavante. Comer carne de caça é condição para o sonho, via de acesso à sabedoria dos ancestrais por meio da receção dos cantos danho're, que tem importância central em diversos rituais.

O bloco final do filme dialoga diretamente com essas duas falas. A sequência imediatamente posterior traz uma imagem do cerrado fechado e gritos ao fundo. Os próximos planos mostram um rapaz limpando uma carcaça já aberta no chão, depois crianças e adolescentes saindo do mato com pedaços do animal abatido, que serão colocados a seguir num *jirau*⁴ sobre o fogo que vemos ser preparado por uma senhora. A cabeça e membros do animal sendo defumados é a última coisa que aparece antes do plano final do filme: uma paisagem com um morro ao fundo e construções de alvenaria entre árvores no primeiro plano. A palavra “FAZENDAS” ocupa o centro do quadro.



Fig.5 - Mata fechada e a caça encontrada (frames do filme *Zômõri Aröböhhipopá*)

Embora o cerrado tenha estado presente o filme todo, há uma certa opacidade no modo como ele aparece ao olhar nesse primeiro plano após o acampamento. Aqui, nós espectadores não estamos admirando a paisagem, nem abrigados sob as árvores, nem cruzando obstáculos do território. Após um longo período de condução, contextualização e informação que ajudou o olhar de fora da aldeia a chegar até ali, o filme o joga de volta ao estranhamento.

Talvez pela primeira vez não haja profundidade no quadro, marcado pela lateralidade da linha de árvores enfileiradas que bloqueiam o horizonte. O movimento lateral da câmera à direita completa a ocupação do plano pelo verde. O cerrado inunda o quadro e não sobra mais espaço nem para o chão nem para o céu. Havia todo um sentido sendo consolidado nas falas dos adultos no acampamento, que subitamente deságua nesse plano onde os gritos vindos de dentro da mata fechada e a sutil instabilidade da imagem inspiram um certo ar delirante à sequência.

Finalmente algo é revelado. O corte seco nos leva para dentro do mato, onde um menino limpa um animal abatido. É uma queixada (*uhö* em xavante), um tipo de porco-

⁴ Espécie de grade de varas, sobre esteios fixados no chão, que serve de cama nas casas pobres e também de grelha para expor ao sol quaisquer objectos.

do-mato comum na região. É também a carne preferida pela maioria dos xavantes. Rapidamente somos levados de volta para fora da vegetação fechada, acompanhando as crianças que carregam os cortes da queixada até o acampamento. Ali todos colaboram para preparar a carne, que deve ser defumada antes da caminhada de volta à aldeia. Há um sentimento de redenção nessa caçada que finalmente aconteceu. Como se uma incerteza tivesse sido desfeita, se uma ameaça tivesse desaparecido ou, pelo menos, momentaneamente superada. Ainda existem animais no cerrado, e os Xavante continuarão a sonhar pois podem se alimentar deles.

O plano final, no entanto, promove um retorno radical ao presente. É um contraste duro tanto com o território atualmente ocupado quando com o passado do território perdido. Há uma dupla contraposição, espacial e temporal, que opõe projetos distintos de vida e de relação com o território. Isso porque a imagem que vemos é dos terrenos vizinhos da reserva, áreas também ocupadas pelos antepassados mas que ficaram fora da demarcação oficial. Ou seja, a expedição foi até o limite do território.



Fig. 6 - O animal e as fazendas (frames do filme *Zômõri Aröbõnhipopá*).

Embora isso não seja dito no filme, a câmera aponta para o rumo onde ficava aquela outra aldeia, maior e mais antiga que *Aröbõnhipopá*, chamada *Isõrepré*. É sobre o processo de desmembramento dessa grande e pioneira aldeia que fala o professor na metade do filme. Daí a importância do lugar. Mas existe ainda uma outra razão para as imagens da fazenda terem sido o final da caminhada e do filme: os proprietários da fazenda negaram a entrada do grupo em seu território. O plano original da atividade foi assim reduzido e o gesto proposto pela expedição encontra um final precipitado. Há algo de propriamente pedagógico nesse corte súbito, que é fazer com que as crianças experimentem uma diferença fundamental entre a vida que levam e a dos seus bisavôs: as fronteiras.

Os Xavante não levam mais a vida seminômade que tinham tradicionalmente. O confinamento atual impõe nesse plano final um corte radical com essa memória que a caminhada procura restituir. A palavra FAZENDAS parece ocupar o lugar do tradicional FIM na narrativa e, se este último não aparecesse um pouco depois, não faria falta. Este fim ao qual as fazendas remetem é o fim da vida seminômade, mas também o fim dos animais, do cerrado, dos rios. Há algo de inescapável nessa paisagem. Não só os xavantes não podem cruzá-la livremente, mas se pudessem, não teriam para onde ir.

Há ainda a ameaça inversa, de que as fazendas venham até eles. Essa é uma ameaça constante, mesmo sendo a região da T.I. Pimentel Barbosa relativamente estável em relação ao conflito por terras. Tal ameaça atualmente chega por meio de projetos de ferrovias e hidrovias que podem cruzar ou passar muito perto do território. A caminhada tem também essa intenção de resistência, que ultrapassa a questão da memória e se preocupa com a preservação dos limites físicos da reserva. Esta é a razão do mapeamento da área.

A eficácia da caminhada sobre as crianças é antes de tudo sensível pois opera justamente na percepção espacial e temporal desse processo. Aqueles meninos e meninas talvez não concordariam num primeiro momento com o fato de que não há para onde ir, ou que a chegada de estradas asfaltadas à aldeia, não seriam melhores que as precárias estradas de terras atuais. Eles conhecem as cidades vizinhas pessoalmente e as cidades grandes pela televisão. Sabem o que lhes interessa naquele lugar e a que não tem acesso. O cerrado, os animais, os alimentos, os rios, sofrem do mal de tudo que é familiar – se torna ao mesmo tempo muito próximo e muito distante. A caminhada causa um estranhamento nessa familiaridade pela imersão seguida da súbita interrupção.

Essa perturbação do estado de coisas atual é um chamado não só à memória, mas também ao modo de se posicionar diante do futuro. Olhar as fazendas a partir do limite do território coloca as cidades em uma outra perspectiva. A caminhada obriga as crianças a tomarem o caminho mais longo até lá: não de carro pela estrada, mas a pé, pelo cerrado, cruzando com dificuldade os riachos que seus bisavôs atravessavam sem preocupação. Esse caminho modifica as sensibilidades de quem o percorre. Não é por acaso que as fazendas se oferecem ao final do caminho e do filme. O contraste é pedagógico para quem caminha e para quem acompanha pelas imagens, xavante ou não.

É interessante notar como há algo nesse processo do dispositivo característico do cinema documentário de Pierre Perrault, sobretudo na relação entre cinema e memória. Perrault concebe a construção do filme como um processo de dupla rememoração. A primeira rememoração é constituída na filmagem, uma “memória eletrônica” à qual o cineasta poderá voltar indefinidamente. Já a segunda é o retorno na montagem àquela “memória infalível” da objetiva. É na montagem que o encontro entre cineasta e personagens irá se cristalizar em uma narrativa sobre o real, momento em que pode emergir uma verdade possível do filme. Trata-se porém de uma verdade processual, dada aos incidentes e imprevistos, que Michèle Garneau chama de *memorável* (2012: 81).

O método de Perrault aponta para um cinema que surge de uma sensibilidade tateante na montagem, uma verdade acerca do real que ganha corpo a partir dos movimentos propiciados pelo encontro que deu origem às imagens. Perrault, não por acaso, confere em seus ensaios um lugar central ao aparato técnico do cinema, o que ele sintetiza na expressão “a objetividade da objetiva”, pois se trata de uma forma de fixar as relações do mundo no filme. Para Perrault, há filme quando há um encontro propiciado e fixado nas imagens. Esse encontro, aquele *memorável* que Garneau descreve como a comunidade a ser constituída pela imagem, é o dever-coletivo que o filme atualiza.

Entre os gestos das personagens, o olhar que se sobrepõe ao da câmera para registrá-los e o outro olhar que os revisita, concretiza-se no filme o deslocamento provocado pela caminhada que desestabiliza primeiro a relação sensível com o território, depois com a memória, depois com o engajamento de cada indivíduo com esse território e essa memória. Essas desestabilizações reposicionam os processos subjetivos, individuais e coletivos, a partir de um investimento comunitário na produção de conhecimento sobre o território. Tal investimento passa pela memória e pela tradição, mas também pela articulação com as novas formas de subjetivação implicadas por estruturas como a Escola e o Ponto.

Assim, o filme opera naquele regime de produção estética de conhecimento de que falamos no início. Abrindo-se para as dimensões sensíveis do território, a comunidade assume um risco. Parafraseando Perrault, eles se lançam atrás dos vestígios, do passado e do futuro. Ao final, pode ser que eles encontrem a antiga aldeia ou pode ser que não a encontrem mais. Naquele dia havia, ainda, um animal.

Bibliografia de referência

- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo, Escuta.
- Garneau, M. (2004). Les deux mémoires de Pierre Perrault. *Protée*, 32(1), 23-30. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/011022ar> (acesso em 7 Mar. 2018).
- Garneau, M. (2009). Ce qui nous rattache au temps. M. Garneau & D. Villeneuve (dir.). *Traversées de Pierre Perrault*. Québec, Éd. Fides, 109-138.
- Garneau, M. (2012). Ser ou não ser o autor de seus documentários. J. Araújo & M, Marie (dir.). *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte, Balafon.
- Lagrou, E. (2015). Entre xamãs e artistas: depoimento. *Revista Usina*. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou> (acesso em: 18 Mar. 2018).
- Ricoeur, P. (1998). La marque du passé. *Revue de Métaphysique et de morale*, 1, 30-31.
- Silva, A. L. (1992). Dois séculos e meio de história xavante. M.C. Cunha (dir.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Schaden, E. (1976). *Leituras de etnologia brasileira*. São Paulo, Ed. Nacional.

Filmografia

- Zômõri Aröbõnhipopã*. Pontal Xavante & Caimi Waiassé dir. (Brasil, Ponto de Cultura Apowê, 2008) [vídeo digital]

Criação musical e rituais: imagens de um Quilombo Urbano em Olinda, Pernambuco, Brasil

Carla LYRA

Doutora em Memória Social – UNIRIO

carlalyra@yahoo.com.br

Resumo: O mito da *cabaça* – Igbadu – é um elo de ligação da criação artística com as raízes africanas e religiosas. Para os músicos, o processo criativo está baseado em narrativas, mitos e nas raízes religiosas. Este artigo narra a trajetória de um projeto de filme que tinha como objetivo documentar a cultura e o potencial criativo das novas gerações de artistas que cresceram em terreiros e registra imagens do primeiro quilombo urbano de Pernambuco.

Palavras-chave: música; rituais; quilombo urbano; documentário

Abstract: The myth of the *cabaça* is a link between Pernambuco's local music and its African roots. For musicians, the creative process is grounded in a poetic reality where narratives, myths, and religions often coexist. This paper is about a film's project that aimed to document the recovering of

Pernambuco's living culture and the creative potential of new generations of artists who have grown in *Terreiros* and registers images of Pernambuco's first urban *quilombo*.

Keywords: music; rituals; urban quilombo; documentary

Introdução - Uma embolada de samba com maracatu em Pernambuco, Brasil

Malungo¹

Nosso batuque será sua herança

Assim falou, assim falou

No elétrico lamaçal

Um Malungo pelas peles da Nação Zumbi

Onde tem baque solto

E baque virado inteiro

(Chico Science & Nação Zumbi)

No início da década de noventa, o Brasil atravessava uma de suas crises econômicas com as medidas adotadas pelo Governo Collor que anunciou um plano econômico: o confisco temporário dos depósitos bancários e aplicações financeiras, o congelamento de salários, a demissão de funcionários públicos e a privatização das estatais. Muitos jovens

¹ O mais famoso líder quilombola ficou conhecido como Malunguinho, famoso a tal ponto que o espaço da resistência negra também costuma ser referido pelas fontes como quilombo de Malunguinho.

migraram para outros países e os que ficaram precisavam transformar a sua realidade para sobreviver. Como anunciava o cineasta Glauber Rocha: « *O sonho é o único direito que não se pode proibir. As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente.*». É neste contexto de resistência cultural que surge o *Movimento Mangue*. Uma manifestação sonora da juventude social e culturalmente excluída da periferia que não se via representada no cenário musical nacional ou local. Da fusão de ritmos regionais (maracatu, samba, coco, ciranda) com o pop (funk, rock, soul, black, hip hop, punk), surgiu a síntese musical do sincretismo de ritmos e a interação com as diversas culturas do globo fazendo com que o tambor tribal se unisse à guitarra e aos amplificadores norte-americanos. Essa mistura dos ritmos pernambucanos como o maracatu com o Hip Hop originou o movimento Manguebeat² na Região Metropolitana do Recife, Pernambuco, Brasil.

Este movimento musical possibilitou também a tomada de consciência da periferia urbana acerca de seus problemas transformando a cultura em um instrumento de comunicação e transformação social para os grupos que valorizavam a ancestralidade afro-cultural na região. O Movimento Mangue fortaleceu as resistências criativas e a elaboração de novas cartografias culturais na periferia de Recife e Olinda na década de noventa e semeou o desejo de produção musical na juventude que cresceu aos sons dos atabaques dos maracatus. O resultado dessa mobilização por meio da ação cultural foi o fortalecimento da articulação política e muitos grupos obtiveram reconhecimento (capital simbólico) em seus territórios (Lyra, 2015).

Neste cenário de valorização das raízes afro-brasileiras, surgiu a ideia de pesquisar a influência dos ritmos africanos na criação musical em Pernambuco em 2004. Assim nasceu o roteiro do documentário *Igbadu – cabaça da criação*, o desejo de mergulhar na origem dos sons que nos guiaram à ancestralidade dos orixás e nos revelariam a história de um território africano na periferia de Olinda. O desenvolvimento do projeto e pesquisa da curta-metragem *Igbadu – cabaça da Criação* partiu do pressuposto de que a visibilidade dos grupos musicais seria uma componente fundamental para a valorização do patrimônio material e imaterial dos terreiros. Desta forma, o projeto do documentário lançou o desafio de descobrir o mito e desvendar as origens da criação dos ritmos afoxé e maracatu.

Da sinopse às estratégias do documentário...baú de fotos e restauração de imagens

Sons de uma cabaça. Cabaça em um altar. Segundo os mitos africanos, a luta pela supremacia entre os sexos é constante e está simbolizada na igbá-odu (cabaça da criação). Imagem na qual o orixá Odudua, princípio feminino de onde tudo se cria – representação coletiva das Iyá-mi (mães ancestrais) – é a metade inferior da cabaça, e Obatalá ou Oxalá, princípio masculino, seria a metade superior. A relação dos orixás Odudua/Obatalá representa Igbadu (a cabaça da existência) e estes, por sua vez, disputam entre si o título de orixá da criação. No filme, o mito da cabaça – Igbadu – é um elo de ligação da criação artística e musical com as raízes africanas e religiosas. O sagrado é sempre um refúgio universal. É a força de criação da realidade. Pesquisar as raízes africanas da música em

² Emergindo da "periferia da periferia", da lama, o Manguebit (como foi chamado pelos grupos que o constituíam), ou mangue beat (como ficou conhecido por meio da mídia nacional), vai transformar a cidade do Recife.

Pernambuco nos conduz a sua origem universal através da matéria-mito Igbadu. Que influências africanas os artistas possuem na sua produção musical? Que caminhos percorreram e onde os sons da cabaça levam? Como constroem seus instrumentos e a sua música? Como estes mitos e conhecimentos são repassados para as novas gerações através da música e dos ritos? Foram estes questionamentos iniciais que nos conduziram na trilha dos terreiros em Pernambuco.

O projeto do documentário tinha como objetivo documentar a cultura viva em Pernambuco onde foram preservados ritmos, instrumentos e formas de composição poética originários da África. A influência da tradição religiosa na criação musical foi resgatada em três terreiros: Sítio de Pai Adão – o mais antigo de Pernambuco, o Terreiro Ilê Oba Aganju Okoloya e a Sociedade Religiosa Africana Santa Bárbara – Nação Xambá. A história dos maracatus e afoxés é narrada pelo Mestre Afonso do Maracatu Leão Coroado e revivida através da memória fotográfica dos terreiros e das lembranças das gerações mais novas que resgatam a história de suas raízes culturais a partir da música.

A animação da lenda da criação da terra foi produzida a partir de pinturas de crianças que fazem parte do Maracatu Nação Erê da Escola Comunitária CEPOMA. A pesquisa fotográfica partiu da memória iconográfica dos terreiros, memoriais e arquivos públicos de Recife. Foram encontradas fotos do Memorial Mãe Biu do Terreiro Xambá que passaram por um processo de restauração para utilização no filme. A pesquisa sobre a memória fotográfica nos terreiros – inspirada na visita de Pierre Verger à Nação Xambá na década de 50 – nos revelou fotógrafos que realizam seus registros nos terreiros. Mateus Sá (Canal 03) documentou a presença das crianças nos terreiros na Festa de Cosme e Damião no Terreiro Xambá e Marcelo Soares registrou a presença dos maracatus no carnaval no Terreiro Xambá.

O Terreiro Santa Bárbara - Ilê Axé Oyá Meguê da Nação Xambá

O projeto buscava contribuir para a tolerância e o respeito às diversas manifestações religiosas e à diversidade cultural brasileira. Documentar a participação da juventude nas suas tradições religiosas e culturais seria uma forma de sensibilizar o público jovem para a existência dessas expressões, mobilizando o desejo de pesquisa e produção cultural e, desta forma, incentivando o protagonismo juvenil na área cultural. No processo de pesquisa, conhecemos o Grupo Bongar composto por seis jovens integrantes do Terreiro Santa Bárbara - Ilê Axé Oyá Meguê da Nação Xambá do Quilombo do Portão do Gelo, em Olinda. O grupo foi fundado em 2001, com o propósito de levar aos palcos a tradicional festa do Coco da Xambá, que se realiza na comunidade há mais de 40 anos, no dia 29 de junho.

O Terreiro Santa Bárbara - Ilê Axé Oyá Meguê da Nação Xambá está situado desde 1951 no bairro de São Benedito, em Olinda, na localidade do Portão do Gelo, em um bairro localizado às margens do Rio Beberibe, nas proximidades das matas de Catucá para onde fugiam os escravos. A Mata do Catucá, onde foi erguido o Quilombo do Catucá, era próxima a vários engenhos do Recife e margeava a fronteira agrícola da zona da mata norte. A floresta do Catucá começava nos limites de Beberibe, antigo subúrbio do Recife, passava pelo sítio dos Macacos e por São Lourenço, mais a oeste da capital,

lançando-se entre os engenhos costeiros e a serra a oeste do Recife em direção ao norte (Carvalho, 1991).

Os integrantes do grupo herdaram a musicalidade desde a infância, ouvindo os mais velhos e aprendendo com eles os toques, as loas e as danças durante as festas da Casa Xambá. Deste modo, os jovens artistas são os “guardiões da memória” com a (re) invenção da tradição dos terreiros a partir de produção artística musical. Além disso, o Grupo também foi influenciado por manifestações culturais de grupos que vinham visitar o terreiro no período carnavalesco. O surgimento dos clubes carnavalescos com elementos integrantes dos desfiles militares acrescido da influência das procissões religiosas ocorreu após a abolição da escravatura negra. Com o fortalecimento das raízes culturais, a Nação Xambá também se transforma em um polo importante do carnaval de Olinda em 2006 onde irão desfilar blocos e maracatus.

O babalorixá que iniciou o culto em Pernambuco, no início da década de 1920, foi Artur Rosendo Pereira que fugiu da repressão policial às casas de culto Afro-brasileiro em Maceió. A partir do relato do antropólogo René Ribeiro, em 1923, teria reiniciado em Pernambuco suas atividades de zelador dos Orixás, segundo os rituais e tradições da Nação Xambá que aprendeu com “Tio Antônio - um vendedor de panelas no mercado de Dakar, no Senegal. Por sua vez, o povo Xambá ou Tchambá seriam povos que habitavam a região ao norte dos Ashanti e limites da Nigéria com Camarões, nos montes Adamaua, vale do rio Benué. Severina Paraíso da Silva – Mãe Biu, segunda Yalorixá da Casa, e sua líder por mais de quarenta anos, foi a grande responsável pela preservação dos ritos e tradições da Nação Xambá, transmitidos por Arthur Rosendo e Maria Oyá.

Uma das primeiras ações de preservação da memória da Nação Xambá foi a abertura do Memorial Severina Paraíso da Silva em 2002. Este patrimônio de “pedra e cal”- é também o templo de um caminho de construção da memória baseado na trajetória de seus fundadores e orixás cantada em versos pelo Grupo Bongar formado por jovens da comunidade Xambá. O Memorial - primeiro museu afro de Pernambuco - tem 50 metros quadrados e funciona dentro do Terreiro da Nação Xambá. Atualmente, o conjunto documental mais importante é o acervo fotográfico com mais de 800 fotografias, quase todas da coleção particular de Mãe Biu. São registros de festividades religiosas (toques dos Orixás e saídas de Yaôs), comemorações e flagrantes da vida familiar e fotos oferecidas por afilhados e filhos de santo, datadas dos anos 30 aos 90. Documentos pessoais de Mãe Biu e do Terreiro (atas, registros de filiados, de Yaôs, de obrigações religiosas, de nomes de Orixás), além de artigos de jornais, revistas e impressos diversos, complementam o acervo. Desta forma, as imagens e depoimentos coletadas através de fotografias e vídeo se transformaram nos instrumentos de observação, transcrição e interpretação antropológicas para revelar a importância do patrimônio imaterial da música e dos rituais.

Cinema e território: dos sons da cabaça ao Quilombo Ilê Axé Oyá Meguê

Em 2004, o terreiro se transformou em um *Ponto de Cultura* financiado pelo Governo Federal. Em 2006, após a realização do filme *Igbadu-Cabaça da Criação*, o Terreiro Nação Xambá recebeu da Fundação Cultural Palmares o título de Quilombo Urbano³, em

³ Nos termos do art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva,

reconhecimento pelo trabalho de lutas e resistência desse povo e persistência em manter vivos os ritos religiosos da Xambá, preservando a mesma cultura, danças, vestimentas, gastronomia, vocabulário, música, entre outras expressões de arte. De acordo com Guerra (2010), a relação da Comunidade Xambá com a Fundação Palmares vai além da sua regularização como remanescente de quilombo, mas também permite o acesso da comunidade a iniciativas nas esferas da educação, saúde, infraestrutura, habitação, emprego e geração de renda para a população. Até a concessão do título de Quilombo, os recursos econômicos do Terreiro Santa Bárbara eram gerados exclusivamente pela própria dinâmica da prática afro-religiosa. A partir das políticas de reparação do Governo Federal, o título permitiu acesso às políticas públicas e investimentos.

Em novembro de 2007, um ano após conquistar o Título de Quilombo Urbano, foi assinado um Decreto pela Prefeitura de Olinda através do Conselho de Preservação dos Sítios Históricos, tombando a Comunidade do Portão do Gelo como patrimônio histórico e cultural. Foi decretada a demarcação do Quilombo Urbano do Portão do Gelo - reconhecido pelo Ministério da Cultura e a Fundação Cultural Palmares em conjunto com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como o primeiro quilombo urbano de Pernambuco.

Com uma tradição há mais de setenta anos, ocupa hoje posição de terceiro quilombo urbano do Brasil. No caso da Nação Xambá, ao longo do processo de autoreconhecimento quilombola, foram surgindo valorizações de questões como etnicidade, identidade e raça, permitindo um diálogo entre os atores “laicos” do governo, em suas várias esferas e os atores religiosos da comunidade Xambá (Guerra, 2010).

Quilombo em imagens: a produção audiovisual no terreiro

Durante a produção do documentário *Igbadu-Cabaça da Criação* entre 2005 e 2006, fomos descobrindo e registrando em imagens os segredos da religião, a espiritualidade e os conhecimentos tradicionais - que muitas vezes apenas podem ser decifrados por iniciados na religião - pois possuem outros canais e formas de transmissão: corpo, dança, toques e batuques. Os mestres, os caboclos, os guias espirituais expressam a voz dos ancestrais. O resgate da memória cultural da ancestralidade africana exige assim uma “iniciação teórica e prática” utilizando o próprio corpo e os sentidos. De acordo com o pesquisador Roberto Benjamim, a marca da cultura africana está na música e na dança, como também na organização social dos grupos e na sua ligação com os cultos afro-brasileiros.

A narrativa musical pode ser compreendida como uma partitura para se compor os caminhos da memória da Nação Xambá onde a participação da juventude foi um fator de transformação e mudança. A comunicação dos grupos musicais com seu público fez com que pais e mães de santo se abrissem para o registro de imagens e sua difusão na internet e nas redes sociais como estratégia de preservação do patrimônio material e imaterial da Nação Xambá. A manifestação cultural da Nação Xambá está sendo divulgada via internet para o resto do país e do mundo.

O patrimônio cultural do país foi definido como um conjunto de bens de natureza material e imaterial (tomados individualmente ou em sua totalidade) portadores de

devendo o Estado emitir os títulos. Também o art. 216, parágrafo 5º da Constituição, estabelece o tombamento de todos os documentos e sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Entre tais bens se incluem: as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas, as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais, além de sítios de valor histórico, urbanístico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. O reconhecimento como *Ponto de Cultura* contribuiu com o fortalecimento de novas produções imagético-musicais e formas de registo e divulgação do patrimônio imaterial tais como o filme documentário *Um dia de Bêji*, o Cine Bongar e o Festival Tem Preto na Tela em 2009 pela própria comunidade. A produção de imagens e a etnografia acompanham este processo de valorização do patrimônio imaterial.

A memória deve ser entendida também como um fenômeno coletivo e social, construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes. A memória coletiva teria, desta forma, a importante função de contribuir para o sentimento de pertença a um grupo de passado comum que compartilha memórias. Ela garantiria o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico do real, mas no campo simbólico (Halbwachs, 2004). A produção de imagens no Terreiro Xambá tem este papel de construção de uma memória cultural coletiva e contribui para a difusão deste patrimônio cultural imaterial.

O quilombo urbano é um – tempo e espaço de memória - onde pesquisadores, fotógrafos, músicos pisaram e cuja interação com (e como) filhos e filhas de santo gerou uma produção de etnografias, narrativas e imagens para visibilidade deste patrimônio imaterial que, por sua vez, influenciou também a produção de políticas culturais locais. A luta de uma rede de atores sociais envolvidos na revitalização cultural de um terreiro, de um bairro e na preservação da memória cultural do Quilombo Ilê Axé Oyá Meguê foi o fruto de um esforço coletivo que resultou em uma constelação de políticas nacionais, estaduais e municipais.

Além do caráter festivo e lúdico, os *shows* exercem uma função conscientizadora, que vivifica toda a história da Nação Xambá e transforma o grupo e seus integrantes em parte viva desta história. O público dos *shows* do Bongar também tem a oportunidade de conhecer, não só a música e a dança deste coco tão peculiar, mas compreender a formação histórica e cultural da Nação Xambá, ao mesmo tempo que o filme *Igbadu – Cabaça da Criação* foi apropriado por comunidades tradicionais em *sites*, blogs e postado no *Youtube* construindo o seu próprio caminho nos espaços virtuais da religiosidade afro-brasileira.

Conclusão

No processo de produção fílmica, construímos também etnografias urbanas ao narrar a conquista de direitos em um quilombo urbano que virou palco para festas, celebrações e novos documentários. Na espiral do tempo, em outubro deste ano de 2018, novas eleições definirão os rumos do país, numa polarização entre a esquerda e um candidato a presidente, que promete retirar direitos indígenas e quilombolas. No meio de uma crise econômica, o medo de retrocessos como ocorreu em 1989, quando após 29 anos sem eleições diretas para presidente da República, foi eleito Fernando Collor de Mello. De acordo com uma pesquisa do Instituto Gallup, publicada no Jornal do Brasil, 41% dos

brasileiros consideravam 1991 como o pior dos últimos dez anos, e 54% acreditavam que o ano seguinte seria ainda pior. Em setembro de 2018, ocorreu o incêndio no Museu Nacional no Rio de Janeiro que abrigava um acervo inestimável da memória social no Brasil. Aos cineastas e artistas cabe o legado da resistência criativa de preservação da memória, da cultura e dos sonhos.

Bibliografia de referência

- Carvalho, M. J. M. (1991). O Quilombo do Catucá em Pernambuco. *Caderno CRH. Salvador*, N.º 15, 5-28.
- Guerra, L. H. B. (2010). *Xangô rezado baixo. Xambá tocado alto: a reprodução da tradição religiosa através da música*. UFPE.
- Halbwachs, M. (2004). Memória coletiva e memória individual. In: *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Lima, M. A. de (2005). *Chão batido coco pisado: a contribuição do povo xambá à cultura pernambucana. Monografia em Jornalismo Cultural*. Recife: UNICAP.
- Lyra, C. (2015). Políticas culturais de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, 1(8), 120-131. ISSN: 22371508

Blogs e vídeos

Memorial Mãe Biu na internet - www.xamba.com.br

Blog do documentário -

Igbadu – cabaça da Criação, Carla Lyra, dir. (Carla Lyra, 2007 (film). Disponível em: Porta Curtas -

<http://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=igbadu_cabaca_da_criacao>.

Processo de realização do curta-metragem *C(elas)*: maternidade, teoria feminista e sistema prisional no Brasil

Gabriela SANTOS ALVES¹

Professora Adjunto IV, Departamento de Comunicação Social
Universidade Federal do Espírito Santo-UFES-Brasil
gabriela.alves@ufes.br

Resumo: O objetivo desta proposta é tratar do processo de realização do curta-metragem *C(elas)*, documentário que trata da relação entre maternidade e sistema prisional no Brasil a partir da experiência e do encontro entre uma equipe de *set* constituída exclusivamente por mulheres a fim de abordar uma temática importante para a teoria feminista, a maternidade, em um ambiente específico: a ala materno infantil da Penitenciária Feminina de Cariacica, localizada no estado do Espírito Santo, Brasil. O roteiro do documentário, bem como sua direção, foram realizados por mim. Desse encontro entre mulheres, especialmente a partir de suas conversas, o filme foi construído. Para a equipe, ouvir as mulheres grávidas e/ou com filhos recém-nascidos foi a principal ação – o que essas mulheres em situação de privação de liberdade tinham a dizer? O dado que impulsionou a escrita do argumento e do projeto do filme foi o crescimento alarmante e contínuo da população prisional feminina no Brasil nos últimos quinze anos, que foi de 567,4%.

Palavras-chave: mulheres, prisão, maternidade, Brasil, documentário.

Abstract: Realization process of the short film Cages: motherhood, feminist theory and prison system in Brazil

The objective of this proposal is to deal with the realization process of the short film Cages, a documentary that deals with the relationship between motherhood and the female prison system in Brazil, based on the experience and the encounter between a set team consisting exclusively of women, in order to address an important theme for feminist theory, maternity, in a specific environment: the nursery of the Feminine Penitentiary of Cariacica, located in the state of Espírito Santo, Brazil. The documentary was scripted and directed by me. The film was built from this meeting between women, especially from their conversations. For the movie crew, listening to what pregnant women and/or with new born children was the main action – what did these women in detention have to say? The data that drove the writing of the plot and the film project was the alarming and continuous growth of the female population in Brazilian prisons in the last fifteen years, which was 567.4%.

Keywords: *women; prison; maternity; Brazil; documentary.*

¹ Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil; Pós-doutora em Comunicação e Cultura (Eco-UFRJ); realizadora audiovisual, atua como documentarista, cineclubista e curadora de mostras e festivais.

Apontamentos iniciais

A temática da maternidade na prisão tem sido presente em meus estudos desde 2014, quando a partir das reflexões sobre feminismo e violência contra a mulher me deparei com o altíssimo e crescente número de mulheres encarceradas no Brasil. O tema, então, passou a ser o objeto central de minha pesquisa acadêmica, cujo projeto de pesquisa se intitula *Clausuras — territórios e sentidos dos claustros femininos*, e também de minha produção artística, na realização de documentário e roteiros que tratam da temática. O objetivo, nos próximos anos da pesquisa acadêmica e artística, é refletir sobre territórios e sentidos de outras clausuras femininas, institucionalizadas ou não: em ambientes além da penitenciária: o hospital psiquiátrico, o espaço urbano e o espaço doméstico.

Este artigo é, assim, um recorte dessa pesquisa e foi construído a partir da minha experiência com as mulheres presentes na ala materno infantil da Penitenciária Feminina de Cariacica (PFC/ES), em setembro de 2016, durante as gravações do filme *C(elas)*, documentário de curta metragem que produzi o roteiro e dirigi e que trata da relação entre maternidade e ambiente prisional a partir das experiências e sentimentos das mulheres grávidas ou recém mães que estavam em período de privação de liberdade na ala.

Sobre o aporte teórico que assumo, ele parte da percepção do patriarcado como uma estrutura social e cultural excludente e que constrói práticas cotidianas a fim de favorecer sua perpetuação, e por consequência, as relações desiguais entre os gêneros, estabelecidas muitas vezes a partir de situações de violência, física e/ou simbólicas, contra as mulheres. Na luta pelo fim dessas desigualdades e discriminações, o feminismo constrói-se como um empenho ético e um movimento social que objetiva evidenciar as múltiplas formas em que essas práticas, ao que comumente chamamos de machismo, se entrelaçam e se reforçam mutuamente: leis, costumes, universo simbólico, instituições, categorias conceituais, organização econômica, mensagens midiáticas, novelas e filmes (Monteiro & Navarro, 2002). O feminismo é, portanto, a luta por um direito humano universal.

Na obra *Los cautiverios de las mujeres*, a antropóloga Marcela Lagarde aponta o que entende e classifica como cativo, categoria teórica que expressa o funcionamento e o reconhecimento das formas de ser mulher em várias culturas: apesar das conquistas obtidas até hoje, a vida de todas nós no mundo contemporâneo ainda está condicionada à hegemonia patriarcal, estejamos na condição de mães-esposas ou religiosas, prostitutas, presas ou loucas. A partir dessas referências simbólicas de estereótipos sociais e culturais e que sintetizam normas paradigmáticas de gênero, a autora constrói sua análise não só dos cativos femininos mas também das formas de sobrevivência das mulheres em situação de opressão (2014). A partir da reflexão de Marcela, apresento a questão chave que examino neste artigo: o extremo da clausura feminina vivido pelas mulheres que estão em situação de privação de liberdade e, especialmente, nesse universo, as mulheres que vivenciam no cárcere, um dos períodos mais simbólicos da condição feminina: a gravidez e o puerpério.

Além da reflexão de Lagarde, recorro à proposta de Foucault (1999) sobre a sociedade disciplinar, na qual o autor destaca os espaços considerados por ele como aqueles em que a disciplina e a docilidade das relações e dos corpos se constitui: a fábrica, o quartel, o hospital, a escola e a *prisão*, em especial esse último, acrescentando aí o papel do espaço doméstico como território onde essa disciplina também se constitui, especialmente em relação ao corpo feminino e à prática da maternidade. Nessa mesma linha de abordagem, Bordo (1997) chama a atenção para a disciplinarização do corpo feminino, cujas forças e energias estão constantemente submetidas ao controle externo.

Um dado importante e impulsionador desta reflexão é o aumento, entre os anos de 2000 e 2014, da população carcerária feminina no Brasil, que cresceu 567,4%, o que

corresponde a 37 mil presas, segundo dados do Departamento Penitenciário Nacional (Depen) – neste mesmo período, o aumento do número de homens presos foi de 220,20%. Para além desse dado, acredito ser importante refletir sobre questões de gênero no sistema carcerário brasileiro, que trata as mulheres exatamente como trata os homens, não atentando para práticas cotidianas e necessárias, como por exemplo, maior quantidade de papel higiênico, exames pré-natais e preventivos e fornecimento de absorventes.

Mulheres em situação de privação de liberdade no Brasil: patriarcado e sua teia invisível

Na estrutura quase invisível que é o patriarcado, o próprio uso do conceito é pouco difundido, até mesmo para demarcar a necessária diferença entre machismo e patriarcado: enquanto o primeiro é uma atitude ou uma conduta, que pode ser tanto individual quanto coletiva, o segundo está ligado a toda uma estrutura social, evidente desde ações cotidianas, como a responsabilidade pelas tarefas domésticas e a criação dos filhos e até a diferença salarial no mercado de trabalho, que hoje no Brasil é de 30%, ou seja, as mulheres recebem em média 70% dos salários pagos aos homens para executarem as mesmas tarefas e funções.

Certamente constituído desde a pré-história, esse sistema de dominação que valoriza e sobrepõe homens em relação às mulheres chega a ser tão universal que várias de suas ações são consideradas naturais, inclusive presentes na nossa linguagem: quem nunca pensou ou disse, ao ver uma criança em ato de rebeldia, birra ou choro: “onde está a mãe dela/e?”. Por que não se diz: “onde está o pai?”, ou então quando mãe e/ou pai em idade avançada ficam doentes, que imagem é criada no imaginário coletivo associada à ideia do cuidado? A da filha ou a do filho?

Esses são exemplos pontuais de manifestações do sistema patriarcal mas é possível pensá-las em várias outras instâncias, como a socioeconômica (trabalho não remunerado e a dependência econômica), a cultural (educação androcêntrica - quantos livros assinados por mulheres há nas bibliotecas das universidades brasileiras?) e a psicológica (falta de expectativa de sucesso e limitação de seus próprios interesses). Todas elas são, no fundo, ações de cerceamento das condutas femininas, com o objetivo de criar padrões, muitas vezes únicos, de comportamento, pensamento e ação para as mulheres. São demarcações tão invisíveis e naturalizadas quanto o próprio patriarcado mas que trazem às mulheres limitações expressivas. É o que Marcela Lagarde classifica como cativoiro, categoria teórica apresentada no início deste texto (2014).

O quadro teórico construído por Marcela é de extrema relevância para os estudos feministas, já que possibilita reflexões das mais variadas sobre as condições e cotidianos das mulheres, presas em tantas normas de conduta. O que caracterizo neste texto é o cativoiro institucional, ou seja, mulheres que vivem em penitenciárias, o que pode ser entendido com a situação de mulheres re-presas, ou presas duplamente, cuja casa é a prisão.

Nessa condição paradigmática de re-prisão, o cárcere feminino físico no Brasil é composto por números alarmantes: os dados levantados pelo Depen e expressos no relatório de 2014 apontam para uma curva ascendente do encarceramento em massa de mulheres no Brasil: houve um salto espantoso, entre os anos de 2000 a 2014, período em que a população carcerária feminina subiu de 5.601 para 37.380 detidas, o que significa um crescimento de 567% em quinze anos.

Pelos dados do World Female Imprisonment List, relatório produzido pelo Institute for Criminal Policy Research da Birkbeck, University of London, existem mais de

700.000 mulheres presas em estabelecimentos penais ao redor do mundo: “em números absolutos, o Brasil tinha em 2014 a quinta maior população de mulheres encarceradas do mundo, ficando atrás dos Estados Unidos (205.400 mulheres presas), China (103.766), Rússia (53.304) e Tailândia (44.751)” (Depen, 2014, p. 8).

Os dados do Depen permitem, também, compreender a maior vulnerabilidade da mulher encarcerada no Brasil: jovem (metade tem até 29 anos), solteira (57%), negra (67%), com escolaridade extremamente baixa (50% não concluiu o ensino fundamental). Mostram, ainda, que as detidas são, em geral, chefes de família e responsáveis pelo sustento dos filhos, sendo que 80% delas são mães. Essas mulheres representam, justamente, o perfil mais vulnerável à opressão de gênero no Brasil.

Várias pesquisadoras têm sido sensíveis ao tema e dedicando-se a refletir sobre esse preocupante cenário. Entre elas destaco as contribuições de Nana Queiroz, com o livro “Presos que menstruam”, e de Debora Diniz, autora de “Cadeia”. Debora empreendeu um longo trabalho de pesquisa na Penitenciária Feminina do Distrito Federal e de pesquisadora passou a *escutadora* e escritora sobre o presídio. Em quase seis meses de escutas quase que diárias às mulheres, pode buscar e construir histórias “no miúdo”, ou seja, formas particulares de viver e sobreviver entre as grades. Seu objetivo não era fazer perguntas e sim, escutar; queria esquecer os números e recuperar as vozes. Essa biografia das “mulheres da máquina do abandono” é permeada por histórias contadas de forma singular, mas que refletem uma realidade coletiva, marcadas por abandono e dor:

Eu estou grávida tem de 1 mes e 13 dias que minha menstruação não desse, e gostaria de pedir roupas e sandália não tenho vizita e sou moradora de rua e queria aviza meu irmão que estou presa. Telefone. Anderson, meu irmão. (Diniz, 2015: 26)

O livro de Nana é o resultado de cinco anos de pesquisa, realizada entre 2010 e 2015 em todas as regiões do Brasil. Seu ponto de partida foi os poucos dados e um grande silêncio relacionados ao tema. Assim, como a maioria das pesquisadoras que se propõem a refletir sobre o assunto, também ela se deparou com uma série de dificuldades para aceder ao sistema prisional, geralmente imposta pelas secretarias de segurança pública dos estados que visitou – o que me parece uma clara tentativa de tornar o cotidiano dessas mulheres ainda mais invisibilizado. A autora foca a sua narrativa na história de sete presidiárias e suas experiências, que funcionam como uma amostra da realidade vivida pelas mais de 30 mil mulheres presas hoje no Brasil.

Uma das grandes contribuições da autora para o debate e consciencialização em relação à população carcerária feminina no Brasil é sobre a situação das gestantes e recém-mães nas penitenciárias brasileiras, também marcada pela falta de estrutura e cuidado no atendimento. Além dessa falta de atenção, há casos de tortura, como o da detida que deu à luz dentro de uma cela de solitária na Penitenciária de Talavera Bruce, no Complexo Penitenciário de Bangu, zona oeste do Rio de Janeiro, no final de 2015.

Os dados do Depen sobre a infraestrutura das penitenciárias femininas e mistas (as que recebem homens e mulheres) também oferecem informações relevantes: a existência – primeiro passo para garantia de acesso – de equipamentos e espaços que tornem a maternidade, no ambiente prisional, minimamente viável, ou seja, a existência de cela específica para gestantes, de berçário, de creche e de centro de referência materno-infantil nas prisões. Em relação à infraestrutura das unidades que custodiam mulheres, menos da metade dos estabelecimentos femininos dispõe de cela ou dormitório adequado para gestantes (34%). Nos estabelecimentos mistos, apenas 6% das unidades dispõem desse espaço.

Quanto à existência de berçário ou centro de referência materno infantil, 32% das unidades femininas dispunham do espaço, enquanto apenas 3% das unidades mistas o contemplavam, sendo que apenas 5% das unidades femininas dispunham de creche, não sendo registrada nenhuma creche instalada em unidades mistas. O número total de detentas grávidas ou recém-mães nas penitenciárias brasileiras é de difícil mensuração, já que devido ao baixo número de celas ou dormitórios adequados, as chamadas alas materno-infantil recebem mulheres que cumprem pena e também as que ainda não foram julgadas, o que torna a rotatividade desses espaços muito alta.

Nascer nas prisões é o primeiro estudo a descrever, a nível nacional, exclusivamente o perfil da população feminina encarcerada que vive com seus filhos em unidades prisionais femininas das capitais e regiões do Brasil, assim como as características e as práticas relacionadas à atenção, à gestação e ao parto durante o encarceramento. Realizado pela Fundação Fiocruz entre os anos de 2012 e 2014 a partir de um censo nacional e sob coordenação das pesquisadoras Maria do Carmo Leal e Alexandra Roma Sánchez revela, por exemplo, que mais de um terço das mulheres presas grávidas relataram o uso de algemas na internação para o parto, 83% tem pelo menos um filho, 55% tiveram menos consultas de pré-natal do que o recomendado, 32% não foram testadas para sífilis e 4,6% das crianças nasceram com sífilis congênita (Portal Fiocruz, 2017).

Ainda segundo dados do estudo, na maioria dos estados brasileiros a mulher grávida é transferida no terceiro trimestre de gestação da sua prisão de origem para unidades prisionais que abrigam mães com seus filhos, geralmente localizadas nas capitais e regiões metropolitanas. Essas mulheres são levadas para o hospital público para o parto e retornam à mesma unidade onde permanecem com seus filhos por um período que varia de seis meses a seis anos: a maioria, contudo, permanece com a criança entre seis meses e um ano, dada a falta de estrutura dessas alas para abrigarem crianças. Depois desse período, geralmente as crianças são entregues aos familiares maternos/paternos, ou, na ausência destes, vão para abrigos e a mãe retorna à prisão de origem.

Para Gardênia, uma das personagens do livro de Nana Queiroz, o direito ao parto com o mínimo de estrutura e cuidado no atendimento não foi assegurado, já que ficou algemada à cama durante boa parte do trabalho de parto e foi transportada às pressas para a maternidade: « *entre uma contração e outra, ela foi observando a rua, as pessoas que olhavam o carro com medo, com curiosidade, com hipocrisia. A ninguém importava Gardênia ou o bebê que carregava. Eles eram o resto do prato daquela sociedade. O que ninguém quis comer. E seu filho já nascia como sobra.* » (Queiroz, 2015: 102).

***C(elas)* e o processo de realização do documentário**

O curta metragem *C(elas)* nasceu como uma proposta de realizar uma narrativa audiovisual sobre mulheres grávidas e/ou mães em situação de privação de liberdade que retratasse as mulheres, a ala materno infantil da Penitenciária Feminina de Cariacica/ES (PFC) e a vivência da maternidade nesse espaço, a partir de um olhar positivo em relação a elas e às suas experiências. Acredito que o audiovisual, em especial o documentário, é uma ferramenta potente para a construção de visibilidade de temas, pessoas e situações que não encontram espaço de representatividade na mídia tradicional (telejornais, jornais impressos, portais de notícias) ou quando encontram, deparam-se com narrativas marcadas por linguagens e estéticas muitas vezes preconceituosas e excludentes.

O filme foi gravado durante o mês de setembro de 2016, em sete visitas (diárias de gravação) que duravam quatro horas cada e que foram supervisionadas pela equipe da

PFC e também pela equipe de Assessoria de Comunicação da Secretaria de Justiça do Espírito Santo. A ala materno infantil recebe mulheres que estão nos últimos meses de gravidez e/ou com filhos recém-nascidos de todo o estado do ES, já que a PFC é a única que conta com estrutura para receber as mulheres em situação de privação de liberdade que estão vivenciando a reta final da gravidez e /ou o puerpério.

A fim de atender à orientação dada pela Secretaria de Justiça do Espírito Santo, os rostos das mães, bem como os das crianças, não são mostrados no filme, bem como nas imagens que apresento a seguir. Essa orientação busca atender ao Estatuto da Criança e do Adolescente no que tange ao direito de preservação da imagem e da identidade da criança — nesse contexto, identificar a mãe é uma forma de, indiretamente identificar a criança. A fotografia do filme, assim, é construída de forma a promover essa preservação.

A ala materna infantil está instalada em um pavilhão exclusivo da PFC e conta com 6 quartos, sendo que cada um deles pode abrigar duas mulheres e dois recém-nascidos. Cada quarto possui duas camas, dois armários, dois berços e um banheiro próprio. Na entrada da ala há uma brinquedoteca, com alguns brinquedos, pequenas mesas e cadeiras. Seguindo na direção de seu corredor, há três quartos do lado esquerdo e três do lado direito e ao final da ala há um pátio, com tanque, varal para roupas e cadeiras de plástico. Há também uma gaiola com dois periquitos, provenientes de doação. Ainda na entrada da ala há mais um quarto, em frente à brinquedoteca, destinado a mulheres que cumprem algum tipo de punição, geralmente por mau comportamento, e que ficam, portanto, privadas do contato com as demais mulheres da ala.

Nesta primeira imagem (Fig. 1) é possível visualizar o corredor da ala, no sentido contrário ao de sua entrada principal, que está no fim do corredor. Veem-se, também as entradas de acesso aos quartos:



Fig.1 - Corredor da ala materno-infantil. *Frame* do filme *C(elas)*, fotografia de Ursula Dart. (Todas imagens apresentadas neste artigo são *frames* do filme e possuem, por isso, autorização para serem exibidas)



Fig.2 - Pátio da ala materno-infantil. *Frame* do filme *C(elas)*, fotografia de Ursula Dart.

As imagens seguintes são referentes ao espaço da ala em que as mulheres, e nós da equipe de filmagem, passávamos mais tempo: o pátio, ou quintal, espaço da ala de acesso livre e onde as mulheres e as crianças realizavam várias das suas atividades, como lavar as roupas dos bebês, estendê-las, estar com as crianças nos carrinhos — como a maioria são bebês recém-nascidos, costumam ficar menos tempo nos colos das mães. Foi lá onde conversávamos sobre vários assuntos, desde a amamentação, o parto, a relação entre as mulheres da ala, até o assunto mais delicado de todos, que é a questão principal do filme: o que é ser melhor mãe? É aquela que, ao ter a criança, entrega-a para que seja de imediato criada do lado de fora, não a amamentando e, por conseguinte, não gerando um vínculo ainda maior entre mãe e bebê ou é melhor mãe a que tem a criança e decide amamentá-la, passando alguns meses com o bebê na ala e entregando-o em seguida, garantindo a amamentação mas quebrando esse vínculo fundamental de maneira ainda mais brusca e violenta?

Não há resposta simples para essa questão. O melhor caminho, acredito, é o do abolicionismo penal e, num contexto em que as prisões ainda persistem, a prisão domiciliar, em que mãe e bebê possam estar juntos. O cotidiano de mulheres grávidas e/ou com filhos recém-nascidos que vivem na ala é duro e marcado por várias violências, tanto físicas quanto simbólicas, que vão desde a realização deficitária de exames pré natais até à permanente e cruel dúvida sobre o que fazer em relação ao bebê que nascerá.

O duro questionamento enfrentado por essas mães possibilita que encaremos a situação vivida por essas mulheres como uma re-prisão, já que vivem duas espécies de claustros: o institucional e o social, esse último ligado aos padrões e normas de comportamento impostas sobre o corpo feminino em relação ao ideal de maternidade. Foucault (1999), ao construir a sua teoria sobre a sociedade disciplinar, normatização do comportamento e docilidade dos corpos, atribui importância a espaços como a escola, o hospital, o quartel, a fábrica e especialmente a *prisão* como territórios determinantes no ato disciplinador da sociedade moderna:

A disciplina não pode se identificar com uma instituição nem com um aparelho, ela é um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo, que comporta todo um conjunto

de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos; ela é uma 'física' ou uma 'anatomia' do poder, uma tecnologia. E pode ficar a cargo seja de instituições 'especializadas' (as penitenciárias, ou as casas de correção do século XIX, seja de instituições que dela se servem como instrumento essencial para um fim determinado (as casas de educação, os hospitais) [...]. (Foucault, 1999: 177).

As instituições modernas apontadas por Foucault continuam presentes, bem como suas práticas de controle e disciplina, ao mesmo tempo que reforçam e reelaboram seus mecanismos de poder – o encarceramento em massa de mulheres no Brasil é uma prova disso. Para além delas, a instituição “família” e por consequência as relações intrafamiliares, apesar de apontadas pelo autor, não foram suficientemente problematizadas, em especial o poder disciplinador do aparelho administrativo “casa”, que denomino aqui como “espaço doméstico”. Nessas relações, papéis de gênero são construídos e normatizados, hierarquias são construídas, « *essencialmente na célula paisfilhos.* » (Foucault, 1999: 178) e relações desiguais de gênero se perpetuam, como a histórica atribuição quase que exclusiva às mulheres das atividades domésticas e dos cuidados e criação dos filhos.

Nessa linha, proponho pensar o privado como público e, assim, assumir o espaço doméstico como território de crítica, já demarcado pela perpetuação de relações desiguais de gênero. No filme *C(elas)*, quando uma das mulheres protagonistas se questiona sobre como deve agir para ser considerada uma melhor mãe, é possível notar em sua fala um grande receio, que por sua vez é resultado de uma construção social comum a grande parte das recém mães, que mesmo não estando presas em instituições, vivem sob a égide do controle de suas ações perpetuadas no imaginário e na ação coletiva e que norteia a prática feminina na tarefa da maternidade: idealização, sonho, santificação e medo de cometer algum erro.

Bordo (1997) chama a atenção para a disciplinarização do corpo feminino, cujas forças e energias estão constantemente submetidas ao controle externo. Sua conceção reforça o que Foucault chamou de corpos dóceis: além de sujeitos a esse controle, os corpos femininos são alvo constante de transformações e modificações na busca por um ideal de perfeição, postos em prática através de alguns dispositivos disciplinares específicos: dietas rigorosas, ideais de magreza e definição muscular e regras sobre maquiagem e vestuário que propõem um ideal de feminilidade homogeneizante e sempre em mutação, levando a uma busca sem fim por resultados próximos aos padrões estéticos vigentes.

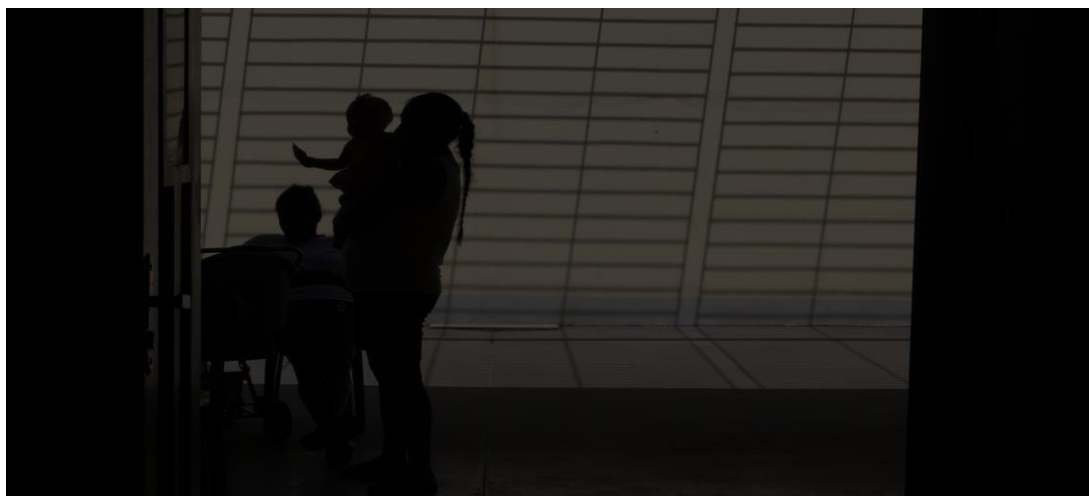


Fig. N.º 3 - pátio da ala materno-infantil sombreado. *Frame* do filme *C(elas)*, fotografia de Ursula Dart.

Para além dos aspetos físicos e estéticos, mais voltadas para a modificação do próprio corpo e o autoflagelo, a disciplina reguladora dos corpos femininos busca converter as mulheres em sujeitos menos inseridos na esfera pública, nos meios sociais e na vida política. Induzidas por essas disciplinas rigorosas, é comum que as mulheres passem desde a infância até a vida adulta acreditando na ideia do fracasso, entregando-se às sensações de carência e insuficiência, com a convicção de que não são tão boas quanto deveriam ser e, como consequência desse quadro, voltando-se à ocupação do espaço doméstico como único território possível de ação e realização.

A vivência e prática da maternidade por mulheres em regime de privação de liberdade não fogem à essa lógica. Durante o período em que estive na Penitenciária e convivi com elas, o assunto mais presente em nossas conversas era sobre o ideal materno a ser seguido e sobre o receio de não serem corretas ou suficientes em sua escolha de ficar ou não com a criança. A experiência da maternidade no cárcere reproduz crenças e ideais comuns a quem está do lado de fora das grades, como dúvidas sobre a amamentação e a respiração do bebê, e impõem outros, caracterizados por uma maior carga de disciplina e exclusão: como uma mulher em uma de suas fases mais sublimes está presa, cumprindo pena? Pode uma mãe, essa figura mítica e santificada, ter cometido um crime? Que direitos tem uma mulher que cometeu um crime de amar seu filho?

Tais questionamentos remetem ao que Angela Davis (2017) caracterizou em suas reflexões sobre o sistema prisional feminino como a *feminização da punição*. Em sua crítica à forma como o gênero estrutura o sistema prisional, Davis sustenta que o ambiente carcerário adota uma lógica de punição para as mulheres muito próxima àquela do sistema de treinamento doméstico, onde as tarefas ligadas ao cotidiano e funcionamento do lar e à responsabilidade pela criação dos filhos são responsabilidades atribuídas exclusivamente à mulher. Resumidamente, as formas feminizadas de punição foram concebidas ideologicamente para restituir a essas mulheres os princípios morais fundamentais da feminilidade:

[...] formar as prisioneiras no “importante” papel feminino da domesticidade. Assim, um papel importante do movimento de reforma nas prisões para mulheres foi encorajar e inculcar papéis de gênero “apropriados”, como treinamento vocacional em culinária, costura e limpeza. Para acomodar esses objetivos, as casas reformatórias foram normalmente projetadas com cozinhas, salas de estar e até mesmo alguns viveiros para prisioneiras com bebês (Belknap apud Davis: 2017: 09).



Fig.4 - mães ala materno-infantil sombreado. *Frame* do filme C(elas), fotografia de Ursula Dart.

Considerações finais

O ascendente e alarmante número da população carcerária feminina no Brasil, que cresceu 567,4% em um intervalo de 15 anos é, sem dúvida, um fenômeno que demanda reflexão e ação. Marcadas por um cotidiano de invisibilidade, exclusão e abandono, essas mulheres vivem o extremo das várias clausuras que o patriarcado nos impõe diariamente, em prisões institucionais mantidas por um Estado que ignora as especificidades de gênero no sistema prisional do seu país. Elas são, justamente, o perfil mais vulnerável à opressão de gênero no Brasil. Os dados do Infopen Mulheres e do Portal Fiocruz mostram como a pesquisa sobre a questão é recente e essa ausência histórica de informações reafirma a invisibilidade do tema e das mulheres.

O conceito de invisibilidade é central quando se trata das mulheres e do feminismo. O movimento recente, ou a chamada terceira onda do feminismo, exige, como uma de suas pautas, visibilidade e inserção das mulheres em todos os espaços que histórica e socialmente nos foram negados – a rua, a escola, o bar, a política. E quando se trata da mulher em situação de privação de liberdade essa invisibilidade é ainda maior, dada toda a carga de preconceito que esse espaço carrega: quantos homens estão na fila para o dia de visita? Onde fica a penitenciária feminina mais próxima da sua casa, você saberia chegar nela? O que pensam e dizem essas mulheres? Como tornar esse tema visível, em especial o das mulheres grávidas e recém-mães que vivem hoje em prisões?

Acredito que o audiovisual é uma ferramenta potente para a construção dessa visibilidade. Inseridos em uma sociedade em que o aparato audiovisual está presente em praticamente todos os ambientes públicos e privados, desde a televisão na sala ou nos quartos da maioria das casas, até o telefone celular sendo manuseado em transportes coletivos, escolas e hospitais, seja com meio de informação ou de entretenimento, investir na realização de um documentário sobre mulheres grávidas e recém-mães foi a forma que encontramos, e aqui falo por toda a equipe do filme, de contribuir para que essa reflexão, ou ao menos um pequeno incômodo, pudesse chegar a plateias que certamente nunca haviam parado para pensar sobre a questão. Especialmente no contexto brasileiro, onde para muitos “bandido bom é bandido morto”, acredito que há muito a ser feito, seja na academia ou fora dela, para que a população privada de liberdade, em especial as mulheres, possa ser vista, ouvida e tratada com maior respeito e dignidade.

Bibliografia de referência

- Ancine (2016). *Presença feminina no audiovisual brasileiro*. Junho de 2016. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/pt-br/node/19449>>. Acesso em: 27/06/2017.
- Bordo, S. (1997). O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. Alison Jaggar & Susan Bordo (eds.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 19-41.
- Davis, A. (2017). Como o gênero estrutura o sistema prisional. *Prisões são obsoletas?* Disponível em: <<https://medium.com/@solemgemeos/cap%C3%ADtulo-4-dolivroprisões-são-obsoletas-de-angela-davis-b548b39107bd>>, acesso em 22/11/2017.
- Diniz, D. (2015). *Cadeia: relatos sobre mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Foucault, M. (1999). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.
- Infopen Mulheres. *Levantamento nacional de informações penitenciárias*. Depen - Departamento Penitenciário Nacional, Ministério da Justiça, Brasil. Presidenta Dilma Rousseff. 2014. Disponível em <http://www.justica.gov.br/noticias/estudo-traca-perfil>

- da-populacaopenitenciariafeminina-no-brasil/relatorio-infopen-mulheres.pdf
[17/07/2015]
- Lagarde, M. de L R. (2014). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 5ª edição. México, D.F.: Siglo XXI, UNAM.
- Monteiro Garcia-Celay, M^a L. & M. Nieto Navarro (2002). *El patriarcado: una estructura invisible*. Julho de 2002. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/88485809/El-Patriarcado-Estructura-Invisible> [23/06/2017]
- Penafria, M. (2009). Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. *Anais eletrônicos*. Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. [17/06/2017]
- Portal Fiocruz. (2017). *Nascer nas prisões: gestação e parto atrás das grades no Brasil*. Junho de 2017. Disponível em <https://portal.fiocruz.br/pt-br/content/nascernasprisoegestacao-e-parto-atras-das-grades-no-brasil> [03/07/2017]
- Queiroz, N. (2015). *Presos que menstruam: a brutal vida das mulheres – tratadas como homens – nas prisões brasileiras*. Rio de Janeiro: Record.

Filmografia

C(elas), 2017, dir.: Gabriela Santos Alves

Engajamentos do espectador em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Silvia BOSCHI¹

Mestre pela Universidade Federal Fluminense
PPGCOM-UFF/Niterói, Brasil
silboschi@gmail.com

Resumo: Neste ensaio nos propomos a uma análise do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009) através de uma abordagem que leve em conta a dimensão do corpo em suas potências afetivas, tanto na maneira como essas se dão no filme quanto no modo como solicitam e promovem o engajamento do espectador.

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo, o corpo no cinema, espectador.

Abstract: *In this paper we propose an analysis of the film I travel because I have to, I come back because I love you (Marcelo Gomes and Karim Aïnouz, 2009) through an approach that takes into account the dimension of the body in its affective powers, both in the way they occur in the film and in the way they affect and mobilize the spectator's experience.*

Key-words: *contemporary Brazilian cinema, the body in the cinema, the spectator.*

O que é o cinema? É difícil dar uma resposta satisfatória. Não posso separá-lo de um feito: a projeção de um filme. É algo que foi construído por alguém, mas que não existe até que outro alguém aperte "play". É um gesto de compartilhar algo. Por alguma razão misteriosa estamos fazendo algo muito trabalhoso que só vai existir quando alguém apertar um botão e estiver disposto a ficar ali por duas horas. Esse momento define muito mais do que tudo o que possamos dizer sobre os elementos que compõem um filme. A vontade de com-partilhar algo. (Martel, 2013: 143)

Com a dita "virada afetiva" (*affective turn*) na abordagem do cinema e das artes como um todo, em superação a um certo esgotamento da abordagem representativa, a dimensão física e performática do corpo parece ter ganhado um lugar central para se pensar os filmes na contemporaneidade. Isso significa, portanto, levar-se em conta aquilo que se passa não somente no que envolve os elementos de dentro dos filmes propriamente, mas também a dimensão relacional que se estabelece entre filme e espectador. Em *Powers of affection*, Elena del Rio traz a noção do filme como sendo *live-bodied* (dotado de um corpo vivo) e da experiência fílmica como uma « *interação tátil entre o filme e o*

¹ Silvia Boschi é pesquisadora e editora de imagens, com mestrado em Estudos do Cinema e do Audiovisual pela UFF (Niterói/Brasil). Atua na área interdisciplinar que integra cinema, educação e Direitos Humanos, tendo participado de projetos como *Inventar com a Diferença* (UFF/Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República) e *Imagens em Movimento/Cinéma Cent Ans de Jeunesse* no Rio de Janeiro. Atualmente mora em Toulouse, na França, onde explora sua cinefilia.

espectador » (Del Rio, 2008: 3, tradução nossa),² se referindo também a uma intensidade afetiva dos corpos sobre os corpos, dentro e fora do espaço fílmico. Nessa abordagem, o filme passa a ser considerado não como uma estrutura interior rígida e fechada sobre si mesma, com elementos facilmente reconhecíveis e passíveis de análises objetivas, mas como um evento performático, transformador, criativo. Del Rio recupera de Agamben a noção do “gesto” como sendo a dimensão verdadeiramente cinematográfica do filme, para além de uma sucessão de imagens estáticas.

Ao analisar *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), César Guimarães, Cristiane Lima e Victor Guimarães identificam as maneiras pelas quais o filme demanda um engajamento físico do espectador em sua relação com aquilo que vê, ouve e sente: « *Por uma via ou por outra ele (espectador) se encontra implicado no filme, que solicita o investimento do seu desejo, a projeção do seu corpo (semi-imobilizado) no corpo filmado, em movimento, pulsante* » (Guimarães, Lima, Guimarães, 2013: 4). Como bem notam os autores ao se referirem ao triângulo que se estabelece no vínculo entre aquele que é filmado, aquele que filma e aquele que, parafraseando Lucrecia Martel, aperta o botão de *play* para a fruição do filme, « *a relação que estabelecemos é triádica e o filme é o elemento mediador* » (Guimarães *et alii*, *op. cit.*: 12).

Neste ensaio me proponho a uma análise do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009) através de uma abordagem que leve em conta essa dimensão do corpo em suas potências afetivas, tanto na maneira como essas se dão no filme quanto no modo como afetam e mobilizam a experiência do espectador. Este filme me parece ser especialmente interessante para se pensar essa dimensão corporal pela maneira como ele cria um personagem e concede-lhe um corpo – ausente nas suas imagens – através da articulação de duas camadas distintas e inicialmente separadas e que se unem na criação da narrativa: as imagens de arquivo e a narração *over* do personagem. Para a compreensão desta singularidade do filme, é importante destacarmos seu modo de produção. O filme constitui-se inteiramente de imagens de arquivo advindas do material bruto de um outro filme realizado pela dupla de diretores, o documentário de média metragem *Sertão de acrílico azul piscina* (2004). Captadas alguns anos antes pelos dois realizadores durante uma viagem em que percorreram amplamente o sertão nordestino, no interior do Brasil, tais registros imagético-sonoros, de teor altamente poético, não foram feitos ou pensados inicialmente para esta narrativa de ficção que veio a existir depois. Os realizadores se debruçam novamente sobre tais registros e a partir deles criam um roteiro e um personagem fictícios, assumindo uma narrativa em primeira pessoa através do personagem vivido pelo ator Irandhir Santos, que lhe empresta a voz. Embora esteja concretamente ausente nas imagens do filme, o corpo do personagem que, de alguma forma, se faz presente somente na banda sonora cria uma tensão entre presenças e ausências através da justaposição da voz sobre as imagens que justamente potencializa sua “presença ausente”. É como se a voz impregnasse essas imagens e se fundisse com elas, fazendo com que o corpo do personagem, embora invisível, esteja de fato lá. É, portanto, justamente pela inicial radical separação entre voz e imagem (enquanto registros independentes um do outro) que este corpo precisa se fazer mais presente, precisa se apropriar das imagens que inicialmente não são suas para criar seu mundo e ganhar vida, garantindo assim sua existência na narrativa que ali se constrói. Este é um corpo que, portanto, precisa sempre chamar atenção para si mesmo para não perder sua virtual aderência àquelas imagens das quais estaria inicialmente descolado, mas que deseja como suas. Veremos a seguir quais são as estratégias utilizadas nessa construção do corpo (invisível mas sensível) para este

² « *More recently, Jennifer Barker's The Tactile Eye (2008) has offered another thought provoking account of the film experience as a tactile interaction between film and viewer [...]* »

personagem através da articulação das duas referidas camadas – imagem de arquivo e voz *over*.

Ausências presentificadas

É na articulação entre presenças e ausências físicas, que se fazem em diversos níveis, que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* se afirma em sua potência e complexidade. O fato de ser totalmente constituído de imagens de arquivo de uma viagem realizada anos antes pelos dois diretores confere a esta “camada documental” do filme (a camada imagética) uma quase autonomia em relação à narrativa ficcional que se constrói na articulação destas imagens com a voz do personagem. Esta relativa autonomia da camada imagética talvez advenha do tom ensaístico da obra, que mantém um flerte com o real a partir do qual o personagem ficcional irá surgir. O ensaísmo na relação sempre deslizante entre o real e o ficcional é o aspeto fundante do filme em questão. A ficção, aqui, surge a partir de uma relação direta que se cria com as imagens anteriormente captadas e, somente em seguida, “roteirizadas” numa montagem ficcional. São as imagens de arquivo documentais que sugerem o roteiro, e não o contrário, uma vez que essas imagens já existiam de antemão. Podemos dizer que há uma “autonomia” das imagens na medida em que elas se preservam em seu aspeto documental, independentes da camada ficcional da voz que se justapõe e se articula a elas, gerando a narrativa do filme. No entanto, por ser fruto direto de uma relação com as imagens, o protagonista Zé Renato está, de fato, colado a elas, não podendo existir sem as mesmas. Se o contrário é verdadeiro, ou seja, se Zé depende das imagens mas elas não dependem dele, esta autonomia é apenas relativa na medida em que, na articulação das duas camadas, elas (imagens) adquirem novos sentidos e o espectador não descredita da presença do personagem ali. Como nos diz Roberta Veiga:

[...] ao contrário, se a inscrição do personagem na cena tem sua força num texto que partiu antes das imagens, elas também ganham densidade na fenda literária que o filme abre, a partir do momento em que permite ao espectador como a um leitor conceder aos poucos um corpo ao personagem. Trata-se de um dispositivo do filme que instaura um espaço flexível de espectadorialidade, pois ao resgatar a potência imaginativa do cinema, lhe permite preencher aquela voz de carne, esvaziá-la e preenché-la novamente. (2012: 38-39)

Nessa passagem de Veiga, percebemos também como a tensão criada pela ausência visual do corpo do personagem no filme gera uma afeição que demanda do espectador um engajamento específico, no sentido de preencher esta “lacuna” existente na imagem. Tal falta é amplamente explorada e compensada por esta voz que somos levados a “preencher de carne”. A voz de Zé Renato, personagem vivido por Irandhir Santos, evoca seu corpo que não vemos, mas que sentimos ali fortemente presente, em plena pulsação e vibração. Somos levados a projetar seu corpo como se fosse o nosso na tela, uma vez que assumimos o ponto de vista da primeira pessoa que narra o filme, nos registros subjetivos da dupla de diretores que o personagem (para muitos um alter-ego dos dois), em muitas passagens do filme, assume como registros seus em forma de diário de viagem.³ A relação triádica a que anteriormente nos referimos se estabelece aqui nessa

³ Embora em muitas passagens do filme os registros assumam o ponto de vista do personagem, não é sempre que isso ocorre. Há muitos momentos em que as imagens assumem também um tom onírico, ensaístico e poético que criam com a narração relações mais complexas do que o que seria apenas o ponto de vista objetivo/subjetivo do personagem.

tríplice camada de lugares de corpos que a câmera assume: a dos diretores que captaram as imagens, a do personagem que as assume como suas, e a do espectador que é levado a projetar um corpo (o seu?) na tela.

Viajo porque preciso: corpo pulsante em movimento

Deleuze, parafraseando Spinoza, se pergunta: “o que pode um corpo”? Ele dirá que a capacidade criativa de existência de um corpo está na habilidade de afeção que este apresenta. Habilidade tanto de afetar quanto de ser afetado, potência de ação, de multiplicar conexões. A opção pela retirada do corpo do protagonista em sua dimensão imagética, dando lugar a uma voz em primeira pessoa que, em compensação, se faz quase onipresente, chama a atenção para o corpo ausente no filme. Uma ausência que, mais do que negar o corpo, está constantemente multiplicando suas possibilidades: corpo que sente, corpo que cansa, corpo que dói. Se, ao mostrar e enquadrar no cinema, estamos também, simultaneamente, sempre deixando de mostrar alguma coisa, cortando com as bordas do quadro, “escondendo” o que fica de fora, o que na imagem falta, talvez nesse caso a operação inversa também seja verdadeira. Ou seja, talvez quando não mostramos tudo, o que falta pode se fazer presente de outras maneiras, abrindo brechas para a imaginação do espectador. Embora o corpo do narrador jamais seja revelado na imagem, talvez sintamos sua presença de forma mais enfática, como um efeito sinestésico da perda da visão, que aguça os outros sentidos do tato, do olfato e da audição. O narrador pertence ao universo sensível das imagens que se apresentam, seja na forma mais objetiva dos registros que teriam sido feitos por ele mesmo com sua câmera de pesquisa (Zé Renato é um geógrafo em uma missão de fazer registros da paisagem para seu trabalho), ou ainda, talvez, nas imagens que se apresentam como parte de seu imaginário, compondo seu universo onírico, seus desejos, seus medos (ele acaba de ser abandonado por sua mulher e sofre por amor). De certo modo, o corpo está presente e é sentido através da voz e da respiração, sempre muito próximas, como uma metonímia sonora que faz sentir o todo que simultaneamente está e não está lá. A fala do personagem, além de evocar a “presença ausente” de seu corpo na própria materialidade sonora da voz, que pressupõe esse corpo – boca, cordas vocais, pulmões que possibilitam sua existência - sempre se remete a um universo físico altamente sensorial e sensual, em que o desejo se faz bastante presente. Elena Del Rio, ao falar dos afetos do corpo como positividade, como potência criativa, ressalta também a dimensão positiva do desejo, que não se faz pela falta, pela negatividade, mas como pulsão positiva. O desejo como potência (*potentia*), e não como manifestação que parte de uma falta. Embora o filme seja marcado pela ausência visual do corpo do protagonista, a dimensão bastante produtiva de afetos dos corpos (que se dão nas relações entre o corpo no filme e a maneira como este mobiliza o corpo do espectador) que partem do desejo do personagem em sua narração merece atenção. Por vezes suas falas evocam mesmo seu próprio corpo: na “parada para mijar”, em que a câmera está dentro do carro parado na beira da estrada; ou na passagem em que fala sobre sua altura excessiva em relação aos recintos de determinado hotel, que o forçam a abaixar-se; ao falar que sente fome; ou revelando seu desejo ao comprar camisinhas e ir ao encontro de mulheres; ou ainda quando tem sede: “poeira na garganta, preciso de água”.

Essa sensorialidade física ligada ao corpo também é evocada em suas falas mais técnicas e detalhadas sobre a geografia da região que está mapeando para a futura transposição do rio: a cor das rochas, o tamanho uniforme das fendas, o tipo de solo que a região apresenta. A geografia também se apresenta como uma espécie de corpo. Um

“corpo sem órgãos”, talvez, que se “des-organ-iza”, como propõe Deleuze, possibilitando novas redes de conexões, processos constantes de desterritorialização e novas configurações territorializantes (Deleuze, Guattari, 1996: 22). Uma viagem sem rumo certo pela estrada, um viajante errante que sai de seu território conhecido em busca de novas possibilidades de assentamento, re-arranjos, novos esquadrinhamentos. A ideia da desterritorialização se faz presente também, mais literalmente, na violência dos desalojamentos forçosos que permeiam a geografia percorrida por Zé Renato, uma vez que sua viagem representa justamente este mapeamento de quais regiões serão inundadas pela transposição do rio. Na sequência final ele chega a um pequeno vilarejo abandonado, cuja população já foi removida para essa finalidade. Sabemos que, breve, a paisagem que vemos estará submersa e o vilarejo não mais existirá. Implícita nesse mapeamento das regiões percorridas pelo personagem está a ideia das águas dos rios que varrem as terras e levam a novas configurações espaciais nos mapas: imagens, sensações e movimentos cuja vibração não cessa de nos impactar enquanto terceira parte no triângulo que formamos como espectadores deste filme.

O mapeamento regional que Zé Renato conduz nos primeiros momentos do filme (movimento planejado, ordenado, que vai aos poucos se desorganizando com o passar do tempo) traz de fato também a dimensão humana trágica das remoções

(deslocamentos físicos de casas, corpos e vidas) – novamente a tensão entre a presença e uma sempre eminente possibilidade de ausência dos corpos, das casas e da paisagem que nos é apresentada. Uma passagem simples do filme sintetiza esta operação, que faz com que ausência e presença pertençam a uma mesma dinâmica: em determinado momento o personagem faz contato com os moradores da região e nos apresenta a imagem de Seu Nino e Dona Perpétua, um casal de idosos que serão os primeiros a serem desapropriados de suas terras. « *Nunca dormiram uma noite separados* », nos diz a narração. Seu Nino sai de quadro por um instante “para desligar o rádio” e, logo em seguida, retorna. A voz do narrador nos revela: “pedi que voltasse, pois não queria filmá-los separados”. Há no filme uma estética dos corpos juntos e separados, ausentes e presentes, em constante movimento de partida e de retorno, que reproduzem o próprio movimento de deslocamento e distanciamento que se faz no gesto primordial do filme que o próprio título sintetiza: « *viajar porque é preciso (esquecer), e (não) voltar por (ainda) amar* ».

Vazio, solidão, tesão, fome. A fala de José Renato, aliada aos registros imagéticos que exploram a saturação de cores e texturas, é altamente sensorial e sensual, solicitando o engajamento sensorial também do espectador que, diante delas, se vê imerso. Afinal, a voz, como os corpos, também é performativa (produtiva, como os atos de fala) e performática, como se faz sentir na cena de Seu Severino Grilo, “sapateiro faz 35 anos”, ao exibir sua performance singular cantando de modo enfático o *Último desejo*, canção de Noel Rosa – uma despedida do amor que “morre hoje sem foguete, sem retrato e sem bilhete, sem luar, sem violão”.

A ausência do corpo do protagonista/narrador na imagem do filme parece potencializar a presença e a performance dos corpos que de fato aparecem visualmente em cena. A sensualidade performática dos corpos está presente em cenas como a dança no forró ao vivo com as palavras “Solidão NN” escritas na parede ao fundo, por detrás da banda que toca. Também ali a ausência é evocada naquelas palavras, assim como nas letras típicas das músicas sertanejo-românticas que compõem a trilha do filme, sempre tematizando dramaticamente e com os devidos excessos os desencontros amorosos. Os corpos que figuram nas imagens são antes “corpos em situação” do que subjetividades bem delineadas. Gestos, movimentos, expressividades corporais, mais do que ações que representem características psicológicas dos personagens, como veremos mais adiante.

É assim que a figura humana transita por este filme. Corpos que oscilam entre o repouso e o movimento. Uma atenção aos pequenos gestos geralmente despercebidos do cotidiano. A senhora que apara com tesoura as rosas com gotas de orvalho artificiais; a performance dos corpos no circo; o casal do circo que dentro de instantes irá se separar, já que ele “viaja porque precisa”; pessoas à toa nos bares na beira da estrada; a prostituta que faz uma performance para a câmera no motel; pessoas numa romaria, outras em comboios. As pernas entrelaçadas no sofá na imagem *still* na casa de uma família. Homens deitados em redes no acampamento de beira de estrada: “nada é eterno, nem um acampamento de beira de estrada, nem as falhas geológicas, nem o amor”, nos diz o narrador. Tudo que esses registros (já passados, tanto no presente do filme quanto no presente do espectador) nos revelam possivelmente ali não mais se encontra no mesmo instante em que vemos, sabemos bem.

Mas, além de nos corpos em si, a sensualidade corpórea é também evocada e sentida constantemente nas falas com tendência sempre a um tom erótico do personagem que sofre pela ausência da pessoa amada – sua “galega”. É o próprio personagem que está constantemente a sentir e procurar preencher uma lacuna – essa ausência de alguém. E, como vimos, é esse mesmo gesto que é solicitado pelo filme ao espectador. Parece ser esse o movimento que permeia toda a narrativa, sempre a sugerir a presença de algo que não está dado de maneira explícita na imagem. Mesmo na ausência de corpos, há algo que na imagem quase sempre nos remete a eles, como é evidente no plano do colchão com estampa de chita que seca ao sol. O narrador nos lembra: está ali para secar as manchas de uma noite de amor. As flores da estampa de chita são “molhadas como uma periquita suada, abertinha, com fome (eita!)”. Em seguida, partimos para a fábrica de colchões com estampa de chita. Assim como essa última fala, tudo é erotizado pelo narrador nessa sequência. O homem que lá se encontra, Evandro, que trabalha com o pai, « *exala testosterona, tem cara de nunca ter brochado* » e recheia o tecido de chita com junco de modo que seus gestos “parecem uma foda”. As falas do narrador, que se desloca cada vez mais de seu lugar de pesquisador com cronograma de trabalho rígido a cumprir (tal como se apresenta no início do filme), para se desorganizar no lugar daquele que está cada vez mais em puro devir, colocam ênfase, de modo crescente na narrativa, na sensualidade e no sensorial. Evocam e provocam as sensações do corpo, sublinhando o sensível, as presenças físicas e as materialidades constantemente, seja dos territórios e das paisagens, seja dos corpos que nela se encontram, seja ainda na evocação dos corpos ausentes. Há uma constante provocação dos sentidos no dito e no não dito, no que se revela e naquilo que se oculta no que constitui essa verdadeira narrativa sensorial.

Corpos em situação, subjetividades dessubjetivadas

Além dos diversos elementos já mencionados que fazem da ausência um elemento central para o filme, podemos pensar ainda em outras camadas que se justapõem e trazem complexidade para sua tessitura. A narrativa se constrói numa combinação de registros, em sua maioria, documentais – registros do “real” – com uma camada ficcional dada pela narração do personagem. Com a camada ficcional temos o verbo, a palavra que entra em relação com o mundo que nos é revelado. A camada documental, no entanto, é bastante opaca e silenciosa, com um « *investimento na presença bruta e na superfície imediata do cotidiano* » e uma « *ênfase na temporalidade da experiência de pessoas e localidades, mesmo quando tratadas de modo fragmentário pela enunciação* » (Mesquita, 2010: 199). Um interesse pela superfície imediata do cotidiano que vai de encontro a uma certa tendência no documentário brasileiro recente identificado pela autora ao analisar dois

filmes brasileiros⁴, e que se aplica também a esta camada documental das imagens de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*:

[...] *busca-se a imagem distintiva e valorosa possibilitada pela observação paciente e pela mediação do dispositivo audiovisual, salvando do acaso e do fluxo ininterrupto do tempo pequenos acontecimentos estéticos. Mais do que o assunto interessam os objetos, e mais do que eles, poderíamos dizer, interessa o olhar que mira, ou a maneira de mirá-los.* (Mesquita, *op. cit.*: 201)

Na perspectiva da autora, esse interesse estético por um modo de olhar o mundo, mais do que por um assunto específico, faz os filmes apenas “roçarem subjetividades”, sem, no entanto, buscar delinear-las. As subjetividades aqui se situariam no meio do caminho entre o singular e o exemplar, ou talvez em um lugar completamente distinto dessas abordagens mais recorrentes do sujeito no cinema documentário. Antes “corpos em situação” do que um interesse por subjetividades e singularidades. Identificamos aqui uma certa rarefação das subjetividades, um investimento estético em corpos “dessubjetivados”, desinvestidos de subjetividade. Como argumenta Elena Del Rio: « *o enfraquecimento das subjetividades é invariavelmente acompanhado de uma simultânea intensificação de forças e capacidades corpóreas.* » (Del Rio, *op. cit.*: 6-7, tradução nossa)⁵. Os corpos investidos desse interesse estético que mencionamos talvez passem, de certo modo, a se equivaler, em importância, aos outros elementos enquadrados pela câmera: paisagens, objetos, figurinos, texturas, cores. Sua potência é presencial, física, estética. A autora menciona também a « *capacidade das superfícies corpóreas de nos levar a pensar o impensável* » (Del Rio, *op. cit.*: 7, tradução nossa).⁶ Por outro lado, « *o corpo tem também seus próprios modos, suas próprias razões, ele pensa sem pensar* ». (Del Rio, *op. cit.*: 6, tradução nossa)⁷. Talvez a colocação do mesmo nesse lugar sensível-performático nos filmes que Mesquita comenta e em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* produza em nós, espectadores, efeitos insuspeitados, que sentimos e compreendemos de um modo indizível, através de uma linguagem complexa e própria do corpo, que se distancia de uma lógica binária entre razão e emoção, corpo e mente.

Imagens de arquivo, filme-carta, memória

Além da dimensão do corpo do personagem, a questão da ausência perpassa também o próprio material de arquivo, na memória evocada pelas imagens utilizadas como matéria-prima para o filme. A utilização dessas imagens faz com que este seja, na própria estética adotada, um filme de “ausências presentificadas”, que, de alguma forma, falam de uma memória. Memória, em primeiro lugar, dos diretores que ali estiveram e realizaram tais registros. Mas, como coloca Veiga, a relação da memória contida nas imagens que dão lugar ao personagem (que está “colado” a elas) não diz respeito somente ao momento da viagem em que as imagens foram feitas:

Zé não é simplesmente uma criação imaginária da dupla (de diretores), baseada na experiência de vida deles, mas uma criação baseada numa experiência específica de

⁴ São eles *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006) e *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007).

⁵ « *The weakening of subjectivity is invariably attended by a simultaneous intensification of bodily forces and capacities.* »

⁶ « (...) *capacity of bodily surfaces to make us think of the unthought.* »

⁷ « (...) *the flesh possesses its own intelligence or logic (...), the body thinks without thinking.* »

*filmagem, nos olhares e emoções que conformaram aquelas cenas do nordeste. Não apenas as emoções daquele momento da filmagem, mas outras geradas pelas cenas quando revistas pelos próprios diretores, das imagens como arquivos daquele tempo. Enfim, Zé é filho de uma terceira camada de relação dos diretores com aquele lugar. (Veiga, *ibid.*)*

Podemos pensar, portanto, em diversas camadas de memória que as imagens de arquivo utilizadas no filme evocam. Além da memória dos diretores, que se atualiza no presente da criação do filme e na narração do personagem, as imagens, enquanto arquivos, constituem em si memórias de eventos e pessoas passadas, que ali estiveram. Articuladas com a camada ficcional da narração, estas imagens – arquivos de um diário de viagem dos diretores, agora assumidas como imagens pertencentes ao universo da viagem do personagem – se torna duplamente um arquivo: da memória dos diretores articulada com as memórias do personagem por eles criado a partir dessas imagens e memórias. Com isso, essas imagens adquirem, no filme, uma espécie de fantasmagoria, corroborada principalmente por sabermos desde o início se tratar, na ficção, de um estudo para a transposição de um rio na região. Tal informação (que pode ser um dado da ficção mas também um dado da realidade daqueles registros do sertão) adiciona uma gravidade a tudo que está ali: tudo que vemos é passado, já não existiria mais, encontra-se potencialmente submerso pelas águas do rio que, no momento presente em que assistimos ao filme, supostamente já teria sido transposto para aquela região.

Mas não só nas imagens se faz presente a questão da memória. Ela permeia grande parte da camada sonora da narração de Zé e é também o aspeto que norteia a sua viagem: a vontade de esquecimento. “O que me deixa mais feliz na viagem são as lembranças que tenho de ti. Não, é mentira. O que me deixa mais triste na viagem são as lembranças que tenho de ti. A viagem é para esquecer, mas só faz lembrar”, diz ele.

Há ainda uma outra característica chave que me leva a pensar neste como um filme de ausências: o fato de tratar-se também de um filme-carta, narrado em primeira pessoa na voz do protagonista solitário. Ao dirigir-se ao outro que ali não se encontra, o filme carta já é por si um tensionamento entre ausências e presenças, distâncias e proximidades. O gesto de escrever uma carta (com o filme, uma escritura feita de imagens e sons) já parte do pressuposto de que há uma distância física, uma ausência. Há um destinatário que está ausente, e uma tentativa de relação com o outro. No caso do filme, este *outro* é variável. Oscila entre a mulher amada, a equipe de trabalho a quem o relatório da viagem se destina (este gradativamente abandonado ao longo do filme), e ele mesmo, o narrador, que parte na viagem numa tentativa de esquecer o amor perdido e reencontrar-se. O filme-carta traz no cerne a questão das ausências e das distâncias que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tão bem explora em seus tensionamentos. Não se trata apenas de tematizar essas ausências e distâncias, mas de torna-las partes constitutivas do processo fílmico. Por se dirigir a um ou mais destinatários específicos, o filme-carta torna ainda mais complexo o lugar do espectador neste filme, como nos diz Cezar Migliorin:

Os filmes-carta, talvez, forcem um lugar complexo para o espectador. Entre ser e não ser o destinatário, entre poder e não poder compartilhar aquele gesto subjetivo. (...) Com os meios do cinema, os filmes-carta não são apenas sobre deslocamentos e partidas, ou sobre distâncias físicas, mas filmes-deslocamentos ou filmes-partidas, filmes-cartas que apontam para distâncias que só são possíveis porque o filme existe. Mais do que um filme em que está presente um ponto de vista explícito do sujeito, trata-se de um sujeito em que o processo de produção da imagem, suas dificuldades

e desafios – montagem, organização do tempo e do espaço, narrações, etc. – fazem parte de uma reflexão e construção sobre si. (2013: 12)

Viajo porque preciso, volto porque te amo é, pois, esteticamente marcado por ausências em diversas camadas: na escolha por constituir-se como filme-carta, evocando ausências, produzindo distâncias e deslocamentos constantemente. É assim marcado também, como vimos, em sua dupla constituição por imagens de arquivo que evocam a memória - imagens de arquivo reais que, incorporadas ao filme, passam a ser, em muitas passagens, imagens de arquivo que teriam sido produzidas pelo próprio personagem. Finalmente, pela ausência visual do corpo fortemente presentificado pela voz cujo texto, aliado à sensorialidade das imagens, convida o espectador a projetar-se na tela e literalmente “imaginar” – criar a imagem que falta - e vivenciar aquilo que simultaneamente está e não está lá.

“Como se eu estivesse lá”

A sequência final do filme parece sintetizar essa complexa operação que permeia toda a narrativa na paradoxal maneira como ausências e presenças se articulam e se interpelam. O personagem, que no percurso da viagem passa por uma transformação, está, ao final da narrativa, completamente entregue à vivência da viagem, aberto aos encontros e interessado nas histórias de vida daqueles que cruzam seu caminho. Imerso na geografia local como parte da paisagem, a aderência do personagem às imagens parece ganhar mais força, mais vínculo e adesão, ao longo de seu percurso e de sua entrega aos caminhos imprevistos que a viagem foi seguindo quando Zé decide abandonar seu roteiro original e perde o rumo. O percurso o leva até a primeira cidade a ser inundada pelas águas do canal: Piranhas. “Cidade abandonada, ponto inicial da transposição das águas, setenta por cento dos habitantes já foram removidos”, ouvimos. Cidade fantasma, de bancos, praças e igrejas vazias a sussurrar a memória daqueles que não estão mais lá. Ao subir a escadaria de uma colina, em que a câmera subjetiva revela por vezes a sombra do corpo de quem filma nos degraus da escada debaixo do forte sol – ele enfim aparece, embora que ainda de maneira indireta, como sombra, na imagem – Zé fala da paralisia que o havia dominado quando foi abandonado por sua “galega”. Numa sintonia entre as duas camadas da narrativa – o espaço subjetivo de quem fala e o espaço exterior das imagens - o abandono da cidade sublinha o abandono do personagem. A paralisia evoca o estado de um corpo sem potência, imobilizado, que ao longo da trajetória, através do movimento da viagem, vai novamente se potencializando na ação, ganhando vida, estabelecendo novas conexões, incrementando suas capacidades (receptivas e ativas) de afeição. “Foi por isso que fiz essa viagem, pra me mover, pra caminhar, voltar a comer a sanduíche de filé, voltar a andar de moto, voltar a ver o Fortaleza ganhar, voltar a ir à praia no domingo”, Zé nos diz. Novamente a fala do personagem afirma a existência de seu corpo ao enumerar diversas ações físicas que o envolvem: se mover, comer, andar de moto, ir à praia. Ao chegar no topo do morro, revelando lá em baixo o rio de onde partirá o canal assolador, o personagem completa:

“Pra voltar a viver. (pausa). *Minha vontade agora é mergulhar para a vida, um mergulho cheio de coragem, a mesma coragem daqueles homens de Acapulco quando pulam daqueles rochedos. (pausa) Eu não estou em Acapulco, mas é como se estivesse*”. Após estas palavras finais, corte para as imagens dos homens de Acapulco saltando para a vida do alto dos rochedos. Potência máxima de vida revelada nesses corpos que voam e que substituem o corpo ausente do personagem na imagem que vemos, “como se ele estivesse lá”.

Essa frase que conclui da narração do personagem e encerra o filme, “como se eu estivesse lá”, sintetiza bem o procedimento do filme na criação da narrativa através da articulação de suas duas camadas (imagens/sons de arquivo e a camada ficcional da voz do personagem), fazendo com que o personagem ganhe corpo e existência nas imagens que lhe deram origem (sua existência se deve à pré-existência desses registros), embora lá não estivesse originalmente. A tensão entre ausências que presentificam e presenças que falam de ausências é explicitada nesta fala, ao mesmo tempo em a montagem das imagens seguintes concede ao personagem, ainda que provisoriamente e de empréstimo, seu tão almejado corpo visível. Na dança de “corpos emprestados” que se projetam uns nos outros e se conectam (o corpo do personagem que se projeta nos corpos dos mergulhadores de Acapulco), nós, espectadores do filme, sentados em nossas poltronas, somos convocados a acompanhá-los nesse voo. De certa maneira, é como se também estivéssemos lá.

Bibliografia de referência

- Del Río, E. (2008). *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1996). *Mil Platôs*. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Editora 34, Vol. 2 de *Capitalismo e Esquizofrenia*. 2 vols. Trad. de *Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- Guimarães, C.; Lima, C. e Guimarães, V. (2013). Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em *A falta que me faz*. *Revista E-compós*, 16 (1), 1-15, disponível em: <http://www.mariliarochoa.com/wp-content/uploads/2009/10/880-42111-PB.pdf> (última visita 01 maio 2018).
- Martel, L. (2013). “Oficina sobre som e narrativa”. Munhoz, Marcelo e Urban, Rafael (dir.). *Conversas sobre uma Ficção Viva*. Curitiba, Imagens da Terra, 143-145.
- Mesquita, C. (2010). “A superfície do cotidiano: uma aproximação entre *Acidente e Uma encruzilhada aprazível*”. Migliorin, Cezar (dir.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 199-215.
- Migliorin, C. (2013). “Quase-carta para filmes-carta”. Mércia, Rúbia (dir.). *Filmes Carta: por uma estética do encontro*. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 11-12.
- Veiga, R. (2012) Lampejos da aura em *Viajo porque preciso volto porque te amo* e a “metáfora do documentário”. *Revista Devires*, 9(1), 30-49, disponível em: <http://opiniaopublica.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/209> (última visita 01 maio 2018).

Filmografia:

- Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, dir. (Gullane, 2009) [dvd]
- A falta que me faz*, Marília Rocha, dir. (Teia, 2009) [dvd]

10 anos de *Alma Suburbana*: Uma análise da história e das identidades suburbanas a partir do documentário

Luiz Claudio MOTTA LIMA¹
Mestre em Geografia pela UERJ
cineclubsuburbioemtranse@gmail.com

Rafael MATTOSO²
Doutorando, em História da cidade e do urbanismo, PROURB/UFRJ
rafaelmattoso@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho busca produzir uma reflexão sobre as identidades suburbanas a partir do documentário *Alma Suburbana*, idealizado, produzido e exibido, inicialmente, no ano de 2007. Desde o início da produção do filme, a intenção era dar voz aos moradores dos subúrbios cariocas, que na maioria das vezes contestam a forma depreciativa que os bairros de subúrbio são retratados na mídia em geral. A equipe era formada por um grupo de alunos da rede municipal de ensino e a intenção foi mostrar como os subúrbios são realmente vistos por seus moradores e também por aqueles que procuram problematizar tal tema, mesmo não morando em um subúrbio. Os entrevistados foram escolhidos a partir da relevância de suas atividades culturais no campo da produção musical, cinematográfica, poética, da dança, entre outras atividades suburbanas. A estética escolhida foi o do cinema documentário de entrevistas inspirado no cineasta Eduardo Coutinho, que trabalhava buscando deixar o documentário bem enxuto. Aproveitando a influência do referido cineasta, nós autores do filme também nos colocamos como personagens do documentário, interrompendo os entrevistados, aparecendo nas cenas do filme e principalmente reivindicando o nosso espaço na cidade.

Palavras Chaves: cinema; identidade; subúrbios cariocas; cineclubismo

Abstract: *The present work seeks to produce a reflection on the suburban identities from the documentary Alma Suburbana, idealized, produced and exhibited, initially, in the year 2007. Since the beginning of the production of the film, the intention was to give voice to the residents of the suburbs of Rio de Janeiro, who most often contest the derogatory way suburban neighbourhoods are portrayed in media, in general. The team was mainly made up of a group of students from the municipal education system and the intention was to show how the suburbs are actually seen by their residents and also, by those who seek to problematize such subject even though they do not live in a suburb. The interviewees were chosen, from the relevance of their cultural activities, in the field of musical production, cinematographic, poetic, dance, among other suburban activities. The chosen aesthetic was the documentary film of interviews, inspired by the*

¹ O autor trabalha nas redes municipais de ensino de Duque de Caxias e do Rio de Janeiro. Também dirigiu alguns filmes, tais como *Alma Suburbana*, *O poeta do samba*, *Cine Vaz Lobo*. É organizador e fundador do cineclub Subúrbio em transe, fundado em 07/07/2007.

² Morador do subúrbio carioca, professor de História da rede pública e privada e doutorando do Prourb, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da UFRJ. Iniciou suas pesquisas sobre os Subúrbios em 2003, produzindo um trabalho monográfico intitulado “A Estética do Subúrbio”. A partir de 2007, desenvolveu a dissertação de mestrado, em História Comparada, sob o título “Echos de Resistência Suburbana”.

cinematographer Eduardo Coutinho, who worked to make the documentary very lean. Taking advantage of the influence of the filmmaker, the authors of the film also put themselves as characters of the documentary, interrupting the interviewees, appearing in the scenes of the film and mainly claiming their space in the city.

Keywords: *movie, identity, cariocan suburbs, cineclubism.*

A História suburbana

É inegável que os subúrbios cariocas emolduram grande parte da identidade dos moradores da cidade do Rio de Janeiro, fornecendo elementos culturais, religiosos e socio-afetivos que ajudam a compor sua história. Em meio a estes arrabaldes, tantas vezes celebrado por canções, retratado em filmes e protagonizado em clássicos literários, uma parte do território singular da nossa constituição metropolitana foi sendo forjada com pouca precisão espacial e conceitual. Logo, a missão de definir este topônimo e sua empregabilidade no caso fluminense certamente transbordaria os limites deste artigo. A evidente pluralidade do nosso objeto de estudo nos permite apenas apresentar, ao longo desse texto, apontamentos sobre a particularidade do processo de formação e reconhecimento de identidade entre os moradores dos suburbanos a partir de um olhar sobre o documentário *Alma Suburbana*.

Acreditamos ser importante explicitar que este trabalho, assim como o filme que lhe precede, são apontados como formas de luta por parte de seus autores. Um meio crítico que se propõe efetivar através da transformação do espaço urbano, buscando meios para que a cidade possa ser vista como um espaço democrático que agregue as diversidades e interaja, no sentido de propiciar uma vida digna para todos os seus moradores.

Neste sentido, enquanto participava de um evento promovido pelo cine clube Subúrbio em Transe, na lona cultural de Vista Alegre, relembramos que coincidentemente na mesma data, no dia 29 de março de 2018, o Imperador Dom Pedro II havia inaugurado a maior estrada de ferro do país, 160 anos antes, abrindo igualmente as primeiras estações suburbanas da cidade. Tive outra surpresa durante a exibição do documentário *Privatizações: a distopia do capital* (2014), ao descobrir que o cineasta Silvio Tendler, que pessoalmente participava do evento, acabava de completar seus 68 anos no mesmo mês em que o Rio de Janeiro celebrava seu 453º aniversário.

Naquela noite muitas coisas me fizeram refletir sobre o simbólico papel de resistência cultural dos subúrbios, mais em especial um depoimento contundente proferido pela arquiteta e urbanista Ermínia Maricato, que transcrevo abaixo, em uma das cenas finais do filme:

Milton Santos disse que os jovens pobres "vivem um exílio na periferia". O que é o exílio na periferia?

É o cara que não pode sair de lá ou por que ele não tem transporte, ou não tem dinheiro pro transporte, se o transporte existe...

O que se espera de um jovem que mora num bairro onde ele não tem equipamento esportivo, cultural, artístico e não tem mobilidade?

Ele é EXILADO.

Citando o professor Milton Santos, especialmente aos 45 minutos e 30 segundos no decorrer do documentário, temos a emblemática fala de Maricato: « [...] a qualidade dos serviços públicos é o que assinará a carta de alforria, principalmente dos jovens que vivem o destino do exílio na periferia. ». Esta colocação ecoou fortemente, amplificando

nossa sensibilidade sobre as experiências cotidianas vivenciadas na cidade. O peso de tais palavras parecia ser mais contundente ao pensarmos no processo histórico de formação dos subúrbios, mesmo considerando toda heterogeneidade física, social, cultural e que estes contêm.

Logo, fomos obrigados a resgatar as leituras de Milton Santos, em especial, sobre as Metamorfoses do espaço habitado. Percebemos que para o autor todo lugar abarca um jogo de permanentes mudanças, decorrente de lógicas próprias a sociedade e seus tempos, enfatizando que as inovações técnicas sempre estão transformando o espaço geográfico. De acordo com o referido autor: « *O espaço é resultado da ação do homem sobre o próprio espaço.* » (Santos, 1994: 97).

A partir destas considerações apreendemos melhor os objetivos da desigual divisão dos investimentos e recursos públicos, identificados ao longo de nossas leituras como um processo vigente desde o início do governo republicano (1889).

Conforme sugere Maurício de Almeida Abreu, a organização do espaço e o próprio deslocamento geográfico da população no tempo é de alguma forma influenciada pela penetração do capital privado, fortemente apoiada e em muito respaldado pela atuação de forças oriundas dos poderes governamentais:

Não tem uma participação neutra no contexto urbano a ação pública (contribui para a construção diferenciada do espaço, provendo as áreas de interesse do capital e das classes dominantes de benefícios que são negados às demais classes e setores da sociedade. (Abreu, 1987: 84).

Esta interpretação prévia, sobre o papel dos interesses do capital, ajuda a reforçar o entendimento da importância de novos olhares e estudos críticos que busquem resgatar a pluralidade e potencialidade das identidades suburbanas. Sendo assim, procuramos justificar a relevância de temas que contemplem a História dos Subúrbios cariocas, pois apesar do número elevado de habitantes, agregando as zonas Norte e Oeste da cidade temos cerca de 70% da sua totalidade, os subúrbios ressentem de investimentos públicos, caracterizando-se tanto pela carência em termos de infraestrutura e serviços quanto pela desatenção a seus singulares valores culturais.

Predomina entre nós, em nossa linguagem, a ideia de um espaço subordinado e sem história, sem criação, sem cultura, carente de valores estéticos em seus homens e sua natureza - subúrbio é quase sempre feio e sem atrativos, ausente de participação política e cultural. No máximo, concede-se ao subúrbio o lugar de reprodução. (Fernandes, 1995: 3)

A própria palavra subúrbio foi perdendo sua polissemia etimológica e geográfica, passando a caracterizar arquetipicamente o local dos pobres e dos trabalhadores dependentes das linhas férreas. Entre as várias conotações que adquiriu o termo, cabe lembrar o fato de que “subúrbio” foi utilizado quase que exclusivamente para se referir a bairros ferroviários e populares; percebemos que não se denomina subúrbio onde não há trem, mesmo que sejam áreas periféricas com baixa densidade populacional e outras características próprias aos subúrbios em geral.

É profícuo lutar contra esta visão equivocadamente homogeneizante, para tal, devemos buscar meios de resgatar valores identitários e territoriais que fortaleçam o sentimento de pertencimento das populações envolvidas.

Refletindo sobre o espaço urbano carioca, a partir de uma entrevista concedida ao jornal *O Globo*, em 27/10/2012, o geógrafo Nelson da Nobrega Fernandes constatou que

a mudança de sentido da palavra - ou “rpto ideológico”, como ele define - se dá no momento em que esta passa a ser associada somente aos lugares de moradores de baixa renda servidos pelas ferrovias. Segundo Fernandes, o subúrbio se tornou “suburbano”, no sentido pejorativo da palavra, a partir da década de 1930.

Nosso recorte igualmente sugere que este longo e complexo processo de depreciação se deu em meio a muitos embates que foram intensificados, principalmente a partir da segunda década do século XX.

A mesma reportagem, que interpela acima o conceito de subúrbio é apresentado como:

*Subúrbio é originalmente um termo geográfico para distinguir territórios periféricos, distantes dos centros urbanos, formados inicialmente como refúgio da classe trabalhadora. No Brasil, e especificamente no Rio de Janeiro, entretanto, ele foi ganhando tanto os contornos concretos delimitados pelo traçado da linha férrea como também os de uma ideia construída a partir do comportamento e da cultura de seus moradores.*³

Nos referindo a cultura como elemento identitários, representado na citação acima como uma espécie de comportamento dos moradores suburbanos, o foco também passa a ser as relações de sociabilidade estabelecidas em meio aos seus espaços públicos e privados.

Para tal, é importante compreendemos o conceito de cultura como o conjunto de modos de vida, tradições, costumes e experiências vivenciadas por um determinado grupo social dentro de um contexto histórico.

Segundo Alba Zaluar e Ana Paula Alves Ribeiro (2009) a sociabilidade foi gerada pelos negros expulsos de cortiços do Centro, ex-escravos, pessoas que já trabalhavam juntas no Porto, frequentavam as mesmas rodas de samba, os mesmos terreiros. A solidariedade construída naquele tempo ainda faz com que estes moradores se ajudem na hora do casamento, do batizado, dos enterros. Os moradores do subúrbio têm um *ethos* próprio que surgiu da necessidade de se unirem.

Estes indícios históricos contribuem no intuito de provar que o atual desconhecimento da história, e por sua vez, das particularidades suburbanas foram construídos através de um processo lento e gradual, acompanhado de uma transição socioeconômica, em um ambiente reformista, que produziu além de reformas urbanas e estéticas, um modelo desnaturalizado do que viria a ser os subúrbios.

De fato, acreditamos que o desenvolvimento de nosso trabalho poderá revelar, de forma ainda mais contundente, o quanto os subúrbios cariocas são multifacetados e plurais, pois cada área deve ter suas particularidades reveladas publicamente e reconhecidas e potencializadas coletivamente, de modo a reforçar uma relação identitária de pertencimento local e global. « *Cada lugar é, à sua maneira, o mundo [e neste sentido] a uma maior globalidade, corresponde uma maior individualidade.* » (Santos, 2002: 314).

A identidade suburbana

Na maioria das regiões que atualmente podemos considerar como subúrbio cariocas é inegável que a vida tem se configurado através de um jogo de escalas, particularmente

³ Complexo urbano, *O Globo*, 27/10/2012 <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/complexo-urbano-472245.html>

mensurado pela história das casas, ruas e trilhos que promovem a interlocução de seus moradores.

Neste cenário, portas e janelas parecem sempre demonstrar uma certa abertura, na recetiva forma de troca, entre o espaço público da rua e as singularidades do campo privado da residência. Acreditamos que desse interstício surgem as bases de um *ethos* suburbano, de modo similar à produção do documentário *Alma Suburbana*.

Este filme foi produzido e dirigido de forma coletiva por alunos de escola pública, da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro. A intenção era justamente retratar a identidade suburbana através de seus moradores. A ideia de fazer o filme não surgiu por acaso.

A identidade suburbana se impôs entre a equipe e fez com que este desejo de se mostrar aparecesse também no filme e na edição. Logo, pensamos numa estética onde a equipe não só aparecesse, mas também fosse personagem do filme, interagindo com os demais entrevistados, até podendo vir a interromper as entrevistas, provocar e enfatizar a força de quem realiza o documentário. Portanto, dizer que o *Alma Suburbana* se orienta a partir de entrevistas, não é um erro, mas é com certeza uma visão simplificada do filme. De fato, o documentário se articula através de entrevistas, mas para além das entrevistas, percebe-se claramente o envolvimento da equipe em cada assunto.

Cada entrevista representou um momento de envolvimento direto da equipe, tal como, nas cenas que vemos parte da equipe do indo de metrô e ônibus de Vista Alegre até a Urca, para encontrar e captar a participação do cineasta Eryk Rocha, filho de Glauber Rocha e importante diretor do cinema novo. Nesta cena vemos todo um percurso que não é só da equipe, também é igualmente compartilhado por muitos moradores que ainda precisam se deslocar cotidianamente dos subúrbios para trabalhar na zona sul.

Desde o ano do surgimento da oficina de vídeo do Núcleo de Arte Grécia, em 2003, (o Núcleo de Arte Grécia surgiu um ano antes em 2002 como polo de extensão de criação em Artes) vários curtas dos alunos mostravam o lugar onde moram e se relacionam e também as críticas, os problemas, as reivindicações. Curtas como *Muduriás*, *Um lugar chamado Quitungo*, *Overdose*, *345 - A Viagem do terror*, entre outros, já traziam várias questões ligadas à identidade suburbana. Mas foi através da curta *Arrastão literário*, que ficou claro que os alunos e parte da população suburbana queriam se expressar e mostrar sua opinião sobre a vida na cidade, além de também reivindicar seus direitos.

O curta *Arrastão literário*, realizado em junho de 2007, conta a saga de Evando dos Santos, um pedreiro que montou uma biblioteca em sua casa e conseguiu que o arquiteto Oscar Niemeyer fizesse um projeto para construir uma biblioteca no bairro da Vila da Penha. O plano idealizado por Evando dos Santos era justamente de fazer um arrastão literário em Copacabana, ou seja, com um grupo de alunos e simpatizantes do projeto ele iria distribuindo livros para os moradores.

O Arrastão literário se inspirou nos famosos arrastões que tiveram início na década de 1980 nos bairros da zona sul do Rio de Janeiro, como Ipanema e Copacabana. Entretanto, o arrastão idealizado por Evando dos Santos não teve muita repercussão. No dia nacional da educação, 28 de abril de 2007, partimos para distribuir os livros. Foram distribuídos quinhentos livros, mas nenhuma emissora noticiou o acontecido, embora tivesse uma equipe de televisão cobrindo o evento. Só o curta estava lá para noticiar o que aconteceu.

Tempos depois a jovem jornalista, recém-formada, Joana D'arc entrou em contato para saber do filme. Foi neste momento que pude mostrar o que pensava sobre como a cidade via os bairros do subúrbio. Então, a jornalista propôs de realizarmos um documentário sobre a cultura no subúrbio carioca. Em agosto de 2007, nos reunimos

com a equipe de alunos e fomos propondo temas para as entrevistas e também organizamos os alunos para exercer as funções técnicas no documentário. Os alunos Hugo Labanca e Leonardo Oliveira se destacaram e dividiram as funções de Direção, Edição e Fotografia. A jornalista Joana D'arc foi produtora, diretora e entrevistadora juntamente com alguns alunos. Luiz Claudio Motta Lima, como professor, foi responsável pela orientação dos alunos e organização e também dividi as funções de direção, produção, fotografia e edição.

No dia 07 de julho de 2007, Luiz Claudio e seus alunos do Núcleo de Arte Grécia fundaram o cineclube *Subúrbio em transe*, na Casa do Artista Independente em Vista Alegre.



Fig.1 - Logo do cineclube *Subúrbio em transe*

O cineclube *Subúrbio em transe* e o Núcleo de Arte Grécia produziram o filme, que em dezembro de 2007 já estava sendo exibido no cineclube e no Núcleo, logo em seguida, também no Ponto Cine, cinema de Guadalupe.

O título *Alma Suburbana* foi dado pelo poeta do samba Luiz Carlos da Vila em sua belíssima entrevista. O filme *Alma Suburbana* busca através de entrevistas com moradores e simpatizantes do subúrbio carioca entender e perceber a lógica da cidade que faz com que algumas áreas sejam vistas de forma diferenciada.

Nessa roda de conversa, no que se converte o filme, mais do que apenas entrevistas, podemos perceber várias questões como a violência urbana, a cultura suburbana, o melhor do subúrbio, a identidade suburbana, entre outros assuntos. Embora cada entrevista tenha sido realizada em um ponto determinado com perguntas próprias para cada entrevistado, há uma grande interação entre os assuntos e as entrevistas se transformam em bate-papos onde se revela muito sobre o subúrbio.

No começo do filme atravessamos o túnel Rebouças em direção ao subúrbio. Se antes ouvimos apenas o barulho dos carros, quando atravessamos o túnel na direção dos bairros suburbanos o que passamos a escutar é justamente o samba na voz de Luiz Carlos da Vila e vemos uma placa com os seguintes dizeres: “Vai mudar. Chame o Rangel”. Esta uma das provocações do filme, se mostrando desde o início suburbano.

O documentário vai entrando cada vez mais pelo subúrbio, através de seus transportes diversos, mas principalmente pela linha de trem que liga diversos bairros suburbanos. Esta ligação através da linha férrea é uma ligação estética e metafórica carregada de identidades. O som do trem que se funde com a música de Marcelo Yuka um dos entrevistados e que dá um depoimento necessário sobre a identidade suburbana.

Depois de mais de dez anos da primeira exibição, em dezembro de 2007, na Casa do Artista Independente (CASARTI) o filme *Alma Suburbana* continua se comunicando com os espectadores que buscam nos questionamentos do documentário uma forma de entender como os bairros suburbanos continuam sendo estigmatizados como bairros meramente violentos e cheio de problemas.

A identidade suburbana se pretende ser reconhecida através do filme pelos moradores do subúrbio carioca, por meio de suas imagens, sons e sensações. Os conhecimentos do cinema, da educação e da geografia e história da cidade contribuíram para que as imagens do filme fossem capturadas pelo telespectador e fizesse surgir um questionamento sobre a vida nos subúrbios.



Fig.2 - Foto do debate em comemoração aos dez anos do filme *Alma Suburbana*. No Ponto Cine, em Guadalupe, no dia 4 de Novembro de 2017. Sentado de camisa preta, Luiz Claudio e, sentado de camisa branca, Rafael Mattos.⁴

Bibliografia de referência

- Abreu, M. de A. (1987). *A Periferia de Ontem: O Processo de Construção do Espaço Suburbano do Rio de Janeiro. (1870-1930)*. In: Espaço e Debates, Ano VII, vol. 1, nº 21. São Paulo, NERU.
- Fernandes, N. da N. (2011). *O Rapto Ideológico da Categoria Subúrbio: O Rio de Janeiro 1858-1945*. Ed. Apicuri, RJ.
- Lima, L. C. M. (2006). *A trilogia da Paisagem Carioca na obra de Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. Departamento de Geografia UERJ.
- Lima, L. C. M (2010). *Rio, Zona Norte: Um olhar sobre o Subúrbio Carioca*, in M. P. de Oliveira; N. da Nóbrega Fernandes (Org). 150 anos de Subúrbio Carioca. Rio de Janeiro. UFF/Lamparina, FAPERJ.
- Ribeiro, R. C. B. (2016). *Rizomas Suburbanos: Possíveis ressignificações do topônimo Subúrbio Carioca através dos afetos*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Santos, M. (1994). *Metamorfoses do espaço habitado*. 3º ed. São Paulo: Hucitec.
- Santos, M. (2002). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec.
- Zaluar, A. & Ribeiro A. P. A. (2009). *Teoria da eficácia coletiva e violência. O paradoxo do subúrbio carioca*. Novos estud. – CEBRAP, n.º84, São Paulo.

⁴ Retirado do <https://www.pontosolidario.org/single-post/2017/11/04/10-Anos-de-Alma-Suburbana-no-Di%C3%A1logos-com-o-Cinema>

Filmografia

Alma Suburbana, Direção: Hugo Labanca; Joana D'arc; Leonardo Oliveira; Luiz Claudio Lima, 2007.

Arratão Literário, Direção: Coletivo Núcleo de Arte Grécia, 2007.

Reportagem

Complexo urbano, *O Globo*, 27/10/2012

<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/complexo-urbano-472245.html>

Uma reflexão antropológica sobre memória urbana a partir do filme *Febre do Rato*

Nuno Camilo BALDUCE LINDOSO¹

Mestrando no PPG em Antropologia Social da UFAL

balducci.vu@gmail.com

Resumo: Nesse artigo faço uma análise da representação da cidade do Recife no filme *Febre do Rato*, dirigido pelo cineasta pernambucano Cláudio Assis e roteirizado por Hilton Lacerda. Meu objetivo é descrever e interpretar os modos de viver e experimentar a cidade que são encenados nesse filme, de forma a refletir sobre como as narrativas fílmicas apresentam as relações sociais urbanas e como podem contribuir para pensar o urbano. O enredo se passa no bairro do centro do Recife, especificamente a parte banhada pelo rio Capibaribe, e tem como protagonista Zizo, um poeta anarquista, de vida transgressora, que carrega em si a memória e os desmandos da cidade.

Palavras-chave: cinema brasileiro, análise fílmica, cidades, antropologia urbana, memória

Abstract: *In this paper I make an analysis of the representation of Recife city in the film Febre do Rato, directed by the filmmaker Cláudio Assis and scripted by Hilton Lacerda. My purpose is to give a description and interpretation of the ways of living and experience the city showed in this film, in order to reflect on how film narratives presented urban social relations and how they can contribute to think urban life. The plot takes place in the district of Central Recife specifically the region bathed by the Capibaribe river and has as protagonist Zizo, an anarchist poet, of transgressive life, who carries in himself the memory of the city.*

Keywords: *Brazilian cinema, film analysis, cities, urban anthropology, memory*

O artigo refere-se ao filme pernambucano *Febre do Rato* enquanto objeto de análise para pensar a cidade do Recife onde todo o enredo do filme se passa. A escolha do filme se deve ao fato de a cidade do Recife não se encontrar no centro do enredo (não é um filme *sobre* a cidade, mas um filme ambientado *na* cidade), mas como cenário, envolve diretamente na construção de todos os personagens, especialmente o protagonista Zizo (interpretado pelo ator pernambucano Irandhir Santos). É essa representação da cidade enquanto parte constitutiva dos personagens que me levou a analisar o presente filme. Através da descrição, análise e interpretação de cenas e a reconstituição do todo da narrativa, o filme *Febre do Rato* revela uma série de memórias sobre a vida urbana e artística na cidade do Recife como formas de vivenciar a cidade de modo mais amplo. Muitas vezes isso me foi colocado de modo mais direto, seja na fala dos personagens ou em determinadas imagens canônicas da vida urbana recifense. Outras eu precisei compreender os contextos socioculturais específicos da cidade do Recife e de aspetos da vida urbana no Brasil, como também da própria produção do filme e de seu realizador.

¹ Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), é atualmente estudante do mestrado em Antropologia Social na Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Em outros momentos precisei atribuir significado para certos elementos, visto que o meu objetivo aqui não é dar conta da mensagem do filme unicamente, mas de usar o cinema como forma de pensar processos socioculturais urbanos mais amplos. Por isso a pertinência de leituras em antropologia urbana e outros estudos sobre o conceito de cidade.

No âmbito dos estudos sobre a vida urbana foi preciso pensar a cidade, não como reflexo dos planejamentos e projetos urbanísticos, mas enquanto processos sociais e significados simbólicos e os habitantes como agentes diretos nos processos sociais da vida urbana (Eckert e Rocha, 2005). Lefebvre compreende a cidade como a « *projeção da sociedade sobre um local* » (Lefebvre, 2001: 62). Para o autor francês as cidades permanecem carregadas com « *restos de uma sociedade milenar qual o campo dominou a cidade, cujas idéias e “valores”, tabus e prescrições eram em grande parte de origem agrária, de domínio rural e “natural”* » (Lefebvre, *op. cit.*: 108). Nesse sentido, o urbanismo « *só pode ser concebido enquanto implicação prática de uma teoria completa da cidade e do urbano, que supera as cisões e separações atuais* » (Lefebvre, *op. cit.*: 111). Segundo Michel Agier, o uso da cidade enquanto objeto em pesquisas etnográficas deve rejeitar qualquer definição *a priori*, pois a cidade é produzida essencialmente de movimento e, portanto « *a descrição e a compreensão do movimento permanente de transformação urbana no tempo e no espaço podem constituir a contribuição do olhar antropológico sobre a cidade* » (Agier, 2015: 484). Para Agier, o “fazer-cidade” é um processo sem fim, contínuo e sem finalidade, mas que ganha sentido *no contexto de uma expansão contínua dos universos sociais e urbanos* (Agier, *op. cit.*: 491). Utilizo a noção de memória urbana enquanto geração, produção e transmissão de um conjunto de significados por indivíduos e grupos « *sobre os territórios urbanos em que habitam, mediando projetos sociais e culturais como referência de sentido para sua ação no contexto das complexidades dos processos de trocas e interações sociais* » (Eckert e Rocha, *op. cit.*: 92). Daí a necessidade de se: « *atribuir importância à interpretação dos seus fenômenos culturais a partir do estudo da memória coletiva, das lembranças e reminiscências históricas dos seus habitantes* » (Eckert e Rocha, *op. cit.*: 95). É nesse sentido que o filme de ficção pode servir como componente para o estudo da memória da vida urbana, pois o cinema “reconstrói o real” de modo que « *penetram em várias dimensões e que alteram o nosso modo de ser e perceber a realidade na qual nos encontramos* » (Novaes, 2009: 53).

Dentro da linha da análise fílmica foi fundamental a técnica de análise e assimilação do sociólogo Nildo Viana. Para ser analisado, o filme « *precisa ser definido e decomposto, isto é, a análise do filme pressupõe sua definição e decomposição em elementos constituintes* » (Viana, 2012: 19). Segundo o autor, essa decomposição precisa levar em conta os momentos de maior e menor importância para o entendimento da mensagem do filme, de forma a assimilá-lo como um todo significativo. Daí a necessidade de se compreender os momentos cruciais do filme, justificando o meu foco na descrição da abertura do filme, as cenas de apresentação dos personagens, o problema central da trama e a sua resolução. Longe de querer fazer uma análise aos moldes sociológicos propostos por Nildo Viana, nesse trabalho foi fundamental a proposta da antropóloga Rose Satiko Hikiji (2012) de uma descrição interpretativa, onde a seleção e descrição de cenas, associado ao contexto sociocultural que o filme se insere, possibilita pensar questões mais amplas que envolvem a vida social e seus significados simbólicos. Dessa forma, o filme é lido como um texto para compreender não apenas a mensagem do filme, mas os elementos que o transcendem, tornando possível captar significados na sociedade que o produziu (Hikiji, 2012). Por último eu enfatizo a contribuição de Massimo Canevacci ao compreender a estrutura mítica do filme e sua relação com o

conceito de rito que caracteriza-se no ato individual e coletivo que « *sempre permanece fiel a determinadas regras, que justamente constituem o que nele há de ritual* » (Canevacci, 1990: 40). Segundo o autor, a grande maioria dos filmes de ficção (incluindo o filme aqui analisado) apresenta uma estrutura narrativa, dita quaternária, que se repete, mudando apenas os atores e suas razões político-ideológicas, fazendo da atividade de ver um filme um ato ritual, e por tanto constituinte do universo da cultura (Canevacci, *op. cit.*: 72). Porém, é preciso ressaltar o valor etnográfico dos filmes ao serem « *uma representação sobre pessoas, objetos, ações e em muitos casos, podemos dizer que o filme é pré-linguístico, ou seja, que aspectos pré-linguísticos nele são incluídos* » (MacDougall, 2007: 182). Daí a importância de descrever os diversos elementos e espaços cênicos que compõe a imagem fílmica para além de sua narrativa.

Apresentando o filme e seu enredo

O enredo de *Febre do Rato* tem como centro o romance entre os personagens Zizo (interpretador por Irandhir Santos), um poeta suburbano com ideias anárquicas e radicais, e Eneida (interpretada por Nanda Costa), uma jovem estudante de colegial, suburbana e frequentadora dos mesmos círculos sociais. Zizo é o protagonista e o centro de todo o enredo, o que explica o próprio título do filme, uma expressão típica da região nordeste para algo ou alguém descontrolado, exagerado ou intenso, em referência a personalidade do protagonista. A paixão por Eneida só passa a ser o centro da trama depois de se apresentar outros personagens secundários, que estabelecem diferentes relações com o protagonista, contribuindo para entender sua personalidade e o meio social em que vive. A cidade de Recife é a trama do filme onde o tudo (todo) acontece e os personagens coadjuvantes dão sentido às relações estabelecidas no enredo. Esses personagens secundários comungam de algumas posições políticas de Zizo, frequentam os mesmos lugares (bares, casa da mãe de Zizo, o bairro etc.) e possuem certos hábitos considerados fora do padrão moral estabelecido. A necessidade de transgredir a ordem e a moral dominante e a sua repressão pelo aparato policial do Estado brasileiro, que fere a liberdade individual e de expressão democrática, são temas centrais que justificam os personagens, em especial o protagonista, porém o filme apresenta formas de sociabilidade e de interação que nos revela práticas urbanas de determinados grupos sociais como também a memória desses sobre a própria cidade.

O cenário da história e seu protagonista

O filme inicia com imagens do rio Capibaribe, que separa a ilha do Recife do resto da cidade, e com isso somos levados a ver o urbano a partir do rio que é caracterizado pelo mangue e encontra-se num estado de poluição. A câmera percorre pontes, que cortam o rio, e os edifícios antigos que o circundam, como também o movimento de carros e pessoas na rua, ou seja, tudo que compõe o cenário de uma grande cidade, até se aproximar de moradias precárias construídas na beira do rio, contrastando com modernos e altos edifícios ao fundo. A escolha por essas imagens revela um processo universal da produção dos espaços marcados por “zonas de miséria” produzindo um sentido de deslocamento entre centro e periferia (Agier, 2015). Segundo Agier, a favela designa *um processo universal de conquista do espaço encarnando uma modalidade de cidade como movimento* (Agier, 2015: 490). Todo o trajeto é acompanhado pela voz de Zizo declamando um poema, que é uma metáfora da vida na cidade, ao som de uma trilha sonora melancólica que se funde ao dramático preto e branco da fotografia do filme. Na cena seguinte, vemos a oficina onde Zizo imprime, numa máquina de serigrafia, o folheto

Febre do rato com suas poesias e manifestos anárquicos. Em seguida, a câmera encontra-se num beco, dentro de uma favela, e a percorre até a sua entrada onde, em cima de um automóvel modelo Brasília, o personagem interpretado por Irandhir Santos declama um de seus poemas anárquicos, através de um megafone, para algumas dezenas de moradores locais. A sua empolgação e os seus gestos nesse momento lembram aos dos pastores neopentecostais em suas pregações mais intensas, seguindo um discurso de cunho igualmente apocalíptico, porém de teor provocador, libertário e anárquico, levando aos ouvintes a uma interação e agitação como a de um comício político ou um culto.

Vida e memória urbana através da ficção

Os espaços no filme revelam sempre o abandono e a degradação do espaço físico urbano (sejam casas em ruínas, praças abandonadas, ratos, lixo nas calçadas e a poluição do rio), mas por outro lado é sempre ressaltado o cotidiano criativo dos habitantes do bairro que tornam os espaços públicos e privados em lugares de encontro e de afirmações das relações afetivas. Um espaço de encontro desses personagens é na casa de dona Marieta (Ângela Leal), mãe de Zizo, e em bares e barracas improvisadas na rua (como os churrasquinhos que funcionam improvisadamente nas calçadas), sendo o álcool e a maconha dois elementos constantes na confraternização e socialização entre esses personagens. É na barraca de esquina que Boca, Zizo, dona Anja e Stella Maris combinam a festa de páscoa enquanto bebem e falam da vida alheia. É no bar em frente ao cemitério onde Pazinho e Zizo conversam sobre a cidade e suas mudanças. É num churrasquinho improvisado na calçada que Zizo vai ao primeiro encontro com Eneida. É num barzinho na beira do mar que Pazinho e Vanessa discutem a relação enquanto bebem cerveja. O bar é o espaço da conversa íntima, de falar da cidade, das memórias do bairro, de combinar festas e encontros, de jogar conversa fora com os amigos e de falar sobre política, amores e poesia. É nas cenas onde a sociabilidade acontece que a memória coletiva é evidenciada, revelando as trajetórias dos personagens como da própria cidade do Recife. Dessa forma, o filme *Febre do Rato*, enquanto forma narrativa sociocultural, representa o espaço urbano como um ambiente de múltiplas identidades, onde os personagens inventam e reinventam a experiência da cidade. Essa perspectiva possibilita dialogar com as representações feitas por certa teoria sobre a cidade (Agier, Eckert e Rocha, Lefebvre) ao revelar que no ambiente urbano convive uma multiplicidade de narrativas e imagens, produzidas por diferentes grupos sociais, suscitando uma memória coletiva do viver e do experimentar o urbano que não um reflexo de políticas urbanísticas:

A cidade ressurgente enquanto manifestações expressivas dos gestos humanos que lhe fazem ascender a status legítimo de 'espaço habitado', graças a sua autonomia absoluta como espaço poético, repleto das histórias e das imagens a ela atribuídas. (Eckert e Rocha, 2005: 87).

Segundo as antropólogas Ana Luiz Rocha e Cornelia Eckert (*ibid.*) é através dos “jogos da memória” que se ultrapassa a apreensão do meio urbano enquanto um ambiente só de caos e desordem, «*pois nele o cotidiano da cidade reinventa-se e encontra-se carregado de sentido.* » (Eckert e Rocha, *op. cit.*: 90). Na estrutura do filme *Febre do Rato* seguimos um itinerário que se inicia com a imagem de uma cidade hostil, impessoal e habitada por indivíduos anônimos até conhecermos o meio social a que Zizo pertence (o seu bairro, grupo de amigos, vizinhança) e com isso compreendemos suas formas de viver o urbano. O personagem interpretado por Irandhir Santos mora no subúrbio com a mãe Marieta, tem um jornal próprio que ele imprime de forma artesanal, tem como

amigos indivíduos que fazem parte ou das minorias (Vanessa é transexual, Rosângela é negra, Stella Maris e dona Anja são mulheres de mais de meia-idade e fora dos padrões de beleza estabelecidos) ou de setores menos privilegiados e marginais da sociedade (Pazinho é coveiro, Boca traficante, Bira é músico). O fator da memória coletiva encontra-se bastante representada nas falas dos personagens que se utilizam constantemente do linguajar local - “febre do rato”, “botou pocano”, “tomar uma lapada”, “bora”, “vice”, “até umas horas”, “rochedo”, “instigado”, “quebra na emenda” -, como também nas inquietações e reflexões do protagonista em conversa com Pazinho:

Zizo: As pessoas Pazinho, ficam falando de futuro e mudança, mas não tão nem aí para as coisas que realmente tão mudando. Perderam a capacidade de espernear para as coisas do humano. Desaprenderam. A imbecilidade venceu a parada e o que ficou é isso aí que a gente pode ver... Não tem nada, não tem espírito coletivo, não tem porra nenhuma. O festival do eu acanhado, a caravana dos milagres sem realização, a lógica do “umbigo miúdo”, a “trepada” sem prazer, o futebol sem bola, a porra da boca sem a porra da língua. (Assis, 2011: 15’58’)

As referências culturais e intelectuais pernambucanas e estrangeiras são suscitadas por Zizo em suas recitações poéticas baseadas no imaginário popular, o uso da poesia de cordel, como também na cena em que ele cita o geógrafo pernambucano Josué de Castro² e o músico recifense Chico Science - o nome mais famoso do movimento cultural *manguebeat*³ - durante uma conversa com pescadores em baixo de uma das pontes que ligam o bairro do Recife Antigo ao centro da cidade. Outra referência é a do anarquista russo Mikhail Bakunin bastante divulgado pelo protagonista em cartazes fabricados artesanalmente e espalhados pela cidade. Zizo é um militante político sem partido com fim em si mesmo, ou seja, que faz de sua existência e de suas ações um enfrentamento contra a ordem e a moral, mas que concentra suas ações na livre iniciativa (colar cartazes pela cidade, fazer discursos na rua, etc.) ou entre seu grupo de amigos, nunca numa coletividade formalizada (partidos, sindicatos, movimentos sociais). As práticas artísticas e políticas de Zizo podem ser compreendidas a partir de dois movimentos culturais urbanos ocorridos no Brasil e em Recife: o movimento cultural marginal da década de 70 do século XX e o *manguebeat*. O primeiro revelaria as práticas transgressoras e marginais de Zizo para divulgar sua arte e suas ideias, pois o movimento cultural marginal se caracterizou por sua oposição a toda “cultura erudita”, a autoridade (do estado autoritário do regime militar) e a imposição cultural (seja ela comercial, social, intelectual ou artística), estabelecendo uma escrita que subvertesse aos enquadramentos e normas da língua, utilizando temas, linguajar, gírias, valores e práticas que caracterizava as classes menos abastadas da população, de modo a misturar as fronteiras entre a “cultura de elite” e a “cultura popular”. Já o movimento *manguebeat* é uma referência mais atual, pois, além de ter ocorrido em Recife nos anos 90, se caracterizou por mesclar maracatu⁴, a ciranda, o coco de roda⁵, a embolada com o rock, o hip-hop e a música eletrônica, estabelecendo « *uma conexão entre a estética do mangue, a cultura popular e a cultura pop* » (Guidotti, 2013: 100). Isso fica mais evidente com o fato de a trilha-sonora ser de

² “Josué Apolônio de Castro [...], mais conhecido como Josué de Castro, foi um influente médico, nutrólogo, professor, geógrafo, cientista social, político, escritor e ativista brasileiro do combate à fome.” (Wikipedia)

³ Movimento cultural surgido no Brasil a partir de 1991 em Recife, que mistura ritmos regionais, como o maracatu, com rock, hip hop, funk americano e música eletrônica.

⁴ Ritmo musical, dança e ritual de sincretismo religioso com origem no estado brasileiro de Pernambuco.

⁵ Dança típica da Região Nordeste do Brasil.

autoria de Jorge Du Peixe, integrante do grupo musical pernambucano Nação Zumbi - um dos mais conhecidos expoentes do movimento -, o que contribuiu para pensar essa diversidade de referências contidas em *Febre do Rato* que revelam a « multiplicidade de estilos, essa mescla de tradição e modernidade, alguns disfemismos tipicamente locais, o uso de locações reais e a figuração da própria região » (Guidotti, *op. cit.*: 101).

A estrutura narrativa e a situação-problema

Um fato interessante na estrutura do roteiro de escrito por Hilton Lacerda é como as datas comemorativas - Páscoa, São João e Dia da Independência do Brasil - tão o ritmo dos acontecimentos na vida de Zizo e na sua relação com Eneida: É na Páscoa que ele a conhece, no São João os dois se beijam pela primeira vez e no Dia da Independência ocorre a separação do casal com a prisão de Zizo por policiais militares após uma intervenção cultural em provocação ao tradicional desfile militar.

Na cena da festa na casa de Marieta no Domingo da Ressurreição, Zizo conhece Eneida que vai se tornar sua grande paixão e obsessão - tornando o desafio do herói no filme conquistá-la. A confraternização - nomeada pelo personagem de Irandhir Santos como a “festa de páscoa de cabeça para baixo” - subverte completamente o costume da tradição cristão-católica, pois os convidados comem churrasco, bebem e fumam maconha enquanto dançam e se divertem. Porém, o encontro ganha uma dimensão simbólica e afetiva que vai além do carnaval e da transgressão pura e simplesmente, pois torna-se um ambiente também de confraternização e de afirmação de laços. Durante a festa, Pazinho e Vanessa fazem às pazes e reatam o namoro, após Zizo insistir na reconciliação entre o casal. Também são despertadas memórias como na conversa entre dona Marieta e Vanessa sobre como Pazinho e Zizo se conheceram durante o enterro do pai desse último. Uma cena bastante interessante é o diálogo entre o personagem de Irandhir de Santos e o de Nanda Costa durante a exibição de um filme caseiro no final da festa. Zizo se aproxima dela e pergunta se está gostando do filme. Ela responde que o filme não tem história e Zizo diz que o filme representa sua vida e a história quem cria é quem vê. Numa cena mais adiante, Eneida ao sair da escola se encontra com Zizo, que está a sua espera, num bar improvisado na rua onde várias pessoas bebem. Ela o provoca dizendo que ele “não tem luxo” e ele responde que tem muito luxo, mas que “não é o luxo ditado pelo mundo, eu gosto do luxo ditado pelo amor, do luxo da amizade, gosto do luxo do cheiro que o sexo exala” - Zizo -. As próximas sequências são as tentativas do herói para conquistá-la, que não cede sexualmente, tornando a situação-problema do filme ou como o próprio protagonista define: “Eneida é minha guerra”.

Desvendando Recife a partir do olhar de Zizo

A tentativa para conquistar Eneida não apaga o ativismo de Zizo, mas ganha cada vez mais fundamento e radicalidade. Numa cena mais adiante Zizo encontra-se discursando com um autofalante num barco sobre o Rio Capibaribe passando por grandes edifícios de habitação até as pontes que ligam o bairro do Recife Antigo:

Zizo: Vocês ai dos prédios. Vocês sabem o cheiro que essa cidade tem? Pois eu lhes digo que o cheiro dessa cidade é o cheiro do mangue! Vocês ai desse prédio. Vocês sabem o barulho que essa cidade tem? Se não sabem eu lhes digo. É o barulho dos tamancos das lavadeiras de Casa Amarela. Vocês ai dessas pontes sabe o gosto que essa cidade tem? Se não sabem eu lhes digo. Que o gosto é o gosto das putas abandonadas do cais (Assis, 2011: 64' 14'')

Esse discurso provocador tem significado a partir da história do urbanismo de Recife, na qual sua figura ativista é uma espécie de agente das memórias das mudanças urbanas sofridas pela cidade que levaram a consequências sociais e ambientais irreversíveis. O mangue encontra-se poluído pelo esgoto, que é despejado no rio Capibaribe, e o seu desmatamento histórico fora causado pelos diversos avanços do espaço urbano nas proximidades do rio. Casa Amarela, bairro do subúrbio do Recife e de população predominantemente afrodescendente é outra referência a memória da cidade, pois lá muitas trabalhadoras, maioritariamente negras e de baixa renda, prestavam e prestam serviços às classes altas que moram no centro da cidade, especialmente os serviços como vendedores ambulantes, lavadeira, engraxates e serviços religiosos ligados as religiões afro-brasileiros. Valéria Gomes da Costa (2009: 60) aponta que o bairro foi um reduto da população negra, a partir da década de 1930, difundindo e preservando cultos, hábitos e práticas afro-brasileiros, mas que, na década de 1950, o bairro passou por uma reforma urbanística como parte de um projeto mais amplo de modernização da cidade em que se visava destruir as moradias de tipo mocambo para dar lugar a habitações planejadas, sem autorização prévia dos moradores, servindo como instrumento de desapropriação pelo poder público e o capital imobiliário. Zizo cita as “putas abandonadas do cais” enquanto atravessa as pontes que ligam o bairro ao centro da cidade. Essa passagem se remete ao entorno do Cais José Estelita, conhecido por suas boates, bares e casas de prostituição, historicamente frequentado por marinheiros, pessoas de baixa renda, minorias, artistas e intelectuais. Esse setor da cidade passou por sua segunda revitalização nos anos 90⁶ que transformou o bairro do Recife em região de consumo e diversão das classes mais abastadas e dos turistas que visitam a cidade, gentrificando-o. Porém, a região do cais permaneceu sendo um lugar que manteve certas práticas e sentidos anteriores a “revitalização”, mantendo a má fama de local abandonado, perigoso, boêmio e marginal, e que posteriormente se tornaria palco do movimento cultural *manguebeat* que recolocou Pernambuco na cena cultural nacional. Rogério Proença Leite descreve da seguinte forma a ida ao bairro:

Quem transita pelo Bairro é porque foi a ele por alguma razão. Das últimas pontes erguidas sobre os rios e mangues avista-se o Bairro. Por elas se alcança a ilha e com um único olhar é possível atravessá-la por uma de suas principais avenidas: das margens do Capibaribe se vê o mar. Mais do que um deslocamento, a travessia pela antiga ponte do Recife, hoje reformada, induz o pedestre a vislumbrar, ainda à distância, quase toda a extensão da ilha, banhada pelo rio Capibaribe. Mas, o percurso pela ponte não permite rememorar o passado sem fixar o olhar no presente: no rio poluído, uma pequena embarcação leva um catador de caranguejo, homem do mangue, que escava da sujeira restos de vida. (Leite, 2002: 122-123)

Zizo pelo olhar do antropólogo

Zizo pode ser entendido enquanto um *errante*, pois subverte completamente o sentido simbólico dado ao bairro enquanto espaço que se vai para se fazer ou resolver alguma coisa. Ele, ao contrário, vai “jogar conversa fora” com pescadores e colar cartazes poéticos e anárquicos, não nos prédios e edifícios consumidos pelo turismo, mas debaixo das pontes onde os ratos se misturam aos catadores de caranguejo, aos pescadores e

⁶ A primeira “revitalização” ocorreu no início do século XX e derrubou completamente a arquitetura holandesa, dando lugar ao urbanismo e a arquitetura moderna de modelo parisiense do período da *Belle Époque*.

mendigos. Desde o início são a esses indivíduos que o personagem de Irandhir Santos procura atingir quando ele declama seus versos em frente a uma comunidade de baixa renda para indivíduos das camadas menos favorecidas e marginais da sociedade. Zizo seria um daqueles praticantes da “errância urbana”, ou seja, « *um tipo específico de apropriação do espaço público, que não foi pensado nem planejado pelos urbanistas ou outros especialistas urbanos.* » (Jacques, 2006: 117). Não é a toa que o bairro do Recife é o cenário para ele praticar as suas “errâncias”, pois suas ações se opõem exatamente a lógica da cidade-espetáculo, um dos principais objetivos da revitalização e gentrificação do bairro, promovendo uma experiência urbana pela vivência coletiva e cotidiana e não pela imagem-consumo:

Para o errante, são, sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente ser vistas, mas sim experimentadas, com todos os outros sentidos corporais. [...] A cidade habitada precisa ser tateada, assim como esta possui sons, cheiros e gostos próprios, que vão compor, com o olhar, a complexidade da experiência urbana. (Jacques, *op. cit.*: 119)

Segundo Paola Jacques (*op. cit.*: 125), uma das características do errante é a lentidão e o ato de se deixar perder no lugar que se conhece. Zizo vai de encontro a toda a lógica do planejamento urbano, seguindo seu próprio tempo e velocidade em suas andanças, ou seja, em nenhum momento permite que a cidade imponha o seu ritmo e sua lógica. Ele é quem impõe o seu modo de vida a cidade: Vai aonde ninguém vai, olha para onde ninguém olha, experimenta o que não é apreciado, se contrapõe a toda lógica do consumo, da planificação, do comportamento *blasé*, do individualismo, da pressa, da racionalidade que a cidade instrui o indivíduo urbano a seguir. Com isso os errantes denunciam « *indiretamente os métodos de intervenção dos urbanistas, e defendem que as ações na cidade não podem se tornar um monopólio de especialistas* » (Jacques, *op. cit.*: 128). Zizo fica sujeito às adversidades da cidade e do planejamento urbano a partir do momento que sua “errância” ganha forma numa intervenção coletiva.

Na sequência final, ele promove uma intervenção-manifesto em pleno desfile militar de 7 de setembro - Dia da Independência do Brasil - gritando palavras de ordem e distribuindo o jornal *Febre do Rato*. As cenas intercalam seu discurso anárquico com imagens documentais do tradicional desfile militar. Após o desfile, Zizo concentra os participantes da intervenção na beira do rio Capibaribe, em frente ao bairro do Recife, enquanto usa o megafone para discursar. Com a chegada de Eneida, junto com Pazinho e Vanessa, seu tom muda e declara a chegada da “musa da Independência”. Zizo declara sua paixão por ela e em seguida convida a todos os participantes para se desnudarem em pleno espaço público. Os participantes vão se desnudando um a um enquanto Zizo fala versos de amor para Eneida. Ao final, os dois se beijam, mas são interrompidos pela ação da polícia que reprime com violência a intervenção. Ele é preso pelos policiais e mais tarde é jogado algemado no rio. O filme termina com os amigos de Zizo se perguntando o que ocorrera de fato com ele enquanto relembram suas peripécias e criações.

Esse último momento do filme parece se remeter aquilo que Paola Bernestein Jacques (*op. cit.*: 128) vai chamar de “pequeno histórico das errâncias”, na qual a autora ressaltava as intervenções e performances no Brasil de artistas como Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica. Flávio de Carvalho, na primeira metade do século XX, fez uma série de “experimentos” urbanos como andar no sentido contrário da procissão de *Corpus Christi* (que resultou na sua prisão por policiais e de uma ameaça de linchamento pelos participantes da procissão) e andar com traje de banho no centro de São Paulo. Já Hélio Oiticica buscou na estética dos morros cariocas e do samba, especialmente a fabricação

de *parangolés*, para suas obras. Durante a abertura da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ele foi impedido de entrar junto com os passistas da escola de samba da Mangueira que não se intimidaram e fizeram uma festa do lado de fora do museu. Essa interpretação se fundamenta com a fala de Zizo para os participantes da intervenção, antes de irem à carreatá até o desfile de sete de setembro. Seu discurso parece mais voltado a fazer uma intervenção provocadora e experimental do que de fato um ato político organizado:

Zizo: Vamos invadir o templo conservador, como é carinhosamente que eu chamo, para propor e convidar os “vidas boas” dessa cidade que queiram se agregar a nós porque essa é a resposta que vamos dar ao Buda. É isso aqui ó! A amizade (Zizo beija a boca de Rosângela). É o espírito da cumplicidade (Zizo beija a boca de um rapaz). É a coletividade que vai dá uma “lapada” nas leis e que vai dá uma “bicuda” no ovo direito da ordem. Agora se isso vai fazer diferença eu não sei, mas também eu não to nem aí. Se eles se mexem só diante de grandes acontecimentos, então vamos ser grandes! (Assis, 2011: 79’38’’)

Considerações Finais

Visto todas essas dimensões contidas em *Febre do Rato*, finalizo com algumas questões relevantes para se pensar a vida urbana através de suas representações em filmes de ficção. Através da história, das práticas e discursos de Zizo e seus amigos, foi possível refletir sobre diversas dimensões da vida social recifense que constituiu uma memória coletiva da cidade. Desde questões que envolvem o mundo físico da cidade (como o patrimônio arquitetônico, o rio Capibaribe, o centro da cidade), passando por representações da vida cotidiana (os encontros nos bares, intervenções artísticas, a sociabilidade fortuita, os fios de relações que formam o universo afetivo e coletivo) até aspectos que compõem a memória coletiva do lugar - o passado do bairro, os movimentos artísticos e culturais, as mudanças urbanísticas, a violência, as clivagens sociais -. Dessa forma, o cinema constitui uma das diversas formas de narrativas e imagens que produzem e difundem o imaginário sobre a cidade. O ambiente urbano sempre foi o local privilegiado pelo cinema para contar suas histórias e diversos cineastas eternizaram metrópoles como Nova York (Martin Scorsese, Woody Allen), Roma (Federico Fellini), Paris (Jean-Luc Godard), São Paulo (Carlos Reichenbach) e Rio de Janeiro (Nelson Pereira dos Santos). A partir do momento que a Antropologia passa a priorizar o fenômeno urbano a partir de aspectos temporais, imagéticos, sensíveis e simbólicos, torna imprescindível considerar o filme de ficção, enquanto obra de arte e produtor de representações, um meio para se compreender e investigar o universo sociocultural. Levando em conta essas dimensões e processos, busquei fazer o exercício de captar na textualidade e na imagem do filme, elementos que pudessem contribuir para pensar certas temáticas urbanas. Em *Febre do Rato*, a cidade do Recife não é apenas um pano de fundo para a trama, mas surge como um fator de grande relevância para o enredo, pois os personagens dialogam e são afetados por ela. O diálogo de Zizo com o espaço urbano recifense revela uma série de discursos, imagem e memória sobre a cidade do Recife. O uso do realismo e da verossimilhança como estética e de elementos e do linguajar local reafirmam essa necessidade do realizador de falar *sobre e para* a cidade. Daí a necessidade de refletir antropologicamente sobre essas imagens audiovisuais que registram e recriam o universo urbano. Um aprofundamento maior nas trajetórias de vida e nas referências estéticas, o estilo de vida e as ideológicas do diretor Cláudio de Assis e do roteirista Hilton Lacerda podem ampliar as ligações e associações feitas nesse artigo.

Não foi meu objetivo aqui me aprofundar nesses aspectos, visto que meu interesse é utilizar a imagem e a narrativa fílmica enquanto objeto de análise, levando em conta aspectos estéticos associados aos contextos sociais, culturais e históricos que permeiam a imaginação, a experiência e a memória urbana.

Bibliografia de referência

- Agier, M. (2015). Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro. *Mana*, 21 (3), 483-498.
- Canevacci, M. (1990). *Antropologia do Cinema: do mito à Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Costa, V. (2009). *É do dendê!: História e memórias urbanas da Nação Xambá no Recife (1950-1992)*. São Paulo, Annablume.
- Eckert, C., Rocha, A. (2005). “A cidade como objeto temporal”. Eckert, C., Rocha, A. (dirs.) *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS (79-100).
- Guidotti, F. (2013). *Do intolerável ao impensável: Potências educativas de um cinema cruel*. Pelotas, Universidade Federal de Pelotas.
- Hikiji, R.S.G. (2012). *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo, Terceiro Nome.
- Jacques, P. (2006) “Elogio aos errantes: a arte de se perder na cidade”. Jacques, P., Jeudy, H (dirs.). *Corpos e cenários urbanos: Territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador, EDUFBA (117-139).
- Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro.
- Leite, R. P. (2002). Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17(49), 115-134.
- MacDougall, D. (2007) Filme Etnográfico por David MacDougall. *Cadernos de campo*, 16, 179-188.
- Novaes, S.C. (2009) “Imagens e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil”. Barbosa, A., Cunha, E.T., Hikiji, R.S.G. (dir.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas, Papirus.
- Sorando, D. (2016). “First we take Manhattan”. Sorando, D., Ardura, A. (dirs.). *Se vende ciudad. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid, Catarata, 19-43.
- Viana, N. (2012) *Cinema e mensagem: análise e assimilação*. Porto Alegre, Asterisco.

Filmografia:

- Assis, C. (Dir.) & Moraes, J. (Produtora) (2011). *Febre do Rato* [Filme]. Brasil, Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil.

Contributos dos conferencistas convidados
do
*IV Encontro Internacional
Cinema & Território*

La ética de mirar un árbol

Fernando BAÑOS-FIDALGO

Profesor en el Centro Universitario de Artes TAI, Madrid
Doctor en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid
ferbanos@gmail.com

Resumen: En *La Generación de la Posmemoria*, Marianne Hirsch se refiere a este concepto como la relación de la generación posterior al Holocausto con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con unas experiencias que les han sido transmitidas tan profunda y afectivamente –a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron– que "parecen" constituir sus propios recuerdos. Ahora bien, en un tiempo en el que la mayoría de los supervivientes del Holocausto ya han fallecido, otro tipo de memoria individual toma posición: la de las generaciones que, sin relacionarse directamente con esas experiencias, han establecido algún tipo de conexión con el trauma a través de unas imágenes que, pese a su saturación, contribuyen en forma de trabajo histórico, literario o artístico, a recontextualizar un pasado que de ningún modo ha de ser olvidado.

Palabras clave: imagen, memoria, posmemoria, archivo, banalización, ética

Abstract: *In The Generation of Postmemory, Marianne Hirsch describes "postmemory" as the relationship that the "generation after" the Holocaust bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before, to experiences that were transmitted so deeply and affectively – by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up – as to "seem" to constitute memories in their own right. However, at a time when most of the Holocaust survivors have already died, another kind of individual memory takes place. It is that of the generations who, despite not having those experiences, have established some kind of link with the trauma through its images (and its representations) that contribute (as historical, literary or artistic work) to recontextualize a past that has never to be forgotten.*

Keywords: *image, memory, postmemory, archive, banalization, ethics*

El paraíso se perdió por el deseo del hombre de conocer.
(Llopis, 2014)

I

Al respecto de las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, Susan Sontag (2008) afirmaba que en su época «esas imágenes no eran triviales en absoluto» pero que treinta años después quizá se hubiera llegado a un punto de saturación en el que la fotografía contribuyera a adormecer la conciencia tanto como a despertarla (Sontag, 2008: 30)¹. Sin embargo, veinticinco años después, Sontag rectificó su posición: «¿cuál

¹ La recopilación de textos para *On Photography* se publicó por primera vez en 1977, de ahí que Sontag hable de treinta años después, en referencia al final de la Segunda Guerra Mundial.

es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?» (Sontag, 2010: 90). Sontag planteó esta cuestión pensando en el medio televisivo y en cómo este se organiza para incitar y saciar una atención inestable mediante el hartazgo de imágenes, de forma que un flujo exagerado de las mismas «excluye la imagen privilegiada».

La cuestión de si la saturación de imágenes –tanto por cantidad como por repetición– contribuye a banalizar el referente es retórica, es decir, si se plantea esta sospecha es porque en realidad sí se banaliza el referente. Quizá por ello Susan A. Crane proponga «no mirar». Esta autora señala que la mayor parte de las fotografías del Holocausto se han vuelto inadmisibles al tratarse de un material éticamente comprometido (están hechas sin el consentimiento de los participantes) y si bien no aboga por destruirlas totalmente sí sugiere «eliminarlas de la vista o repatriarlas», de tal forma que no se vean reducidas a objetos atroces de atención banal y puedan servir mejor a la memoria del Holocausto. Las atrocidades del Holocausto perduran a través de la memoria corporal y el trauma psíquico de los supervivientes, por lo que «si el dolor persiste en ellos, ¿podrán verse las fotografías tomadas contra su voluntad, excepto en la forma en que la mirada nazi lo permitió?» (Crane, 2008: 321). Crane parte de la asunción de que la repetición de un grupo limitado de imágenes –otra forma de saturación– es la causa de la banalización de su referente, ya que dichas imágenes actúan como significantes vacíos. Pero en mi opinión, esto es demasiado categórico y, de algún modo, problemático.

En primer lugar, la repetición de fotografías de las atrocidades del Holocausto podrá adormecer conciencias en la misma medida en que las despiertan, algo que dependerá fundamentalmente del ejercicio que la mirada ejerza sobre ellas (parafraseando a Sontag (2010:90), una adecuada intensidad de la atención implicará una vinculación más reflexiva con el contenido de las imágenes). Porque esta es la clave: en tanto en cuanto una mirada –una mirada históricamente construida– haga “vibrar” una fotografía –casi en un sentido pulsional– el asunto de la banalidad perderá interés, pues el solo hecho de prestar la debida atención a una imagen implica aceptarla, comprenderla decididamente y hacerla propia, es decir, hacerla formar parte de una memoria individual. Y esta memoria individual es, por una parte, lo que Marianne Hirsch denomina «posmemoria», a saber, «*la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron*» (Hirsch, 2015:19)². Pero en un tiempo en el que la mayoría de supervivientes del Holocausto ya han fallecido, esta memoria individual también es la memoria de aquellos que, sin tener recuerdos directos o indirectos, han establecido un tipo de conexión con el trauma a través de las imágenes (y otras representaciones) que Crane sugiere “repatriar” pero que contribuyen, en forma de trabajo histórico, literario o artístico, a recontextualizar un pasado que de ningún modo ha de ser olvidado.

Y en segundo lugar, pese a que el espectador del siglo XXI vive embalsamado en su propia pantalla –hay que ser cautos: si esta saturación es consecuencia de una cultura de exceso visual al mismo tiempo es causa de la misma, pues el espectador actual más que sentirse atiborrado presume de insatisfacción y falta de tiempo de consumo–, seguimos sin tener pruebas, como afirmaba Sontag, de que nuestra cultura de espectador neutralice la fuerza moral de las fotografías de atrocidades.

² En realidad no son "recuerdos" como tales, de ahí el entrecomillado: la "generación de después" ha recibido estas experiencias de forma tan profunda y afectiva «que "parecen" constituir sus propios recuerdos» (Hirsch, 2015:19).

II

En un texto titulado *En busca del paraíso perdido*³, Rafael Llopis sintetiza en unas pocas páginas cómo ha sido el progreso del conocimiento humano a través de la diferenciación entre Yo (sujeto) y No-Yo (objeto), entre conciencia y cosmos. De cómo el hombre primitivo, carente de conciencia del Yo, lo vive proyectado en el cosmos mediante una actividad operativa que llamamos magia y cómo, con el tiempo, el caos propio de la magia se va diferenciando del conocimiento racional del mundo (la captación de las relaciones objetivas existentes entre el objeto y el sujeto), dejando de lado las significaciones subjetivas. Por ejemplo, pensemos en cómo la Historia arma un tejido narrativo que se sostiene por las relaciones objetivas que se establecen entre los acontecimientos (y sus evidencias) del pasado, y cómo cuando al no existir evidencias era necesario imaginar acontecimientos que relacionados de forma subjetiva armaban un relato que llamamos mitológico.

Así, la conducta objetiva propia de la razón va suplantando poco a poco a la conducta subjetiva e irracional de la magia hasta el punto de negar la validez de esta. Como consecuencia, esta negación provoca un irracionalismo que en lugar de reivindicar la eficacia subjetiva de la magia llega a postular su eficacia objetiva propugnando la destrucción de la razón. La conclusión de Llopis es que ambas posturas son igualmente erróneas. Por lo tanto, si como afirma este autor « *la unión original del Yo con el mundo, del sujeto con el objeto, en un caos indiferenciado, se rompió cuando el hombre empezó a ser capaz de percibir las cosas en sus relaciones objetivas* » (Llopis, 2014: 19-20)⁴, ¿se podría romper la unión actual del Yo con el mundo, en un orden taxonómico, si el hombre volviera a ser capaz de percibir las cosas en sus relaciones subjetivas? Siendo esto una utopía, la respuesta es afirmativa aunque no ideal. Porque coincidiendo con Llopis, las posturas de negación mutua entre racionalismo e irracionalismo –extremas y erráticas– inducen al hombre a una percepción del mundo “desequilibrada”. La unión ideal del Yo con el mundo vendría determinada por la capacidad del hombre de percibir las cosas en sus relaciones objetivas y subjetivas. O dicho de otra forma, los inquebrantables contenedores de objetividad y subjetividad deberían tener en cuenta la sinergia que constituye la suma de sus relaciones mutuas para inducir al hombre a una percepción del mundo “equilibrada”.

III

1962: Chris Marker comenta una fotografía realizada por él mismo en la plaza de la República de París:

Caras tensas en aquella tarde (...) Una semana antes, una fuerte manifestación sobre la guerra de Argelia terminó con ocho muertos. Una bagatela para Mogadiscio, una tragedia para París. Ahora los muertos son enterrados. Maurice Thorez, el líder comunista, permanece inmóvil como la estatua del fantasma que está a punto de convertirse, igual que su partido. Recto en el medio del marco, en el balcón, entre

³ Este texto sirve de introducción al libro Lovecraft, H.P. (2014) *Viajes al otro mundo. Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*. Madrid: Alianza.

⁴ La cita continúa así: « *De la Caída –fisiológica o, mejor, neurofisiológica y evolutiva– surgió un hombre –el hombre– escindido por un dualismo epistemológico. Al amanecer lo racional, el modo arcaico de percibir la realidad quedó definido, por contraste, como irracional. La escisión permanece y los hombres toman partido por una o por otra de ambas modalidades de conocer. Unos –racionalistas– desean acelerar la plena conquista del modo nuevo de conocimiento, y otros –irracionalistas– desean regresar al cálido e íntimo modo antiguo como a una vida intelectual intrauterina.* » (Llopis, 2014:20)

aquellas caras tensas, hay un joven árbol recién plantado. Olvida las caras por un momento, sólo mira el árbol. (Bremner, 2007: 1)

En noviembre de 1941, como parte de la denominada “solución final sobre la cuestión judía” (“Endlösung der Judenfrage”), la Gestapo convirtió la población checa de Terezín en un “gueto modélico”, un lugar de tránsito para los judíos de media Europa antes de su traslado definitivo a los campos de exterminio del este. Durante un tiempo, los futuros internos del gueto viajaban hacinados en trenes hasta el pueblo de Bohušovice nad Ohří y de allí caminaban unos tres kilómetros hasta Terezín. Y a la inversa, los desafortunados que abandonaban el gueto caminaban hasta Bohušovice para tomar un tren cuyo destino final era Auschwitz. A pesar de que los nazis pretendían llevar con total discreción lo que ocurría en Terezín, estas marchas de internos provocaban suspicacias y suscitaban la curiosidad de los habitantes de la zona. Este fue el motivo por el que los nazis tomaron la decisión de construir un ramal ferroviario entre Bohušovice y Terezín –construido por los propios internos del gueto– que fue inaugurado el 1 de junio de 1943. Las marchas dejaron de realizarse pero para entonces algunos vecinos de Bohušovice, ocultos tras las ventanas en sus casas, habían fotografiado clandestinamente aquellas marchas. Estas fotografías no son el mejor ejemplo de imágenes de las atrocidades del Holocausto pero son fotografías indiciales, es decir, guardan una relación directa con dichas atrocidades, conectan con la catástrofe y con su memoria sin mostrarla explícitamente. ¿Deberían ser también eliminadas de la vista o “repatriadas”?

El 26 de marzo de 2009 recorrí el camino que une la estación de tren de Bohušovice nad Ohří con lo que durante la guerra fue como conocido el Barracón de Dresde, en Terezín. Esta marcha, documentada en vídeo, me sirvió para descubrir un detalle en una de aquellas fotografías clandestinas (realizada en algún momento entre finales de 1941 y mediados de 1943). En la fotografía, una marcha de internos que se dirige a la estación de tren de Bohušovice –su camino hacia la muerte–, se pueden ver dos jóvenes árboles entutorados, recién plantados: uno de ellos en la esquina de una calle, el otro, a unos pocos metros, frente a una posada. Fue este último el que se se manifestó majestuoso durante unos pocos segundos en las imágenes de vídeo grabadas por mí. Había pasado a su lado sin ser consciente de sus sesenta años de Historia. Y claro, recordé el árbol de Chris Marker pero también a Walter Benjamin escribiendo *Sobre el concepto de Historia*: «articular el pasado históricamente no significa reconocerlo tal y como propiamente ha sido. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de peligro.» (Benjamin, 2008: 307)⁵.

⁵ La experiencia que relato aquí se recoge en el video “Mira el árbol” (Fernando Baños-Fidalgo, 2009).
 Más información: <http://ferbanos.info/arbol.html>
 Para ver el vídeo: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1049>



Fotogramas de *Mira el árbol* (Fernando Baños-Fidalgo, 2009)

Mirar ese árbol sin mirar las caras de los internos convierte una fotografía de archivo cualquiera en una imagen privilegiada. La ética de mirar ese árbol, cualquier árbol, cualquier detalle, reside en la adecuada intensidad de la atención que se presta a esa imagen y en establecer con ella relaciones objetivas –como documento– y subjetivas –de representación– que conviertan este proceso en una forma equilibrada de percibir y entender el mundo⁶.

Bibliografía de referència

Benjamin, W. (2008). *Obras*. Libro I/vol.2. Madrid, Abada ed.

Bremner, A. (ed) (2007). *Chris Marker. Staring Back*. Ohio: Werner Centre for the Arts, The Ohio State University.

Crane, S. A. (2008). “Choosing not to Look: Representation, Repratriation, and Holocaust Atrocity Photography” en *History and Theory*, 47(3): 309-330. Visto online en: https://www.academia.edu/16216747/Choosing_Not_to_Look

⁶ 2002: Chris Marker comenta una fotografía realizada por él mismo en la plaza de la República de París: « De vuelta a aquel balcón de la plaza de la República donde siempre han comenzado y terminado todas las grandes manifestaciones. Me las arreglo para enmarcar de nuevo la parte superior de mi vieja fotografía (...) En el medio, en el balcón, el árbol ha crecido, sólo un poco. Dentro de esas pocas pulgadas, cuarenta años de mi vida.» (Bremner, 2007: 43)

- Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- Llopis, R. (2014). “En busca del paraíso perdido” en Lovecraft, H.P. (2014) *Viajes al otro mundo. Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.

Diáspora en feminino e cinema

Margarita LEDO ANDIÓN

Prof. Catedrática de Comunicación Audiovisual
Universidade de Santiago de Compostela-Galiza
margarita.ledo@usc.es

Resumo: “Esquecerse de quen es para ser ti mesma-outra”, dinos a voz e o corpo en exilio da actriz de orixe galega María Casares no filme de Alain Resnais *Gernika*, 1945. Para non esquecer a barbarie, o bombardeo sobre poboación civil, a perda. Para sentir o corpo algures, alén da perda, no lugar onde están os teus pés. Con esta idea paradoxal canda o cinema que lle pon rostro a ese sinal tráxico do século: o movemento incesante de masas humanas por fame, guerras, persecución, catástrofes... imos procurar un cinema no que o territorio é, singularmente, o desexo do retorno; imos cara as definicións de cine migrante, de cinema de e dende a diáspora e so as pegadas do feminino; imos cara a actitude do e da cineasta como constitutiva das obras para, na fin, exemplificalo a traveso dunha pequena viaxe no Cinema en Lingua Galega.

Palabras-chave: diáspora, emigración, exilio, cinema en lingua galega, novo cinema galego

Abstract: ‘Forget who you are in order to be yourself/another’, says the voice and body in exile of the actor of Galician origin, Maria Casares, in Alain Resnais’s 1945 film, *Gernika*. So as not to forget the barbarity, the bombing of the civil population, the losses. To feel your body in someplace, beyond the loss, in the place where your feet are. Using this paradoxical idea and accompanied by cinema – which puts a face to that tragic characteristic of the century: the never-ending movement of masses of people driven by hunger, wars, persecution, catastrophes, etc. – we are going to search for a cinema in which territory is, uniquely, the desire to return. We are moving towards a definition of migrant cinema, of cinema of, and from, the diaspora, and following in the footsteps of what is feminine; we are moving towards the attitude of the filmmaker as a requisite of filmmaking to, ultimately, epitomise said migrant cinema via a brief journey through Cinema in Galician Language.

Keywords: diaspora, emigration, exile, cinema in Galician language, new Galician cinema

No 1928 Walter Benjamin entrevista a André Gide en Berlín. Nun momento determinado Gide lembra o mariñeiro de Bougainville e aquela frase: cando abandonamos a illa démoslle o nome de Illa Salvador. Entón, cavila Benjamín, Gide dixo esta frase abraiante: *Ce n’est qu’en quittant une chose que nous la nommons*. Ao abandonar as cousas é cando as nomeamos. ¿Que é o que a diáspora precisa nomear? ¿En que tipo de obras fílmicas acolle corpo a acción de nomear? Para alén iso, diáspora en feminino é, en si propio, un significante que terma dunha modalidade de performance, do corpo para outro territorio, ti mesma-outra; do corpo transitivo, en pasaxe, que na mesma fisicidade da acción constrúe un acontecemento, iso que algures chamamos saudade e que agroma neste cinema no que se espella a terra.

Facemos esta achega, asemade, como parte dun percurso como investigadora á volta do así chamado *cinema of small nations*, no noso caso con dúas variábeis nodais, que tamén aparecen noutras cinematografías europeas: a lingua como un elemento identitario, como marca dunha reivindicación e como sinécdoque da nación. E a nación, labrada e habitada ao longo do tempo, como un suxeito con pouco poder, en devalo, cun grao de institucionalización baixo en correspondencia cunha merma no exercicio da soberanía, que o termo *stateteless nations* resitúa a nivel xeo-político. O pensamento crítico, as políticas da diversidade e a miña propia práctica como cineasta en lingua galega completan o marco onde nos movimentamos neste texto.

A maior abundamento, queremos esculcar nas actitudes – e na acción- dos e das autoras unha única determinación: a resistencia á *negra sombra* rosaliana¹, ao *soleil noir*, en verbas da Kristeva, que se agocha en palabras como depresión, como melancolía, como amnesia, e que son parte dos topoi arredor dos filmes cuxa orixe é a diáspora: a ausencia, o corpo/a voz que esquece/recorda, a experiencia da perda.

Nun traballo fotográfico e cinematográfico de Daniel Blaufuks, “Sob ceus estranhos”, o autor lisboeta, nado en 1963, dálle voltas a unha frase que di o seu avó Herbert, un refuxiado xudeu que fica en Portugal: a minha pátria é onde están as minhas pernas. E Blaufuks, ao traballar sobre documentos do exilio da II Guerra Mundial e sobre o seu álbum familiar, pensa no exilio, no que chama a doenza do exilio, como nesa sensación de estar sempre distante da casa. Que é unha das cuestións inscritas na relación cinema-territorio cando o noso ollar se sitúa nun fóra de campo que non podemos, para que exista, deixar de nomear. Tamén, neste caso, o verbo é renacemento.

A imaxe-síntoma de doenza e a súa réplica, a imaxe- síntoma da posibilidade de construír certa expectativa de sutura, de sandar a ferida, está inscrita nos materiais do cine de diáspora e os seus ecos van máis aló do seu valor para o estudo e a pesquisa. Porque se trata, sempre, dun retorno a fragmentos que aínda nos explican. Non é soamente unha cuestión de erudición se non de atravesar, no fío da funámbula e co seu bambán, unha fenda que soamente as obras, os filmes neste caso, poderán colmar.

Adentrándonos, xa que logo, no nó que organiza esta andaina que vai por en relación o(s) territorio(s) do cinema e da diáspora. Talvez abondaría con traer á tona unha notación, “cinema de correspondencia”, que se lle apón aos primordios do cinematógrafo da Galiza, para decatármonos de que escribo dende unha nación -así recoñecida en setembro de 1933 no IX Congreso de Nacionalidades Europeas, adscrito á Sociedade de Nacións, que tivera lugar na cidade de Berna-, que xa no 1773, por real orde de Carlos III, vai ter como misión construír as primeiras cidades no Río de la Plata, ese non-lugar no que hoxe é o linde entre Uruguai e Arxentina. Escribo, xa que logo, dende unha nación emigrante que é, tamén, unha comunidade imaxinada, tal e como propón Beredict Anderson (1983) mentres deixa esvaer aquela doa precisa: a pesares da desigualdade e da explotación que poida, de facto, prevalecer en cada unha delas, a nación sempre é concibida como profunda, horizontal camaradería... Escribo como parte dunha nación emigrante cuxa cidadanía en acto, por veces sen papeis, continúa arestora a partillar en lingua galega mensaxes e rituais. E os filmes, coma outros obxectos culturais, son a materia que lle dá corpo, que fai posíbel a partilla.

Dende o cinematógrafo, para alén de ser Galiza o lugar onde o 20 de xuño de 1897 se filman as primeiras imaxes no Estado español, o enterro do xeneral Sánchez Brégua, dato

¹ Referímonos ao enigmático poema de Rosalía de Castro en *Follas Novas* (1880).

que lle debemos a un investigador do Grupo de Estudos Audiovisuais, o Dr. José Luís Castro de Paz (1996) ; dende o 1912 o inxenista, fotógrafo e cineasta José Gil, apaixonado da imaxe técnica e da exhibición pública como finalidade da mesma, actitude que o levou a patentar o “automotor-cine”, por exemplo, envía bovinas de celuloide, con rexistros dos lugares de orixe, cara a emigración galega en América. Así, desta maneira, acompañando a incorporación do cinema á sociedade, o país en imaxes, tal un proto-cinema nacional-popular, vai á procura do seu público-modelo na diáspora cubana. E estes primeiros 200 metros de película que van para La Habana están na cerna do devandito apelativo “cinema de correspondencia” do que será proba maior o filme de signo antropolóxico do propio Gil, *Galicia y Buenos Aires*, en 1931, unha encárga da Agrupación bonaerense “Hijos de Fornelos”. O filme ao abeiro da inauguración dos locais dunha Sociedade agraria financiada dende a emigración, é unha paseata fabulada pola paisaxe, os oficios, as persoas e as angueiras dos que ficaron acó pero, de modo sobranceiro, pénsase como un agasallo aos da banda de aló, como unha restitución imaxinaria ao lugar que xa non poden tocar ca man.

É este o territorio [ausente e silente] dende o que falamos so o título “Diáspora en feminino”. Un territorio que en momentos de emerxencia cidadá é recoñecido formalmente, mais que atravesa longos períodos de invernía, nomeadamente o da Ditadura franquista. Tamén nese tempo o desterro por razóns de persecución política, canda a emigración, xoga un papel basilar que adoito representamos no cineasta Carlos Velo, autor que comeza a súa andaina mentres estuda bioloxía no Madrid republicano, con documentais de encárga como *La Ciudad y el Campo*, *Almadraza* ou *El Escorial*, e que será o autor do primeiro filme nacional galego, *Galicia-Finisterre*, 1936, exhibido repetidamente en París, ano 1937, na exposición de apoio á legalidade republicana. Exiliado ao México e formando parte do novo cinema azteca, Carlos Velo vai ser coñecido a nivel internacional polo filme *Torero*, 1956, o primeiro filme mexicano premiado no festival de Cannes. Ou a nivel temático, se pensamos en obras coma o filme *Castelao*,² 1980, do director arxentino Jorge Prelorán, montado entre 1973 e 1976 a partir das imaxes de Eligio González, o operador orgánico da comunidade galega en Buenos Aires, máis as filmacións de Manuel Ferrol en Galiza, e financiada en grande parte polo Dr. Pérez Prado, un dos animadores culturais alén mar.

Entramos, deste xeito, nunha primeira distinción: filmar a diáspora, e os eventos e persoeiros da diáspora, ou filmar dende a diáspora, posición, esta última, que se significa no cinema contemporáneo e onde sobrancea unha das modalidades consonte co cinema migrante e co cinema en feminino. Referímonos aos aspectos biográficos e a performance do/da propia cineasta como materia fílmica. Un exemplo cabal é o filme *1977* de Peque Varela, emigrada en Londres, un filme á volta de como medra a contracorrente esa nena que quere xogar ao fútbol e que vai localizando a súa sexualidade por entre a discriminación latente e patente e que a cineasta recolle neste proxecto fin de carreira e chega ao festival de Sundance no 2007.

Interésanos, por outra banda, reparar nunha diferenza dos pequenos cinemas a respecto do cinema dominante, ese cinema que, tal e como argumenta Hamid Nacify, 2000, se considera universal e sen acento, co gallo de incorporar o pensamento do autor iraniano cando afirma que, pola contra, todos os filmes do exilio e da diáspora teñen

² O filme preséntase como “a biografía dun ilustre galego”, o político e intelectual nacionalista Alfonso R.Castelao, que falece no 1950 en Buenos Aires, cidade na que publica a súa obra testamentaria *Sempre en Galiza*.

acemento mentres nos leva da man cara os momentos de existencia dos e das cineastas que viven noutro país, cara a relación deles e delas e dos seus filmes coa nación real ou imaxinada; cara a dobre conciencia; cara a obras adoito multilingües e, no nivel estético, crioulas.

Fagamos, agora, unha curta paraxe noutra notación, a de « *ausencia e estrañamento, a-culturaçao* » que a profesora Maria Beatriz Rocha Trindade fai da emigración precisamente como experiencia, e de quen adoito collo emprestado o par “nação alargada”. Aínda en 2010, no desenvolvemento do IX Colóquio Internacional “Migraciones e Interculturalidad: los hechos y las políticas” organizado pola Cátedra UNESCO sobre Migracións da USC, a profesora Rocha-Trindade falaba de pluralismo cultural fronte a *melting pot*, da importancia do propio proceso de diálogo intercultural como xerador do respecto polas diferenzas; falaba de *nación alargada* e, cito dende un seu artigo (Rocha-Trindade, 1984) a seguinte reflexión:

O moderno conceito de nação passa a prescindir dos usuais requisitos complementares de soberania e das unidades de território que tradicionalmente a integravam e dela constituíam parte indissociável, para passar a incluir todos aqueles que tendo a mesma nacionalidade, apesar de geograficamente dispersos, se mantêm ligados à sua origem por laços emocionais e afectivos.

Ausencia e estrañamento que agroma aquén e alén, no cinema que lle pon nome, que lle pon rostro, á emigración, ao exilio, a ese se sentir sempre fóra da casa. E imos procurar a influencia das posicións feministas nas súas figuras narrativas para alén de axexar no exilio, na emigración como fronteira – cara ti propia, cara as outras persoas- o síntoma do que Freud chama a “indestrutibilidade do desexo”. Porque un filme é, asemade, ese “*oui-désir*” da revolta fronte do sinal trágico do século: o movemento incesante de masas humanas por fame, guerras, persecución, catástrofes... Un “*ouidésir*” que, dende Didi-Huberman, axúdanos a sobordar a fenda, a emigración como ferida, como estereotipo, como corpo « pra facer rir » que se manifesta na personaxe *Cándida*, Luís Bayón Herrera, 1939, creada por Niní Marshall para unha comedia radiofónica e trasladada a unha serie de filmes en diferentes países de emigración (Venezuela, México, Cuba...), segundo a investigadora Silvia Roca:

[...] based her parody on puns and double entendres, constant mistakes, an exaggeratedly strong accent, excessive loudness, coarse language and constant interferences from Galician. Marshall became the loud and tactless voice of Galician maids³. (2018:102)

No seu *backstage*, as mulleres que emigraban soas e eran acollidas en Buenos Aires polas Carmelitas Terciarias, as “Hijas de María” o pola “Sociedad Protectora de la Joven Sirvienta”. Necesidade, abandono, agresións sexuais, nais solteiras... como causa, canda unha cidade distante e burlona, onde a meirande parte delas pasaron a ter a condición de “mucamas”, de “criadas de camadentro”, (e que deveu a paisaxe de fondo para a ficción *A cicatriz branca*, Margarita Ledo Andión, 2012, e para o documental, tamén da nosa autoría, *Apuntamentos para un filme*). Representadas no imaxinario arxentino como

³ [...] cimienta a súa mofa sobre xogos de palabras e dobres sentidos, sobre incorreccións constantes, curvas tonais esaxeradas, un volume excesivo e unha linguaxe chocalleira con interferencias constantes do galego. Marshall convértese na voz estridente e desubicada das mucamas galaicas. (traduccion nossa)

cadeliñas fieis, traballadoras e analfabetas; adoito como túzaras, atravesadas e agarradas; como ocorrentes e chocalleiras nesta serie radiofónica e cinematográfica; por veces como obxecto de desexo, o “síndrome da galega” identifícase por certas fobias, unha culpabilidade marcada, medo ao ridículo a pé do pánico a estar na boca dos outros, o medo a ser xulgada.

E dende Galiza, dende esta mesma idea de “nación alongada” que ten ecos temperás entre nós, un filme colaborativo, unha forma intersticial de resistencia, fálanos da diáspora mediante unha acción, a través dunha *Pelerinaxe lírica aos lugares Rosalianos*, 1951, cunha dedicatoria na cartela inicial para todas as persoas que tiveran que se exiliar ou emigrar, texto que tamén dá fe de como se labrou o filme:

Nas mesas dun café vigués naceu a idea deste documental. Antón Beiras deulle pulo e corpo, Pedro Dopazo realizouna, Celso E. Ferreiro redactou o texto, Lois Iglesias Fernández empréstou os aparellos. E moitos, puxeron unha man ou un alento para levar adiante esta improvisada mostra, e adícana aos galegos irmáns que están lonxe.

Como pretexto, coñecidos intelectuais galeguistas, da man de certos extravagantes persoeiros públicos afíns por ideario ao réxime franquista, percorren os lugares emblemáticos da vida e da obra de Rosalía de Castro, escritora galega fundacional da coñecida como Renacemento cultural a mediados do século XIX, e recitan os seus versos para unha audiencia *ad hoc* que, na meirande parte dos casos, accede por primeira vez á súa propia literatura. E neste intre gustaría lembrar a José Niza, ao Adriano Correia de Oliveira, aquela adaptación musicada do poema rosaliano co nome *Canto da Emigração*: “*este parte, aquele parte e todos , todos se vao, Galiza fica sem homes, que possam cortar teu pao...*” ou ao grupo de teatro universitario de Coimba, CITAC, e o seu traballo escénico *Castelao e a súa época*, so a dirección do catalán Ricard Salvat, interdicta pola PIDE en 1969, e en coincidencia coa crise académica⁴.

Secomasí, con *Pelerinaxes* fai a súa aparición, canda a modalidade de “cinema de correspondencia”, un elemento identitario incontornábel: a lingua e a posta en valor da posibilidade dun cinema en lingua galega, posición que engarzaba co que a historiografía considera o primeiro filme nacional galego, o devandito *Galicia Finisterre*, 1936, de Carlos Velo, que se desenvolverá no cinema militante e amator dos anos setenta e que lúe na tentativa dun cinema nacional-popular, de matriz comercial, en lingua galega, precisamente coa emigración como motivo, do que o filme *Sempre Xonxa*, 1989, do xa desaparecido Chano Piñeiro, é boa mostra.

A maior abundamento, a emigración como motivo nutre unha parte significativa do cinema contemporáneo en lingua galega e eu propia incorpórome a esa tradición. Así, os profesores Fernando Redondo Neira e Marta Pérez Pereiro, en *Diáspora e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun Novo Cinema Galego*, publicado no *Anuário Internacional de Comunicación Lusófona*, aseguran:

A emigración como experiencia de vida, mais tamén como nostalgia e como ferida, conforma o universo semántico de dous filmes que buscan acadar a representación do que está construído coa materia do inefable: os tránsitos vitais, a expresión das emocións, a aprendizaxe do tempo. Esta é a proposta de Vikingland (Xurxo Chirro, 2011) e de A cicatriz branca (Margarita Ledo, 2013). (Redondo, Pérez, 2013:55-66)

⁴ Véxase Iglesias Mira, Antonio (2015). « *O Goberno portugués contra Castelao: a aventura galega do CITAC.* ». Abriu, 4, 61-75.

E na lectura da directora do “Centre de recerca ADHUC-Teoria, Gènere, Sexualitat” da Universitat de Barcelona, profesora Helena González, incorpórase a ollada de xénero tamén na forma da película. Para González *A cicatriz branca*

[...]*[fai visíbel e pensábel a experiencia das mulleres, que non aparecen no repertorio cultural da nación aínda que realizaron esa viaxe e viviron como estranxeiras en condicións de extrema vulnerabilidade ao tempo que atopaban na emigración oportunidades para o ascenso laboral. Empregando técnicas da vangarda fílmica feminista e do cinema documental, a directora impón a distancia e a detención temporal para narrar a experiencia traumática desa saudade-soidade radical. Para este suxeito melancólico non hai promesa de felicidade: o regreso non é posíbel e a súa fonda soidade non ten cura.* (González, 2016)

A seguido, tal e como avantomos, imos esculcar as pegadas do feminismo no cine de diáspora, pegadas que situamos na reflexión autocrítica de Adrienne Rich en “*politics of location*”, en que soborda o “universalismo”, ese verme agochado na mazá, para asumirse como muller nun contexto e nunhas condicións diferentes a outras mulleres, como muller norteamericana, muller branca, muller xudía, muller lesbiana. Pola miña banda, eu falo como galega e como investigadora -agora da man de Foucault- móvome polas crebas que atravesan as institucións, os saberes e os poderes. Como estudosa do cinema das pequenas nacións (sen estado, no caso do NCG) coa lingua como elemento constitutivo -porque o é da cultura onde estes cinemas collen corpo e dende onde se expresan- e porque, coma o feminismo, racha co canon do cinema sen acento, procuro tamén a correspondencia entre os *topoi* que singularizan o cinema feminista no NCG, coa actuación, coa performance como modo de lle dar corpo ás situacións, nese fío funambular que vai da memoria ao realizativo a traveso da fala, na fisicidade da actuación e dos espazos de representación: o aceno, a casa, o tránsito polo non transitado... nunha viaxe que adoito título *O corpo e a carne*, que non é senón ca:

- O cine como lugar de representación, como posibilidade para as « unrepresented communities » (Hayward, 2000) e para as devanditas « imagined communities » (Anderson: 83), na procura da propia tradición que exemplificamos en *Galicia-Finisterre*, Carlos Velo, 1936, en filmes amadores dos anos 70, sempre en galego coma *O pai de Migueliño*, 1977, de Miguel Castelo, o emigrante que retorna probe e para morrer como motivo, a partir dun relato de Castelao; e até as 3 primeiras longas de vocación comercial que se presentan no 1989.
- Un cinema que emerxe polos intersticios con pequenas películas que se visibilizan nos festivais convencionais (Cannes, Marsella) ou en aqueles outros que apostaron por outro tipo de cinema (Bafici, Locarno, Sevilla, Róterdam).
- Un cinema que partilla, co feminismo, o persoal na obra, a narradora que se narra a través de figuras coma diarios e exploracións autobiográficas, canda a consciencia de traballar con poucos medios sen, por outra banda, rexeitar o sistema industrial.
- Un cinema que fai uso de todos os soportes e formulacións: cinema do eu, non ficción, cinema experimental... *and so on*.

Denantes adentrármonos na escolma da pequena e singular cinematografía dende a que lles falo, gustaríame lembrar dous aspectos. Un ten a ver coa discontinuidade histórica do cinema en lingua galega e, no xeral, do cinema en Galiza, un feito que nos convida a utilizar a xenealoxía como método. O segundo, en vencello co anterior, refírese a un certo “recendo” colectivo e político – o tema da emigración, dominante en cada período e en diferentes modalidades, é un bo indicador- canda unha vontade de estilo e de compromiso persoal⁵.

Neste escenario podemos distinguir esa estirpe que comeza, precisamente, co primeiro filme nacional galego, onde Velo toma posición: lingua, personaxe colectivo, paisaxe, símbolos comunais construídos ao longo do tempo, etc. etc., un filme perdido dende a fin da guerra civil e recen corcosido, en 2011, a partir da aparición de varias bobinas nun arquivo ruso, por un equipo do noso grupo de investigación.



Fotogramas *Galicia-Finisterre*

Adoito collemos como mostra un corte, coa *voice over* en ruso e os subtítulos en italiano, para fixármonos en que a lingua que identifica o lugar, Galiza, está na canción mariñeira (na *sea song*) e serve de exemplo para reivindicar, sempre, sempre, a versión orixinal como política da diversidade e como acción intercultural, reivindicación que se alonga até este fenómeno de a penas 10 anos, o así nomeado Novo Cinema Galego sobre o que o crítico José Manuel Sande sinala:

If the differences with past practices range from funding to production modes and narratives, there is also a change in their attitudes, since a broad freedom of mind facilitates their independence. People of their time in the most appropriate way, training (eclecticism, the importance of visual culture, among other cultures), contacts, progress, interaction, culture, sensitivity, allow easy synergies. A formal, rather than thematic iconoclasm, serves the hybridization of genres and formats common to the most demanding contemporary cinema, the one that allows the advance in film language: recycling, creative documentary, forms of

⁵ Sobre estes e outros esgos, dende o Grupo de Estudos Audiovisuais, GEA, recén editamos *Marcas na Paisaxe* (2018) no que, pola primeira vez, abordase unha viaxe panorámica sobre o cinema en lingua galega.

*cinemarehearsal, diaries and autobiographical explorations, video creation, more experimental aspects.*⁶ (2018: 86)

Mutati mutandis, a descrición coincide, tamén, co que Nacify (2001:22) describe como “the accented style”, a partir da dobre consciencia sobre o cinema do exilio e a diáspora e sobre a condición, en si mesmo, do exilio para alén de incidir, asemade, na súa tradición, tradición que se singulariza por un modo de produción colectivo e artesanal, que socava o modo de produción dominante, e por estratexias narrativas que subverten o tratamento realista da causalidade, o tempo e o espazo.⁷

A propósito do NCG remarcamos, asimesmo, o comentario da investigadora do GEA, prof. Marta Pérez Pereiro no sentido de que o fenómeno trouxo a atención internacional sobre un cinema de calidade, « *mais condicionado pola descontinuidade da súa traxectoria, pola invisibilidade case inmanente dos pequenos cinemas, e pola periferia. Física e psicolóxica, na que se sitúa unha produción que busca representar os trazos da cultura propia* » (2015:88).

Pola nosa banda simbolizamos este fenómeno no 2 veces premiado en Cannes Oliver Laxe, con *Todos vós sodes capitáns* en 2010, con *Mimosas* en 2016 e pómonos, outra volta, o ollar para este cinema como cinema da experiencia, como unha viaxe que se inicia en 2006 con *Bs.As.* de Alberte Pagán; segue coa curta, tamén de Oliver, *Paris#1*, en 2008, onde vemos ecos de Velo no retorno a Ancares, un dos lugares do cineasta, en filmar os rituais que elaboramos no curso do tempo (A Pedra de Abalar), en resentir o tremor do cumio das árbores sobre os restos dun lume, que era un dos títulos posíbeis, e que agora Laxe desenvolve na súa primeira longametraxe rodado en Galiza e en lingua Galega, cos incendios como tema.

Unha viaxe que poderíamos puntuar con *Vikingland*, remontada por Xurxo Chirro a partir dos vídeos que grava para os seus o mariñeiro Luís Lomba, 1993-1994, entre Dinamarca e Alemaña e que se presenta en Marsella en 2011; ou con *Ser e Voltar* de Xacio Baños, Locarno, 2013, até chegarmos a *Arraianos*, Locarno, 2012, obra na que Eloi Enciso quere, simplemente, a través dun filme de fronteira, filmar as sonoridades e múltiples rexistros da lingua galego-portuguesa.

E no ronsel de aquele desexo inmenso de Agnès Varda: eliminar a distancia entre argumento e filme, eís dúas películas que se escriben como diarios, a modo de exploracións autobiográficas, e que escollemos como exemplo final: *Pettring*, Suecia, 2013, unha obra na Eloi Domínguez Serén relata e fábula o seu cotián como emigrante nun país afastado; ironiza con ese real de ser a persoa de meirande formación académica – é licenciado en Comunicación Audiovisual- e de máis baixa categoría laboral no sector da construción onde está enrolado e no que sempre traballou o seu pai. *Pettring*, aprendiz en sueco, é unha obra que perturba en que une precariedade, consciencia do deambular

⁶ Se as rupturas van do financiamento ao modo de produción e da narrativa, nas actitudes unha liberdade de miras ampla facilita a independencia. Xentes do seu tempo no sentido máis favorable, a formación (eclecticismo, importancia da cultura audiovisual, pero non só ela), os contactos, avances, interacción, cultura, sensibilidade, naturalidade no eterno conflito co idioma ou accesibilidade, consenten sinerxías doadas. A iconoclastia formal, antes que temática, atende á hibridación de xéneros e formatos á que procede o cine contemporáneo máis esixente, aquel que posibilita o avance na linguaxe fílmica:reciclaxe, documental de creación, formas de cine-ensaio, diarios e exploracións autobiográficas, videocreación, vertentes máis experimentais. (Sande, 2018: 86)

⁷ It signifies upon cinematic traditions by its artisanal and collective modes of production, which undermine the dominant production mode, and by narrative strategies, which subvert that mode’s realisti treatment of time, space, and causality. (Nacify, 2001: 22)

histórico e un ton de reflexión persoal que, o mesmo ca os seus traballos posteriores, terman dunha grande empatía dende a persoa que mira para no se sentir un, unha *voyeur*.



Fotograma *Pettring*

A peza que manexamos a seguido, *Vikingsland*, Xurxo Chirro, Galiza, 2011, sitúanos diante da apropiación, a resignificación dun material que nace como filme de familia, algo que na súa orixe ten un destino completamente diferente, de correspondencia privada, e onde os barullos, a imperfección, a aprendizaxe de uso do dispositivo, o erro son parte dos mecanismos primordiais de transferencia cara a, o espectador. Trátase das gravacións que realiza un mariñeiro d' A Guarda, Luís Lomba, "o Haia", realizadas en 1993-1994, durante os meses que permanece no cargueiro "Vikingsland", sempre tocando xeo e que, en mans de Chirro, artículase en diferentes episodios que este autor declara tomar prestada de Melville e *Moby Dick*, con motivos que devalan do cotián ordinario e, de modo sobranceiro, do treino no que de maneira intuitiva insiste o protagonista no seu afán por facer funcionar a cámara. Dobre apropiación, por vontade e por casualidade, para un dos filmes que nos brinda a vida dos outros cos mesmos rituais que realizamos a diario: ler as instrucións do mando a distancia, ducharnos, autofotografarnos, reunirnos cos colegas para a cea de Nadal.



Fotograma *Vikingsland*

E así, desta maneira, co feminismo como parte –mesmo non consciente– da súa práctica cultural, o Novo Cinema Galego, inscribe o persoal como político, o autoral

como biográfico, o social como materia do “desexo indestrutíbel” de expresármonos, dende a nosa mesma condición de nación emigrante, nun cinema que nos representa.

Bibliografía de referencia

- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso. Edición en español: *Comunidades imaginadas*, (1993), Fondo de Cultura Económica, México: 25
- González Fernández, H. (2016). A cicatriz branca: as mulleres emigrantes e a alienación afectiva. Ponencia no Congreso *Identidad y género en Galicia desde una perspectiva interdisciplinaria*, Universidad de Varsovia. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos (Varsovia) / Uniwersytet Warszawski. Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykanskich, 9-11.05.2016
- Castro de Paz, J. L. (1996). *Historia do cine en Galicia*, Oleiros, Vía Láctea Editorial
- Hayward, S. (2000). Framing National Cinema, in M. Hjort, & S. Mackenzie, S. (eds.) *Cinema & Nation*, London-NY: Routledge
- Ledo Andión, M et alii (2018) *Marcas na Paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega*, Galaxia, Vigo.
- Naficy, H. (2001) *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton: Princeton University Press
- Pérez Pereiro, M. (2015). “Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente”. *Galicia 21*, Issue F 14-15: 77-91
- Pérez Pereiro, M. & Redondo Neira, F- (2013). “Diáspora e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun Novo Cine Galego”, *Anuario Internacional da Comunicación Lusófona*, 2013: 55-66.
- Roca Baamonde, S. (2018). Candida the Emigrant. En Payá, X. and Sáez, L (eds.), *National Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Peninsula*, 99-109. London: Francis Boutle Publishers
- Rocha Trindade, M. B. (1984). O Diálogo Instituído, en *Nova Renascença*, Vol.IV.
- Sande, J. M. (2018). In Search of the *Novo Cinema Galego* (New Galician Cinema)-history, narrations(s), identity and models of representation. En Payá, X. and Sáez, L (eds.), *National Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Peninsula*: 80-98- London: Francis Boutle Publishers.

Poesia (território sagrado) e Cinema (acólito devoto)

Maria João SEIXAS¹
Licenciada em Filosofia

Resumo: Entre a Poesia, como “território sagrado” e o Cinema, seu “acólito devoto” pretendeu-se trazer à discussão uma relação difícil e improvável. Foi a partir de *A cor da Romã* (1968), de Serguei Paradjanov, que Maria João Seixas se propôs contribuir para uma reflexão sobre a relação entre o Cinema e o território literário, nomeadamente, a Poesia.

Palavras-chave: cinema, poesia, *A cor da Romã*, Serguei Paradjanov, Sayat-Nova

Abstract: *Between Poetry, as “sacred territory” and Cinema, its “devout acolyte” it was intended to bring to the discussion its difficult and improbable relation. It was from The Color of Pomegranate (1968) by Serguei Paradjanov, that Maria João Seixas set out to contribute for a reflection between Cinema and the literary territory, Poetry.*

Keywords: *cinema, poetry, The Color of Pomegranate, Serguei Paradjanov, Sayat-Nova*

No seu contributo para o *IV Encontro Internacional Cinema & Território*, Maria João Seixas, conferencista convidada, propôs-se trazer para análise e discussão o filme *A cor da Romã* (1968) do realizador arménio Serguei Paradjanov, num confronto com a poesia de Sayat-Nova, a partir de um gesto a que já habituou o seu público: “à conversa com...”. Iniciou a sua conferência com um registo pessoal de agradecimento à organização, afirmando não se rever no papel de conferencista, revelando, no entanto, grande abertura e disponibilidade para tal tarefa, como ficou registado:

Uma pessoa que não traz papéis escritos para conferências, atrapalha-se e é como estou agora... Acho que pensei umas coisas e vou dizer outras. Não se importem, porque tudo o que disser é sincero e sei que faz sentido com o que propus para esta sessão.

Atenta ao público presente, a oradora prosseguiu, trazendo sempre à conversa a sua experiência mais próxima e mais pessoal:

Regressando à nossa amiga Margarita [Ledo Andión], que falou tanto e tão bem, mostrou imagens tão espantosas e comoventes sobre a diáspora galega, no fundo sobre a emigração de que os portugueses também podem falar e têm falado. Sou... podia ser emigrante, mas não sou, podia ser retornada, mas não sou... nasci em Moçambique, com uma grande alegria por ter nascido em África, continente esquecido por muitos, aproveitado por outros, sugado por tantos, mas que tem os ingredientes de magia que, desde aí, sempre acompanharam a minha vida e o meu interesse. Vim para Portugal antes da independência de Moçambique e, portanto, não sou retornada, mas de alguma maneira, quando me perguntam (e já disse isto muitas

¹ Jornalista, autora e diretora da Cinemateca Portuguesa (2010-2013).

vezes em público) onde é que está o meu território de origem, onde estão as minhas raízes, digo sempre que estão no oceano Índico: o mar também tem raízes e também dá raízes; as minhas estão no mar. Andei com os meus pais de cidade em cidade, Moçambique e Angola (pouco), nunca me fixei, nunca tive aquele grupo de meninas amigas do Colégio, porque andava sempre a mudar de colégio e de professoras; é, de facto, o Índico que me faz sentir EU. Que me devolve a minha identidade. A minha identidade é Índica!

Como é que se escolhe, para espaço definidor de um território, uma dimensão que é intangível, a Poesia? O território é definido, normalmente, pela sua dimensão terrena e térrea de espaço, pela sua tangibilidade. Há males que vêm por bem - quando comecei a falar era muito gaga e uma tia minha, que também vivia em Moçambique e que era apaixonada por poesia, sobretudo a russa e a francesa, (vivia na Ilha de Moçambique, outro espaço mágico) obrigava-me a uns exercícios diários de leitura de poesia, em língua francesa, que não conhecia e em língua russa, que muito menos conhecia, mas era a musicalidade da poesia e do poema, seja em que língua for, que me ia pautando a fala. Se alguma vez lerem um poema, ou vos apetecer fazer um exercício depois de me terem ouvido, leiam-no alto, alto. Para vocês mesmos, mas alto e vão perceber que o poema, ao contrário da prosa, tem música dentro de si. O poema... a poesia... o poema pode-se tocar, numa folha de papel, no computador... a poesia, não. Na poesia há uma espécie de sopro, que os crentes dirão divino, um sopro de uma outra realidade, que não conhecemos nem nunca conheceremos. No entanto, desse sopro, a poesia, os poetas, tentam que nos entendamos melhor e percebamos melhor o mistério das coisas: o mistério do ser, o mistério da existência. Daí o sopro divino. Essa mesma tia ensinou-me outra coisa: que a poesia, como a literatura (dirão), pode ser uma arma poderosíssima. E, mesmo que não sintamos o apelo para a luta contra as injustiças, saibam que, os poetas são sempre os primeiros a ser perseguidos em regimes ditatoriais. E a minha tia, por isso, ensinava-me russo, faziam ler os poemas de Osip Mandelstam. Podem imaginar o que eu percebia. Tinha nove anos... Mandelstam foi preso pelo terrível regime estalinista (perseguido, preso e morto). Para que não fossem esquecidos, a mulher e os amigos iam memorizando os poemas, porque, estando preso, a sua obra viria a ser destruída. Comecei a memorizar poemas.

Um poema de Baudelaire, foi decisivo. Quando cheguei ao pé da minha mãe a dizer que sabia, de cor uns versos de Baudelaire, a minha Mãe pôs-se em posição acolhedora; comecei a dizer o poema que se chama Enivrez-vous. Il faut être toujours ivre... » (“é preciso estar-se sempre embriagado”) e disse o poema com grande convicção (a minha Mãe estava horrorizada); o poema acaba assim « Enivrez-vous sans cesse! Mais de quoi? (Mas de quê?) De vin (de vinho), de poésie (de poesia) ou de vertu (ou de virtude) ». Foi a coroa de glória... passei a embriagar-me de poemas. Muito mais que os textos dos meus filósofos, ou os textos dos meus escritores são os poetas que me convocam a ser. Que me convocam a ser inteira. Que me convocam à integridade que possa praticar, exercer e viver. São os poetas. Não há nada mais difícil, do que tratar poesia em cinema. A poesia escorre pelas esquinas da câmara, da objetiva. Esconde-se, transfigura-se, mas não se deixa dominar, nem sequer exprimir. Há programas sobre poesia. A RTP fez uma série, há muitos anos com o Mário Viegas, que ainda hoje vale a pena ver. Mas é um programa de poemas. Não é a mesma coisa que tratar, que plasmar em imagens e sons uma aproximação à linguagem poética. Não conheço outro realizador, outro filme que respire poesia, ao

lado da poesia, como se fosse poesia, como este que iremos ver. Mas antes vou-vos ler um poema do poeta brasileiro, Manuel Bandeira. É um poema que nos propõe um território inventado pela poesia. Este poema foi vital para a minha geração. Vivíamos sob o antigo regime. O fascismo não era propriamente muito generoso com as liberdades que a adolescência queria sonhar, nomeadamente para combatê-lo; tudo o que era escape, uma espécie de ir à fonte e beber para voltarmos mais fortes. Ora oiçam com atenção. O poema chama-se: Vou-me embora pra Pasárgada:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe - d'água.
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro De
impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar

- Lá sou amigo do rei -
Terei a mulher que eu
quero Na cama que
escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

Antes de apresentar o público com um trecho do filme em análise, Maria João Seixas retoma o seu tema com algumas palavras sobre a relação entre o realizador Serguei Paradjanov e o objeto tratado, a poesia de Sayat-Nova, procurando mostrar a relevância desta relação no título da sua conferência: *Poesia (território sagrado) e Cinema (acólito devoto)*:

Durante o tempo em que Paradjanov esteve preso, os realizadores soviéticos intercederam e ele em vez de estar dez anos esteve só nove. Antes de morrer de cancro ainda fez dois ou três filmes, em que o seu nome era o segundo nos créditos, porque já não tinha forças e não queria comprometer a realização, mas nada consegue ser mais notável, para mim, do que Sayat-Nova. Obra-prima, de um simbolismo carregado, de um dramatismo desconhecido por nós, a encenação dramática também depende da idiosincrasia cultural de cada povo. De facto, sei pouco do povo arménio, para além daquelas coisas horríveis dos massacres, agora, nitidamente este senhor e os poetas medievais arménios, como ele diz, Sayat-Nova e outros eram donos e senhores da poesia lírica de todo o mundo. Pode ser que algum de vocês queira mergulhar nessa investigação e fazer qualquer coisa. Tenho sempre esta esperança... já que não tenho jeito para fazer coisa nenhuma, a não ser estar à conversa e gostar de ouvir os outros. Por aqui me fico, se quiserem fazer perguntas, se quiserem confrontar-me com alguma coisa... Confrontar Sayat-Nova [Harutyun Sayatyan], confrontar Serguei Paradjanov, confrontar o cinema, confrontar a poesia... está na vossa hora de fazer isso...

Visionados os trechos que escolhera para a sua conferência, foi aberto o debate. Sobre o pictórico das imagens apresentadas e após questões colocadas pelo público, continuou:

A iluminura, as iluminuras medievais, sempre me fascinaram pelo lado celebratório, quer dizer, o texto existia, era para ser lido, mas aquela outra narrativa que os acompanhava (aquelas figurinhas, aquelas árvores, aqueles passarinhos, aquele céu, aquele requinte, minimalista quase, na cor, no traço) sempre achei que acentuava a celebração da leitura do que estava nas páginas que as acompanhavam. É esse lado de celebração, quando se fala do sagrado, ou do espiritual, ou do transcendente, ou do... chamem o que quiserem que me move e comove. Até podem chamar Deus, que ninguém se ofende... embora não seja da celebração religiosa que estou a falar. É o sentido de celebração comum relativamente àquilo que gostamos de fazer, de ver, de ouvir, de contar... Mesmo que seja da coisa mais tosca. Se gostarmos um bocadinho, devemos celebrá-la. O sentido de celebração é uma espécie de passaporte nosso para a eternidade. É uma aproximação de uma área maior do que aquela que pisamos e isso é muito consolador, muito estimulante. Celebrar. Celebrar aquilo de que gostamos. Não é só dizer que gostamos e passar ao lado. Celebrar. Celebrar exige algum tempo. Tempo interior...

Elementos recolhidos por Anne Martina Emonts e
Teresa Norton Dias

Bibliografia de referência

Bandeira, M. (1930). *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Paulo Pongetti & Co.

Baudelaire, C. [1864] (1975). *Enivrez-vous. Le spleen de Paris XXXIII*. Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Éd. Claude Pichois Nouvelle édition. NRF

Paradjanov, S, Andranikyan, S., Armenfilm Studio (Produtores) & Parajanov, Sergei (Realizador). (1970). *A côr da Romã [Sayat Nova]*. [DVD]. Portugal: Midas Filmes.

Steinmetz, J.-L. (ed.). (2003). *Les Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Paris: Livre de Poche.