

CINEMA & TERRITÓRIO

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

Christine Escallier & Teresa Norton Dias (Dir.)

O CORPO NO CINEMA

Perceção, representação e movimento

N.º 4 | 2019



Gilbert Garcin, *La Rupture*, 2009

ISSN 2183-7902

Cinema & Território
Revista de arte e antropologia das imagens
N.º4 | O corpo no cinema | 2019

Propriedade

Universidade da Madeira

Endereço

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

ISSN: 2183-7902



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

Capa: Composição de Christine Escallier & Teresa Norton Dias
Fotografia - Gilbert Garcin, *La Rupture*, 2009- Galerie Camera Obscura

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 | Universidade da Madeira-UMa | CEMRI/UAb

Comissão Científica

Christine ESCALLIER | Presidente

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

Denis BIGET | Université de Bretagne Occidentale -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 Christine ESCALLIER O Corpo no cinema: percepção, representação e movimento	1
Patrícia Silveirinha CASTELLO BRANCO Háptico, Corpo e Paisagem em três filmes chave do cinema português	2
Natacha CYRULNIK The politics of the body or shared intimacy in documentary cinema.....	13
Rui MOURÃO Laboratório Huni Kuin: Ritual e arte, performance e vídeo, corpo e imagem	30
Teresa Norton DIAS Dinâmicas da linguagem corporal em <i>Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa</i>	42
Lara Silva FAGUNDES As Favelas nos Documentários Brasileiros: A participação da comunidade local na representação da realidade.....	50
Karina PERDOMO & Marcela BLANCO Cuerpos Visuales	64

O Corpo no cinema: Perceção, representação e movimento

Christine ESCALLIER

Etno-antrópola, Universidade da Madeira
Investigadora associada,
CRIA-Centre em Rede de Investigação em Antropologia, Lisboa
chrisesc@uma.pt

O corpo é uma superfície sensível, como a película de um filme, material maleável que permite aos cineastas projetar as suas fantasias sobre a tela, mergulhando no mais profundo do seu íntimo para descobrir em que assenta a natureza do homem, que determina as suas ações: nos medos, nas pulsões ou nos desejos...

No cinema, o corpo adquire sempre uma representação única, do ponto de vista de um autor singular. Porém, o ator também participa na construção desta visão: utiliza-o como o seu “instrumento”, tal como o músico tira sons do fundo da sua inspiração, despertando o seu corpo-memória de modo a favorecer o desenvolvimento do imaginário e das sensações.

Dinâmico, plácido, alienado ou livre, lascivo ou erótico, burlesco ou digno, materializado ou encarnado, presente na imagem ou sugerido pela encenação de objetos ou voz-off, a questão da representação do corpo no cinema não é óbvia. Inscreve-se na grande história do cinema.

No âmbito de uma antropologia do cinema e das imagens, o corpo, enquanto instrumento, abre múltiplas possibilidades de expressões, representações, apropriações e técnicas. Neste sentido, Marcel Mauss afirma: « *O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem, e o primeiro e mais natural objeto e meio técnico do homem.* » (1989: 10). Evidencia-se assim, a possibilidade de numerosos discursos sobre o corpo, as práticas fílmicas, as relações entre realizadores/cineastas e atores que visam « *romper os limites da realidade objetiva para configurar um novo espaço de subjetividade.* » (Coelho, 2009: 12).

Neste contexto, o cinema (assim como a fotografia, a televisão e os media) transforma-se num campo privilegiado para o estudo do comportamento humano, através uma interrogação específica sobre o estatuto do corpo sobre um ecrã.

Bibliografia de referência

- Coelho, P. A. (2009). *A experiência da alteridade em Grotowski*. (Tese de doutoramento). Escola de comunicações e artes, São Paulo.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Editions de Minuit.
- Mauss, M. (1989)[1950]. Les Techniques du Corps, in *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris.

Háptico, Corpo e Paisagem em três filmes chave do cinema português

Patrícia Silveirinha CASTELLO BRANCO

Investigadora Integrada / Full Researcher
Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA), Lisboa
pscbranco@fcsb.unl.pt

Resumo: Neste texto pretendo desenvolver o conceito de visualidade háptica, a partir de três filmes chave da história do cinema português: *A Dança dos Paroxismos* (Jorge Brum do Canto, 1929), *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1966) e *A Zona* (Sandro Aguilar, 2008). Iniciarei com uma introdução ao conceito de háptico, tal como foi originalmente concebido por Alois Riegl. Daqui partirei para um estudo concreto das obras acima referidas, começando por *A Dança dos Paroxismos* de Brum do Canto. Procurarei examinar a relação ímpar que Brum do Canto estabelece entre a visualidade háptica e a subversão da paisagem rural portuguesa. Continuarei com uma análise de *Mudar de Vida* de Paulo Rocha, à luz daquilo que considero um dos elementos estéticos principais da obra: a construção de um espaço que vive da constante passagem de relações físicas com a realidade, para relações emocionais e sociais. Terminarei com uma exploração do filme *A Zona* de Sandro Aguilar, atentando à forma como esta obra incorpora e desenvolve práticas que encerram uma visualidade háptica que aqui irei, mais uma vez, desenvolver.

Palavras-chave: Visualidade háptica, Corpo, Paisagem, Cinema Português.

Abstract: In this essay I will try and develop the concept of haptic visuality, departing from three important films of the history of Portuguese Cinema: *The Dance of the Paroxysms* (Jorge Brum do Canto, 1929), *Change of Life* (Paulo Rocha, 1967) and *Uprise* (Sandro Aguilar, 2008). I will begin with an introduction to the concept of haptics, as Alois Riegl originally conceived it. Next, I will engage in a specific analysis of the above films, starting with Brum do Canto's *The Dance of the Paroxysms*. I will try and examine the unique relationship Brum do Canto establishes between haptic visuality and the subversion of Portuguese rural landscape. I will proceed with an analysis of Paulo Rocha's *Mudar de Vida*, focusing on what I consider to be the main aesthetic element of the work: the composition of a space that dwells in a continuous passage between physical relations with reality and emotional and social ones. I will conclude with a brief examination of Sandro Aguilar's *The Zone*, trying to assess how this film incorporates practices typically denoted as haptic, a concept that I will once again try and develop.

Keywords: Haptic Visuality, Body, Landscape, Portuguese Cinema.

1. Introdução.

O termo háptico deriva do grego *haptikós* que significa, literalmente, “sensível ao tato” (Houaiss, 2003: 1953). Na história das artes visuais foi utilizado pela primeira vez por Alois Riegl na viragem do século XIX para o século XX (Riegl, 1901). Na sua utilização original por Riegl, o adjetivo “háptico” não designa, no entanto e ao contrário do que se pode pensar, uma relação direta *do* ou *com* o tato, mas antes uma “forma de ver”. Com

esta ideia de “haptico”¹, Riegl quer então descrever um tipo de olhar que se distingue da visualidade óptica (absolutamente centrada no olho e no sentido da visão) e que se caracteriza por uma “forma de ver” que liga o olho ao tacto.

As reflexões que Riegl são bem conhecidas e exerceram uma influência fulcral em pensadores posteriores como Erwin Panofsky (Panofsky, 1991), Walter Benjamin (Benjamin 1936), Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 1966), Gilles Deleuze (Deleuze 2003) e, mais recentemente, Vivian Sobchack (Sobchack, 2004) ou Laura Marks (Marks, 2000).

A ligação de Riegl a cada um destes autores levanta questões vastíssimas e muito complexas, a partir das quais seria possível percorrer muitos caminhos. No entanto, a tarefa de desbravar todas as variantes do uso do termo háptico levar-nos-ia para muito longe do intuito específico deste ensaio: encontrar, compreender e explorar momentos charneira do desenvolvimento da visualidade háptica no cinema português, a partir de filmes chave da sua história.

Assim, e a fim de introduzir o conceito, optei por revistar brevemente as teses originais de Riegl. Elas contêm já, e em si mesmas, todos os pontos necessários para lançar as bases da abordagem específica aos filmes que serão objecto de análise neste ensaio.

Procurei, portanto, aqui encetar uma reflexão com um duplo sentido: por um lado, parto de uma teorização sobre o háptico para compreender três objetos fílmicos marcantes na história do cinema português; por outro, parto dos objetos fílmicos a fim de aprofundar, por sua vez, a questão a visualidade háptica, procurando sempre um movimento de dupla correspondência entre a teoria e a prática, ou entre os conceitos e a sua operacionalização.

Assim sendo, antes de nos debruçarmos especificamente sobre os filmes referidos acima, revisitemos brevemente a tese de Riegl sobre o háptico.

2. A visualidade háptica.

Como é sabido, Riegl encontra uma divisão fundamental entre a arte da antiguidade e a arte moderna, assente numa oposição entre duas concepções do conhecimento, do espaço e dos objetos: uma primeira, grega e egípcia, eminentemente material, onde os objetos são tomados como entidades materiais claras e o espaço é percebido como vazio, ou seja como desprovido de materialidade; e uma segunda, já anunciada no romano tardio mas totalmente desenvolvida da renascença em diante, assente numa ideia de conhecimento subjetivo e abstracto e que tem como propósito a descrição de objetos no interior de um espaço infinito e unificado.

A maior evidência da concepção material da arte antiga encontra-se no baixo-relevo egípcio, nomeadamente naquilo Riegl considera ser a falta de preocupação dos egípcios com a profundidade. Segundo o autor, ela deriva, não da incapacidade dos egípcios em desenhar os objetos com tridimensionalidade (como é usualmente interpretado), mas do facto de o seu principal objectivo ser o de revelar os objetos externos como entidades materiais claras. E a maneira mais simples de aceder aos objetos como entidades materiais é através do sentido do tato. O tato revela a superfície dos objetos e é a melhor via para aceder a informações sobre a sua materialidade. A partir destas constatações Riegl deduz

¹ Na verdade, nesta obra e num momento inicial, Riegl refere-se a uma *arte táctil*, e não a uma *arte háptica*. É apenas um ano mais tarde, em 1902, quando responde a uma crítica de Joseph Strzygowski, que diz auto-reflexivamente que deveria ter usado a palavra háptico em vez de táctil (Riegl, 1902). Isso mostra que o conteúdo descrito como tacto, ou arte táctil na obra de 1901, pode, ou deve também ser descrito como *haptisch*, no termo alemão original e, por isso, nesta nossa análise, os dois termos serão usados como sinónimos, sendo dado no entanto preferência ao adjetivo háptico pelas razões que serão explicitadas no texto.

que arte egípcia é uma arte predominantemente táctil. Procurando o reconhecimento da individualidade material, o baixo-relevo egípcio enfatiza a conexão táctil entre as partes.

A esta visualidade háptica, Riegl opõe uma outra possibilidade de ver, a que chamou ‘óptica’ e que se ganha a sua predominância na época moderna. Aqui, a representação já não é do tipo *háptico*, mas *óptico*. A arte óptica moderna pressupõe a existência de um espaço consistente, dentro do qual as entidades assumem seus relacionamentos adequados, o mesmo espaço único aplicável a todas as situações. É um espaço independente do objeto e que funciona como um princípio organizador, abstrato e matemático.

Assim, os pontos que aqui interessam destacar para a clarificação do conceito de háptico, a partir da análise de Riegl são os seguintes: 1) Riegl usa pela primeira vez o termo táctil/háptico para descrever uma “possibilidade de ver” que tem o seu maior expoente no baixo-relevo egípcio; 2) as imagens hápticas do baixo-relevo egípcio limitam a representação à materialidade concreta dos objetos e o espaço é concebido como desprovido de materialidade; 3) a concepção do espaço como vazio distingue-se da arte óptica moderna que assume a existência de um espaço consistente, no interior do qual as entidades adquirem as suas relações; 4) na visualidade háptica o ênfase encontra-se na *materialidade* dos objetos e na visualidade óptica o foco dirige-se para *organização* das relações entre os objetos; 6) a primeira é objectiva, isto é, dirigida ao objecto, enquanto a segunda é abstracta e depende de uma percepção distante; 7) a possibilidade háptica de ver enfatiza o fechamento físico e o envolvimento perceptivo, enquanto a possibilidade óptica de ver centra-se na relação intelectual e distante com os objetos.

Apesar das inúmeras evoluções que conheceu ao longo de mais de cem anos desde a sua conceptualização inicial por Riegl o adjetivo háptico tem sido utilizado para definir um tipo de percepção que subverte a organização espacial óptica, nomeadamente a perspectiva renascentista, com as suas coordenadas lineares e com o seu ponto de vista exterior e fixo: o olhar à distância. O adjetivo háptico aplica-se à exploração do sentido do tato. Associado ao tato, isto é, ao gesto e à pele, o háptico tem sido considerado um sentido de proximidade e de empatia com o objeto. O sentido háptico compreende a ideia de continuidade, contacto direto e ressonância (Marks: 2000). A visualidade háptica vê o mundo como se lhe tocasse, isto é, de muito perto, com envolvimento físico e perceptivo, sem distinção clara entre sujeito e objecto de percepção, sem linhas orientadoras visuais, desorganizado. Permite uma experiência de envolvimento que se opõe à distância, contemplação, organização e ordenação em função de factores fixos e independentes do sujeito de percepção característicos da visualidade óptica.

Um dos terrenos mais férteis da exploração das categorias do háptico é o dos novos *media* e a imagem digital, caracterizados por processos de plasticidade, fragmentação, dissolução da dicotomia sujeito/objecto, interatividade, ideias de fluxo, desorganização e exploração de um novo *sensorium* resistente à hegemonia do olho, onde a procura da percepção sinestésica (envolvendo todos os sentidos e já não só o olhar) coloca o enfoque na possibilidade habitar um espaço, um mundo, em vez de o contemplar, ou ver, à distância.²

Nesta abordagem, no entanto, pretendo explorar a forma como estas características do háptico se encontram operacionalizadas no meio clássico do cinema, partindo de três momentos chave do cinema português que percorrem mais de 70 anos da sua história. Como disse acima, é meu intuito perceber como cada um deles pode contribuir para compreendermos o alcance da visualidade háptica em toda a sua extensão nas imagens em movimento passadas e atuais.

² A este respeito ver, por exemplo, Parisi, David (2018) e Paterson, Mark (2016).

3. A Dança dos Paroxismos.

A *Dança dos Paroxismos* é a primeira obra de Jorge Brum do Canto, realizada em 1929, apenas quatro anos antes da instauração do Estado Novo em Portugal. Nos dois termos que compõem o título encontramos, desde logo, informações relevantes para percebermos o que está em causa neste filme: por um lado, *Dança*; por outro, *Paroxismos*. Ambos remetem para um envolvimento próximo e intenso: o primeiro, *dança*, evoca uma dimensão corporal e um movimento material *nas* e *das* imagens. O segundo, *paroxismos*³, convoca um estado de intensidade emocional, de êxtase, que cria as condições perfeitas para uma enorme envolvimento emotiva. Assim, deduzimos que Brum do Canto nos propõe uma experiência fílmica assente em sensações: sensações físicas, corporais, retiradas diretamente da *dança* e sensações emocionais intensificadas, *paroxísticas*. Os *paroxismos* tomam a forma de uma *dança* e, desta forma, as emoções adquirem, também elas, uma dimensão material e física.

A partir daqui retiramos já algumas consequências estéticas importantes para compreensão da dimensão háptica deste filme e do seu significado social e político mais alargado: por um lado, uma ideia de cinema entendido como movimento, como um corpo, como uma *dança* de imagens; por outro, a proposta de fazer um filme de sensações e de percepções, criando uma dança dos paroxismos, isto é, uma manifestação corporal *de* uma sensação emocional. Estamos claramente no domínio da afectação exacerbada dos sentidos, isto é, de algo que afecta, antes de tudo, a nossa relação perceptiva com o mundo. E que mundo é esse, aqui retratado no filme de Brum do Canto?

Inspirado num poema do líder do parmesianismo, Leconde de Lisle, intitulado *Les Elfes*, a *Dança dos Paroxismos*, mistura dois mundos: o imaginário do poema e a paisagem rural portuguesa. O protagonista é o próprio Brum do Canto (vestido de cavaleiro andante) que percorre os campos e as aldeias em busca da sua amada, num espaço e tempo absurdos e não lineares, onde se misturam atores profissionais com figurantes, faunos e princesas mágicas com saloios e onde se cruzam entidades maléficas de um imaginário claramente saxão, com camponeses e lavadeiras da paisagem do Portugal rural da época. O mundo sobre o qual dançam os paroxismos é a paisagem rural portuguesa sujeita, no entanto e talvez como em nenhum outro momento do cinema português, a fortíssimas pressões desestabilizadoras.

Como bem nos recorda Inês Sapeta num texto dedicado à reconfiguração cinematográfica da natureza no tema da paisagem, em português « a palavra paisagem é uma adaptação do francês *paysage* que como o inglês *landscape*, o holandês *landschap* ou o alemão *Landschaft*, significa, literalmente, dar uma forma à terra. » (Sapeta, 2013: 73). O termo paisagem significa, então, enquadrar, colocar em ordem, organizar e incorpora uma ideia de organização do espaço retirada de uma grelha abstracta e distante da experiência concreta e material dos objetos que a compõem em cada momento. Aplicando aqui as ideias de Riegl sobre o óptico, podemos dizer que a “paisagem” é filha do “olho” e retira da organização espacial óptica o seu sentido maior. Deduz-se assim que a paisagem é o resultado de um processo de enquadramento (uma paisagem não é a natureza toda, mas uma vista recortada sobre ela). Esse processo de enquadramento inclui a ideia de composição (criação de ligações e arranjos entre os elementos nela incluídos). A paisagem é, assim, o local privilegiado da racionalização do espaço e do olhar.

Ora, neste filme de Brum do Canto, esta ideia de paisagem encontra-se profundamente subvertida: não é uma composição organizada, nem tão pouco se apresenta como uma evidência autoexplicativa. As planícies, os rios, as lavadeiras, os moinhos, os saloios com os seus trajes típicos não constituem um fundo estável e organizado sobre o qual a ação

³ O termo paroxismo vem do grego *paroxysmós*, que quer dizer “auge”, e significa, em português, « a maior intensidade de um acesso, de uma dor, de um prazer ». *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, op. cit.

decorre. Pelo contrário: neste filme a paisagem é, ao mesmo tempo, o que está fora e o que está dentro do sujeito que vê, confundindo-se muitas vezes com o próprio olhar e, sobretudo, com as próprias emoções do protagonista. As coisas do mundo, a natureza e a ação neste filme são um prolongamento das emoções, percepções e estados de espírito das personagens, aproximando-se, neste aspecto de algumas pretensões estéticas do impressionismo francês seu contemporâneo. Daqui se deduz que a paisagem é propulsionada para outros lugares através da intensificação das percepções e das emoções. Isto é particularmente visível nos planos não realistas e absurdos do filme, onde imagens do mar invertidas, ou sequências de movimentos acelerados e totalmente desorganizados, nos remetem para a outras percepções e emoções.

Assim, a ligação usual da paisagem à visualidade óptica (com o seu olhar organizador, à distância, abstracto e resolvido) está ausente neste espaço háptico, feito de proximidades, materialidades, intensidades e energias desordenadas e criativas.

A *Dança dos Paroxismos* afirma uma liberdade criativa, desorganizada, feita de exacerbações e fluxos emocionais e sensoriais. Brum do Canto move-se no tempo da experiência concreta, da duração e do movimento dos corpos, num espaço e que não tem nada de exterior, nem de abstracto: tal como a dança. No filme português, a paisagem está liberta e encontra-se num lugar de puro caos criativo onde se misturam criaturas da mitologia nórdica e céltica com planícies Ibéricas, cavaleiros do Graal com Sanchos Paças, Wagner com Cervantes, teatro e poesia com a imagem em movimento. O título do poema que inspirou o filme, *Os Elfos* (ou silfos como é traduzido por Brum do Canto), designam divindades menores da mitologia escandinava e celta que vivem em harmonia com a natureza, em florestas ou noutros lugares naturais. Seres que vivem na imanência das coisas naturais, os Elfos materializam sentidos transcendentais, tal como a dança é uma incorporação material de algo que a transcende.

E assim, *A Dança dos Paroxismos* não reitera, nem representa a paisagem: desorganiza-a através de um regime de visualidade háptica. Brum do Canto coloca-se no ponto de viragem, dando visibilidade a uma série de intensidades e de energias criativas, paroxísticas, as mesmas que conhecerão um processo de normalização, estabilização e regularização, poucos anos depois, com a emergência de um novo regime político que instaura também um novo regime das imagens e da visualidade, do qual o próprio Brum do Canto fez parte em obras posteriores como *Canção da Terra* (1938).

O trilho que aqui proponho fazer, por isso, leva-nos diretamente para um outro momento disruptivo do panorama nacional: o Cinema Novo Português, que encontra em Paulo Rocha, quicá, o seu maior expoente. E falar de Paulo Rocha é, também e sempre, falar de lugares e da maneira como eles incorporam uma poética dos espaços muito singular. Partiremos à redescoberta de um dos filmes mais marcantes do realizador, *Mudar de Vida* (1966), onde encontramos operacionalizada de forma única uma alternância entre imagens hápticas e imagens ópticas, imagens essas coincidem com o dispositivo estético principal do filme: o contraste entre relações físicas com a realidade e relações sociais abertas a negociação, assentes em diferentes construções da paisagem a partir de espaços físicos concretos — o mar e o rio, o pinhal e as dunas —, e espaços perceptivos e emotivos.

4. Mudar de Vida

Mudar de Vida é o segundo filme de Paulo Rocha, estreado em 1966, apenas três anos após o seminal *Os Verdes Anos* (1963). Historicamente conotado com o designado Cinema Novo Português, incorpora, no entanto, a temática que aqui nos traz de forma muito evidente. De facto, sob as opções estéticas do Cinema Novo, sem nunca as

abandonar e até reforçando-as, encontramos neste filme uma operacionalização estruturante da visualidade háptica e da visualidade óptica.

Estes dois tipos de visualidade encontram-se intimamente relacionados com algumas ideias chave da obra que começarei aqui por destacar. Em primeiro lugar, a ideia de que estamos perante um filme centrado numa estreita ligação entre uma forma de vida (a dos pescadores) e espaços físicos concretos. Depois, a noção de que essa ligação passa pelo encontro entre a materialidade dos espaços e a fisicalidade dos corpos: a monumentalidade do mar, a vastidão da areia, a violência do vento, a força e peso bruto dos barcos e que encontra um corolário direto na materialidade dos corpos dos pescadores. Ainda, a ideia que *Mudar de Vida* alterna entre o centramento na fisicalidade dos elementos naturais, dos corpos e dos objetos (dando-nos algumas das imagens hápticas mais belas do cinema português), e o foco nas relações sociais regidas por uma ordenação óptica. Ao mesmo tempo, percebemos que, neste filme, a alternância entre cada uma destas visualidades reforça o sentido de passagem de uma forma de vida em vias de extinção, ligada ao mar e à faina piscatória — magistralmente registada por Paulo Rocha na sua relação háptica com os espaços que habita —, para uma nova vida no rio dominada por uma visualidade óptica.

Assim, nesta tensão entre o háptico e o óptico operacionalizam-se também várias camadas de leitura, acompanhando a mudança do mar para o rio, a alternância entre relações físicas com o espaço e as relações sociais, passando-se da monumentalidade de uma paixão para a descoberta suave de um novo amor, saindo-se da força do coletivo para o refúgio numa procura individual. Todas estas mudanças são construídas no filme, não pelo enredo, ou não *apenas* pelo enredo, mas sobretudo pelo contraste entre uma visualidade háptica e uma visualidade óptica.

Mas vejamos em detalhe como isso ganha forma nesta obra de Rocha. Logo nos primeiros minutos do filme deparamo-nos com uma sequência háptica. Esta sequência corresponde ao *leitmotiv* da ação: o reencontro entre a Júlia e o Adelino, o par romântico separado pela ida do Adelino para África e posterior casamento de Júlia com outro homem. Aqui, o háptico possui uma dimensão marcadamente emocional e encontra-se operacionalizado através da passagem de planos gerais para planos progressivamente mais fechados à medida que nos aproximamos do momento do reencontro. De facto, o fechamento progressivo dos planos produz o efeito empático de fundir a nossa percepção com a das personagens, abrindo espaço para o absoluto domínio da emoção. Note-se como Paulo Rocha opta por filmar o reencontro não na praia, mas na floresta, entre pinheiros, num espaço sem horizontes e sem linhas rectas, sem pontos de referências claros. É um espaço circular e desorientador, que fecha a imagem sobre si mesma, intensificando a tensão emocional do momento, reforçada pela música magistral de Carlos Paredes, que aqui desempenha um papel fulcral.

Note-se que, tal como no filme de Brum do Canto, o efeito de intensificação das emoções e do ritmo nas imagens é obtido, não através da montagem, mas por via de planos longos, onde a câmara se torna um objecto integrante do espaço. A emoção, o clímax, o paroxismo, são alcançados limitando os cortes e a montagem.

Os cortes, aliás, correspondem, nesta obra, a verdadeiras rupturas perceptivas e são muitas vezes coincidentes com a passagem do háptico para o óptico, na medida em que um corte frequentemente introduz uma nova visualidade. Esta ideia é particularmente visível nas imagens da faina piscatória que analisaremos de seguida.

A sequência inicia-se em terra, com panorâmicas gerais da praia. Estamos no domínio do óptico, interrompido por momentos hápticos, trazidos através de imagens próximas dos bois, dos barcos e dos homens. Essa relação alternada entre o óptico e o háptico (mas onde ainda domina o óptico) inverte-se quando o barco entra no mar e somos atirados

para dentro dele, acompanhando a câmara. Estamos agora no império do háptico, interrompido por breves momentos ópticos (constituídos por planos em que a câmara fora do barco nos oferece vistas à distância). Nas imagens hápticas desta sequência (algumas das mais belas imagens que o cinema português nos ofereceu) a câmara funciona como uma verdadeira personagem dentro do barco, partilhando o esforço físico dos pescadores. Aqui, a câmara não é um mero instrumento para dar visibilidade a uma ideia abstracta, ou a uma visão subjetiva do realizador, mas torna-se num verdadeiro elemento integrante do espaço, estabelecendo uma relação de enorme proximidade com os restantes elementos materiais. Em alguns momentos, a câmara está baixa, focada nos pés dos homens, incorporando os ritmos físicos dos corpos, a força e monumentalidade dos elementos. Noutros, está mais elevada, como nas imagens que se centram no rosto do protagonista na altura do seu desmaio, no momento em que a tensão física encontra o seu correlato emocional e que culmina com mais um colapso, desta vez não de Júlia mas de Adelino, o outro vértice romântico do filme. Do auge físico, que corresponde à máxima imersão háptica, passamos pela emoção e retornamos novamente à tranquilidade das imagens ópticas, com o seu olhar à distância. Saímos mais uma vez do barco numa tomada de vista a partir da praia.

É muito evidente que, nesta sequência, a câmara háptica está *dentro* do barco e a câmara óptica está *fora* e que essa tomada de perspectiva dá visibilidade às categorias do “olhar próximo” e “olhar à distância” que constituem um dos principais polos distintivos aqui expostos.

E, assim, esta obra de Rocha levanta uma série de interrogações, não só intrínsecas ao próprio filme, mas também relativas à nossa relação cinemática mais geral com as imagens, operacionalizando a tensão fundamental entre a *observação* e a *afeção*, a mesma que ganha um sentido intensificado num outro filme radicalmente diferente e que iremos analisar de seguida: *A Zona* de Sandro Aguiar

5. A Zona

Produzido em 2008, *A Zona* é a primeira longa metragem de Sandro Aguiar. Sem uma linha narrativa clara, quase sem diálogos, sem palavras e com uma ação restringida a um mínimo de acontecimentos, o filme é recebido como um exemplar de difícil classificação pela crítica e rapidamente retirado de exibição pela fraca bilheteira.

A sua sinopse oficial reza assim:

Um homem observa o corpo do pai deitado numa cama de hospital, que apenas se mexe graças à máquina de respiração artificial que o mantém vivo. Numa ambulância, uma mulher grávida, tomada pelo pânico, agarra-se ao marido, enquanto os médicos tentam ressuscitá-lo. Num apartamento, o homem tenta familiarizar-se com o espaço desabitado onde o pai costumava viver. O cão ainda lá está, mas a sua presença não atenua de forma alguma o vazio que dali emana. No campo, vive um casal à espera de bebé. Uma noite, o marido sai e não regressa. Estes homens e mulheres parecem anestesiados pela sua dor. (Aguiar, 2008).

Independentemente do relato apresentado na sinopse, da esperada má ou desinteressada recepção do público e do epíteto de cinema experimental que exhibe e que joga de forma difícil com a sua estreia comercial numa sala de cinema convencional, longe das galerias e museus (espaços eventualmente mais talhados para esse dito cinema experimental), o que me parece interessante explorar aqui é uma evidência que surge logo após o visionamento dos primeiros minutos do filme. E essa evidência é dupla: por um

lado, percebemos que a sinopse não nos diz quase nada acerca da experiência que estamos a ter. Por outro, compreendemos que o filme está a dirigir-nos um convite muito direto e que nos coloca numa nova *zona*, numa nova relação com o objecto fílmico.

Mais do que as eventuais questões temáticas, ou de narrativa fragmentada anunciadas na insuficiente sinopse, o que se vai tornando cada vez mais claro à medida que o filme vai avançando é que as próprias materialidades e fiscalidades *na* e *da* imagem, desafiam a nossa atitude “natural” e “usual”, melhor dizendo, desafiam a nossa “atitude naturalizada” em relação ao fenómeno que chamamos “cinema” e aos objetos a que chamamos “filme”. É como se Sandro Aguilar nos convidasse a sermos *novos* espectadores. Assim, o convite para visionar *A Zona* é, simultaneamente, um convite para deslocarmos o nosso enfoque naturalizado *do* texto cinemático *para* a *experiência* cinemática propriamente dita. Torna-se evidente que a condição preliminar para que entremos na *Zona* é trocarmos o hábito de nos focarmos no texto cinemático, por um centramento exclusivo na experiência sensorial e perceptiva que nos é proporcionada. O filme dirige-nos um apelo direto: convida-nos a mergulhar numa percepção háptica levada ao extremo, purificada, reduzida aos seus elementos essenciais, e que assim ganha um protagonismo absoluto.

Mas o que quer dizer exatamente esta ideia de percepção háptica levada ao extremo, purificada? Filmado em 35 mm e projetado num ecrã de grandes dimensões numa sala escura, as propostas categóricas do filme revelam-se em toda a sua dimensão oferecendo-se como um objecto, antes de tudo, perceptivo e sensorial. Quase sem diálogos, sem uma narrativa linear, as observações, memórias, emoções e percepções dos personagens são-nos dadas a ver/perceber nas suas confirmações ligadas ao corpo: ao corpo dos personagens e ao corpo dos objetos dos *décors*.

Aguilar procura, assim, envolver-nos numa trama de ligações improváveis que parecem existir entre o motivo, a emoção, o pensamento e o contexto físico em que ocorrem. Esta aparentemente simples constatação, esta percepção que nos é dada ter das diversas dimensões que atravessam os objetos e os corpos físicos no filme colocam, desde logo, *A Zona* num lugar privilegiado para dar voz aquilo que Merleau-Ponty, designou de objecto cinemático, sugerindo que o cinema é uma arte fenomenológica «peculiarmente feita para tornar manifesta a união da mente e do corpo, da mente e do mundo e a expressão de um no outro» (Merleau-Ponty, 1966: 95 citado em Viegas, 2013).

Com o filme de Aguilar podemos afirmar que o cinema torna-se naquela *zona* privilegiada onde a união entre a mente e o corpo, ou entre a mente e o mundo, se transforma em algo visível. Arrisco-me mesmo a dizer que o filme torna a dinâmica da percepção visível: escolhendo os seus objetos, tal como eles existem no mundo, deslocando-se no espaço, tempo e reflexão e sempre empenhado em atribuir sentido, este “cinema em estado puro” que Sandro Aguilar aqui nos convida a experimentar é um objecto sensível, materialmente incarnado ou incorporado, no qual o significado é constituído como um processo contínuo, sensual e reflexivo que envolve o mundo e o espectador no seu gesto de existência.

O encontro neste filme de Aguilar é um encontro cujos protagonistas são o corpo fílmico e os corpos e motivos que o habitam, por um lado, e o corpo do espectador, por outro. Aproximamo-nos a passos largos de um filme onde o háptico substitui definitivamente o óptico.

É indiscutível que o filme se constrói a partir de imagens, sons e sensações. São exclusivamente estas as *afecções*, para ecoar aqui Deleuze, que constituem a espinha dorsal da obra e o seu princípio organizador. A recusa da narrativa tradicional que faz uso das palavras, a ausência de narrativa no seu sentido verbal, aproxima este filme de toda a tradição experimental do cinema focada na vertente formal e material do filme, naquilo

que as imagens, e aquelas imagens em particular, comportam de dimensão material, relação com o dispositivo, abertura de semânticas não verbais, revelação de novas visões, criação de novas percepções e que encontra algumas das suas raízes principalmente na ideia de cinema puro da primeira vanguarda francesa defendida acerrimamente por cineastas como Pierre Porte ou Henri Chomette, Germaine Dulac ou Jean Epstein entre outros. E como se propõe Aguilar conseguir isso?

Consegue-o, sobretudo, através daquilo que aqui considero ser uma *experiência visual sensualmente aumentada numa escala ampliada do real*. Esta ideia é a chave de acesso ao “cinema em estado puro” que Aguilar nos propõe em *A Zona* e constitui as bases para que o cinema possa aparecer como a possibilidade de união da mente com o corpo, e do mundo com a sua expressão — não apenas *no* filme, mas também *entre* o filme e o seu espectador.

A obra de Aguilar é feita de grandes planos, planos de pormenor, dimensões ampliadas, numa tentativa de análise quase microscópica do físico, do material, numa busca da presença de algo transcendente nos contextos físicos. Ora, no tempo do 3D, dos feitos especiais, do agenciamento sensorial dos objetos mediáticos, interrogar esse mesmo sensualismo por dentro, isto é, explorando-o, não na sua vertente espetacular mas sim microscópica, não por via de um mero estímulo mas recorrendo à ideia de *escala ampliada do real* e das suas pequenas modulações levada a cabo pelo dispositivo fílmico, é necessariamente um gesto de ruptura que abre novos campos para o cinema como um todo.

Neste sentido, a câmara de Aguilar funciona quase como um bisturi que mergulha na carne e aí tenta extrair o seu sentido. A câmara que perscruta rostos, olhos, dedos de quem foi atirado para a beira da morte não é movida por um qualquer *voyeurismo*. Antes procura, as marcas físicas da vida, do princípio vital, daquilo que anima a matéria em cada momento: a consciência, o princípio vital, a respiração, o ar, a alma, a vida animada das imagens em movimento do cinema, neste caso.

No final o que resta, no meio dos destroços da atitude automática de ver cinema, são os planos, as imagens, os sons e um novo regime de visualidade: uma visualidade háptica, onde as coisas são materiais e as percepções incorporam o sentido físico e metafísico que as atravessam.

6. Considerações finais.

Como vimos, para Riegl a passagem do háptico para o óptico corresponde a uma evolução na percepção e no conhecimento humanos: do concreto para o abstracto, do individual para o universal. Em meados do século XX, no entanto, o par opositivo foi adoptado por Walter Benjamin, mas com uma valoração inversa: a arte táctil, nomeadamente do cinema, adquire um sentido libertador com a perda da aura. Walter Benjamin percebe que a dinâmica e o movimento introduzido pela montagem cinematográfica e as novas possibilidades de manipulação imagética da imagem a todos os níveis, produzem a passagem de uma visualidade óptica para uma óptica aproximadamente táctil, numa nova relação corpo-imagem. Na tecnologia de reprodução automática da imagem e na montagem cinematográfica, Benjamin descobre um verdadeiro choque perceptivo que revoluciona o próprio conceito de recepção, de obra de arte e que possui capacidades profundamente libertadoras.

Também para autores como Merleau-Ponty e Gilles Deleuze, apesar de num sentido diferente, o háptico, surge como espaço de resistência à hegemonia da razão e do espaço óptico, em direção a um redescobrir de formas de percepção incorporadas num sujeito concreto e/ou à materialidade das coisas, desprovidas do seu enquadramento num plano

de racionalidade que atropela a imanência das coisas concretas. Sob a influência de todos estes, mais recentemente, o háptico é utilizado por Vivian Sobchack e Laura Marks para descrever imagens e/ou relações com as imagens e condensa as seguintes ideias essenciais: enfatiza envolvimento corporais mais do que envolvimento intelectuais com as imagens; defende que a experiência emerge através dos sentidos; concebe os corpos não apenas como objetos mas também como atribuidores de sentido; centra-se na exploração da experiência corporal; foca-se nas diferentes formas de “habitar” o espaço fotográfico, cinemático, electrónico e virtual; desafia a moderna divisão mente/corpo; demonstra que o processo de atribuição de sentido requer uma colaboração irredutível entre os pensamentos e os sentidos.

Ao longo deste texto procurei explorar como as imagens hápticas de três filmes do cinema português se constroem e operacionalizam, que efeitos produzem e em que se distinguem de todas as outras. Descobrimos características comuns a estes três filmes: um foco absoluto na relação da câmara com os espaços e as paisagens que habita; a construção de uma visualidade háptica baseada, não na montagem nem na fragmentação (como é celebrado por Walter Benjamin que encontra na montagem a operacionalização da óptica aproximadamente táctil do cinema), mas através do plano sequência, apanágio talvez, de um certo cinema português, em que a câmara funciona como mais um corpo no interior de um território que é o espaço do filme construído, sobretudo, pela relação física com os corpos das personagens e com os elementos materiais da paisagem.

Vimos ainda como esse terreno comum da relação física da câmara com a paisagem ganha contornos distintos em cada um destes três filmes, e como ela constrói permanentemente passagens do emotivo para o material, abrindo brechas e ligações entre estados emocionais e estados físicos. Vimos também como essa visualidade háptica dá voz a uma série de intensidades e energias sociais e políticas onde a paisagem aparece desorganizada, como em *A Dança dos Paroxismos*, em profunda transformação na poética dos espaços de *Mudar de Vida* e amplificada como gesto de resistência à superficialidade intrínseca dos *media* na ecologia das imagens digitais atuais em *A Zona*. *Desorganizados*, *poetizados* e *amplificados*, o espaço e a imagem nestes três momentos do cinema são exemplos de um intenso diálogo entre as formas fílmicas e as percepções sociais, políticas e estéticas mais alargadas do mundo em que vivemos.

Bibliografia de referência

- Aguilar, S. (2008). Sinopse de *A Zona*. Disponível no site oficial da produtora: <http://osomeafuria.com/filmes/info/39>.
- Benjamin, W. (1991). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Écrits Français*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G., (2003). *Francis Bacon, The Logic of Sensation*. London: Continuum.
- Houaiss, Antônio e Villar, M. de S. (2003). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film*. Durham: Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Nagel.
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.
- Parisi, D. (2018). *Archaeologies of Touch: Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paterson, M. (2016). *Seeing with the Hands: Blindness, Vision, and Touch after Descartes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Riegl, A. (1901). *Spätromische Kunstindustrie*. Tradução para inglês: Riegl, Alois *Late Roman Art Industry*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1985.

- Riegl, A. (1902). Spätromisch oder orientalisches? *Allgemeine Zeitung*, München Beilage 93-94, 153-156. Tradução para inglês: Riegl, Alois. *Late Roman or Oriental?* Schiff, Gert (Ed.) (2004). *German Essays on Art History*. New York: Continuum.
- Sapeta, Inês, (2013). *Paisagem. Sobre a reconfiguração cinematográfica da descrição da natureza* (283-301). Grilo, João Mário (Org.). *Cinema e Filosofia - Compêndio*. Lisboa: Edições Colibri.
- Sobchack V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Viegas, S. (2013). Maurice Merleau-Ponty. *Film and Philosophy: Mapping an Encounter*. Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem. Disponível em: <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-maurice-merleau-ponty>.

Filmografia

- A Dança dos Paroxismos*, Jorge Brum do Canto, realizador (Mello Castello Branco, 1929) [Filme].
- A Zona*, Sandro Aguilar, realizador (O Som e a Fúria, 2008) [Filme].
- Mudar de Vida*, Paulo Rocha, realizador (Produções Cunha Telles, 1966) [Filme].

The politics of the body or shared intimacy in documentary cinema

Natacha CYRULNIK¹

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

Abstract: To speak of the body in a relationship with cinema is to enter into a form of intimacy through the representation that is made of this body. Introducing it into a documentary system means affirming the apprehension of a reality anchored in a place at the same time as the various protagonists of the film are positioning themselves. Based on the interactions between filmmaker, filmmakers and spectators, this film genre is based on an educational approach insofar as it allows to acquire knowledge on how to live in a territory. The experience of fifteen years of making workshop and documentary films in the so-called "cities" in the South of France, offers a unique situation to build a representation of this way of being in a space particularly stigmatized by the media. A process of collaboration, (co-)creation or participation develops at the same time as the bodies set up. These are affirmed at the same time as man positions himself within society, thus testifying to a policy of bodies.

Keywords: body, documentary movie, territory, community, sharing

Résumé : La politique du corps ou l'intimité partagée dans le cinéma documentaire parler du corps dans un rapport au cinéma, c'est entrer dans une forme d'intimité à travers la représentation qui est faite de ce corps. L'introduire dans un dispositif documentaire, c'est affirmer l'apprehension d'une réalité ancrée dans un lieu en même temps que les différents protagonistes du film se positionnent. A partir des interactions entre filmeur, filmés et spectateurs, ce genre cinématographique s'appuie sur une approche pédagogique dans la mesure où il permet d'acquérir une connaissance sur la manière d'habiter un territoire. L'expérience de quinze années de réalisation de films d'ateliers et de documentaires dans ce que l'on appelle les « cités » dans le Sud de la France, propose une situation singulière pour construire une représentation de cette manière d'être dans un espace particulièrement stigmatisé médiatiquement. Un processus de collaboration, (co-)création ou de participation se développe en même temps que les corps mettent en place. Ceux – ci s'affirment en même temps que l'homme se positionne au sein de la société, témoignant ainsi d'une politique des corps.

Mots clés : corps, documentaire, territoire, communauté, partage

¹ Natacha Cyrulnik is a documentary filmmaker, qualified to conduct research at the University of Aix-Marseille, and responsible for the "production and filmmaker professions" programme in the SATIS (Sciences, Arts and Techniques of Image and Sound) department in Aubagne. She participated in the creation of the UMR PRISM (Perception, Representations, Image, Sound, Music) as head of axis 2 "Creations, practices and artistic explorations". His work focuses generally on the representation of territories through documentary film, film education, and the processes of (co-)creation.

To speak of the body in a relationship with cinema is to enter into a form of intimacy through the representation that is made of this body. And defining intimacy can only be done by thinking about one's connection to the other. It is therefore necessarily shared! The question then is to know to what extent this intimacy is shared with others? This somewhat provocative assertion has the advantage of linking the private sphere almost necessarily with the public sphere in the cinema. It is in this logic that Eric Maigret and Eric Macé defined the term “*mediacultures*”² (2005). Then, at the crossroads of media images and the culture in which we live, the understanding of images would become a civic duty insofar as it contributes to the definition of our society. It is in any case in line with this logic, and even according to this claim, that artistic education workshops for cinema (Cyrulnik, 2016a), as well as documentaries, have been implemented in the French suburbs called « *cités* » for about fifteen years. Devices such as “*image couriers*” have highlighted it since their creation, insofar as its ancestor “*a summer at the cinema*” already wrote in these brochures in 1999 that the aim was to “*send young directors to the red-light districts*”! The ability to read images, or at least to have a critical mind about those consumed on a daily basis, is becoming a social issue.

A striking example of the change in the investment of young people³ in the suburbs and the position of their bodies in relation to a camera is the emergence of reality TV show in France in 2003. While I had started to produce artistic workshops in cinema with the young people of the Cité Berthe in La Seyne-sur-mer as early as 1999, the young people were moving much further in front of the camera in order to become rich and famous by the simple fact of being filmed as suggested by these new shows in France. This district is scary at first sight because it opened the 8pm news on television with burning cars and other stone throwing. It represented in a way the caricature of these territories that the Anglo-Saxon media call “*no-go-zones*” and that are stigmatized in France under the terms of “*ghettos*” or “*lawless zone*”, among others (Avenel: 2005). These television representations of social housing in France have become almost systematic on television for the particular territories that are « *cités* » in France. These are often large neighbourhoods, mostly bounded by traffic lanes that surround the area geographically; where immigrants who came to help rebuild France were initially welcomed in housing that was well equipped at the time but often became poorly maintained with a socially and economically precarious population; and with marked behavioural, verbal and clothing codes, thus creating a distinct culture and a sense of marginalization for the inhabitants of the cities compared to the rest of French society. Thus, building new representations by making films with these inhabitants helps to better understand this relationship to the world and the place of bodies in this space.

So I realized with the population of the Cité Berthe of La Seyne-sur-mer (and other cities also in France and abroad⁴) workshops of artistic practice in cinema during ten years. I then travelled around the South region of France as head of the artistic education centre for two years to see all the workshop practices with a camera, and then wrote a book about all these cinematographic experiences. I also extended these experiences in the suburbs through a documentary series entitled *Living in the territory*, which includes nine films in total on four cities with these kind of suburbs in the South of France. The idea was to produce documentaries (one per year in some social housing) to try to identify

² Éric Maigret and Éric Macé (2005: 10) propose to “*link media and culture in order to find the intersection point of meaningful construction practices, to decompartmentalize media, culture and representation studies*”.

³ Since reality TV, it is therefore mainly young people who are moving towards the camera, but these films are all interested in an intergenerational and multicultural way.

⁴ More informations on <http://www.lacompagniedesembruns.com>

the urban and human evolutions of these spaces so stigmatized by the media in order to nuance their representations, whether social, urban, filmic, of oneself or of a community. The documentary, which comes etymologically from “*documentum*”, which can be translated as “*example, model, lesson, teaching, demonstration*”, thus testifies here to a form of pedagogical extension of the first workshop situations insofar as it allows new knowledge of this situation to be acquired. Knowledge and understanding through this film genre (Niney, 2000 and 2002) makes it possible to understand these particular territories in order to nuance the caricatured television comments from which the inhabitants say they suffer.

These films made in the suburbs involve interactions between the different protagonists who are the filmmaker, the filmed and the spectator (Cyrulnik, 2018b). From their exchanges, a community is created, both during the filming and during the debate at the end of the screening, where the spectators reformulate together what they have experienced (Cyrulnik, 2015a). Thus, through these exchanges, cinema encourages a way of asserting itself individually within a community that federates. These different situations of interaction position man in a creative situation that generates both a playful approach by playing at creating a representation, and a political assertion by engaging with others. This is the hypothesis that we are making and that we will develop on the basis of these fifteen years of cinematographic experience in French « *cites* ».

Cinema, community and identity

The simple fact of walking through the streets of a city with a camera already appeals to its inhabitants. After going beyond the relationship with the police, money, and reality TV which she immediately suggests, a reflection on what we could do with it challenges suburban youth. The presence of a single director with a camera quickly raises questions about the relationship to the images consumed daily. These become a first reference on which to build others. Little by little the camera comes to suggest new ways of representing this particular territory that is the suburb. A more personal register is set up, a complicity. A thought is articulated and a narrative is composed (Paillé & Mucchielli, 2005): new representations take shape (Cyrulnik, 2016b).

With the new technologies the relationship to images has changed. Mobile phones shake up this apprehension of something personal that is made public, and *vice versa*. This object is used in an intimate register with its own selfies, musics, photos, etc. that reflect a personality. At the same time, it is a constant link to the outside world for communication. This duality reveals once again the need to be able to capture images of everyday life. But this relationship to intimacy already existed before these new technologies. These exacerbate it. The need to be able to read and/or construct images becomes a form of political commitment. To film is to acquire a critical and civic mind at the same time. It is also about bringing a new community together and finding its place in it. The positioning of the bodies in relation to the camera or screen suggests civic engagement (Cyrulnik, 2017b). In making these films, we are at the crossroads of an individual and collective affirmation at the same time.

As we have seen since the introduction, the whole process of artistic education in cinema is built on the desire to promote free will: for participants, as well as for those responsible for these situations or the inhabitants. However, this need to be able to read these images with hindsight is more a civic duty than an apprehension of a true artistic dimension that would promote personal development and would be a priority. In this world of “*mediacultures*”, « *[i]t is up to the deliverer [media education] to build at the*

same time the motivation of the learner, and the conviction that he is right to educate himself in this way; [...] that [this education] is primarily aimed at developing learners distance from the media themselves so that teaching does not sink into bric-a-brac or whatever. Building critical thinking skills in the specialty is a major objective. » (Porcher, 2006: 80). In addition to Louis Porcher's comments on media education, Serge Tisseron adds: « It is urgent to reintroduce the possibility for everyone to appropriate their own image experiences with their own means. To this end, media education must create spaces for verbal exchanges around images, but also spaces where children are invited to create their own images, to transform and manipulate them, and finally spaces where they can be solicited to stage them in groups in a playful and creative way. » (Tisseron, 2002: 140). Whether one makes the most interesting statements possible to testify in a documentary or experiments with filmmaking in a workshop situation, a device and its related method forces each individual to position himself in front of the camera (Cyrułnik, 2016a: 11-12). Whether we start from the more or less displayed ego of the director as an artist, or from that of the filmed person who enters into action in front of the camera, the approach consists in going towards each other, and forging a bond. Bodies reveal their place in relation to each other.

Device and method

Claude Lévi-Strauss describes in *Tristes tropiques* (1955) a relationship of himself living ethnological experiences. In this respect, the book was considered unscientific by some of his colleagues. He had gone on an exploratory trip in 1955 to study virgin populations that would not be contaminated by civilization... Quite quickly, he insisted on the fact that it was necessary to avoid exoticism, but rather to constantly place man at the centre of nature and other men, in order to replace total humanity through ethnology⁵. While he did not know much about this discipline when he arrived in Brazil, he gradually invented a method to understand these populations who lived differently in the heart of the forest. If he felt the need to learn this discipline by trying to read all the books on ethnography when he returned home, this new understanding of these unknown territories allowed him to experiment with things and to refine a method of observation and analysis. His intuitive approach at first became analysed and then constructed (Paillé & Muchielli, 2005: 32). It will make it successful. Claude Lévi-Strauss' story introduces in detail the importance of the method for understanding a territory and the way of life of its inhabitants⁶.

Guy Gauthier, for his part, pointed out the importance of the method for documentary cinema: « To film reality is simply to record what the camera is able to record at the various stages of the technique. It is not a question of "truth" - which is likely to be rushed regardless of the technique used - it is a question of method. » (Gauthier, 2004: 12). What Claude Lévi-Strauss experienced could correspond to the documentary filmmaker's method. Each director must, each time he enters a new field, invent a way of going there that suits him. An ethical question, essential for the documentary filmmaker, is emerging. The method he will use or invent will correspond to the device he chooses to set up to

⁵ Suburban youth often characterize themselves primarily as “animals living in the jungle” when they see a camera, as they clearly state in “*The word of Art*” (2005, 23’) among others. In this respect, the documentary resonates with visual anthropology.

⁶ The analysis of this method was the subject of my thesis defended in 2008 “*Representing the territory and acting with it, the creative documentary method*”. It is therefore not a question of rewriting it but of extending it.

approach a place. This link between method and device determines a way of representing a territory. The device (Agamben, 2007) assigned to a terrain adapts to it, and a method is associated with it: « *The meticulousness of observation, combined with attentive listening, makes life stories all the more interesting and, undoubtedly, the interest of life.* » (Colleyn, 1993: 28).

To extend this into a more philosophical and political register, Hannah Arendt (1954) explains that it is ultimately the means that are more important than the purpose in trying to understand the world. Moreover, the films often testify, more or less voluntarily, to what happened during the shooting. The system and method determine the means used to open up to the world, as a documentary does (Cyrulnik, 2017b: 139 - 140). Methodology and meaning construction go hand in hand.

Mediology and construction of a cinematographic device

Thus a method is affirmed by making all the protagonists of a film interact in order to build a new representation of a territory that is as close as possible to the daily life of its inhabitants (Cyrulnik, 2018b: 4-6) thanks to the presence of the camera. Because this object is there, people will discuss it and enter into a form of mediology (Debray, 1994; Bougnoux, 1998). Thanks to him, a territory is discovered through the speech made by the director, the inhabitants and the spectators (Cyrulnik, 2017b: 126) who reveal themselves.

Through mediology (Debray, 2000), the link between action and narrative is deepened. This relationship between a language and an object that would tell a story of a territory does not want to oppose technology and culture, but seeks to link ideologies and beliefs to technical and scientific innovations that are ultimately revealed in our behaviour and culture. « *In mediology, "medium" does not mean "media" or "medium" but "media", that is the dynamic set of procedures and intermediate bodies that interpose themselves between the production of signs and the production of events* » (Debray, 1994: 29). The construction of a representation of a territory through the camera, which itself already suggests the upcoming film, links all these elements.

Daniel Bougnoux insists on the fact that this mediological approach intervenes « *on those environments, inseparably social and technical, which shape and recycle our symbolic representations, and allow us to hold together.* » (1998: 67). For him, « *the digital tool encourages individualism, both in terms of expression, emission and reception of messages; it also raises the question of how to show the general, the common good or a public space.* » (Bougnoux, 2007: 46). Dealing with the narrative of a territory must therefore leave a large place to symbolic representations, which themselves contribute to the affirmation of a unifying link for the inhabitants of these territories thus narrated (Cyrulnik & Meyer, 2015b: 8).

The camera is a means of connecting people. The audiovisual tool is a stimulator and generator of particular communication situations: « *The expression of juice requires the press and the grape; in the same way, an environment of objects that resist as well as an emotion and an internal impulse are needed to constitute an "expression" of emotion.* » (Dewey, 1915: 125). The object promotes expression by experimenting with art. Mediology is in line with the artistic and experiential dimension that documentaries enhance. Working on images and sounds requires communication; these techniques linked to the camera encourage reflection in relation to mediology. It is through the prism of the camera that we see a reality, and that we can give it to see. Capturing and transmitting make it possible to represent the world. When making a documentary film,

one of the priorities is the human relationship: it is the human relationship that will make something happen and the subject become interesting (it will be a pretext to exchange later). Jean-Paul Colleyn even cites the method used with Jean Rouch's or Pierre Perrault's cameras because they have « *as a prerequisite the love of humanity* », this object provoking « *performances in spontaneous interactions.* » (Colleyn, 1993: 88). The audiovisual tool offers a technique that must serve this idea above all: it is part of a mediation process, more than just a medium. Because the notion of transmission⁷, which has just been mentioned and which is underlying within the very word “*documentum*”, is essential in a media approach. It must be taken even more into account with regard to the media, which themselves participate more or less happily in changing worldviews, particularly social representations (Moscovici, 1984). The technical associated with the media also reveal a culture based on their use, in relation to the “*mediacultures*” (Maigret & Macé, 2005) already mentioned. The documentary, a media object since it uses the camera and microphone to testify to the world while trying not to lock itself in too precise a format, offers a critical and alternative vision of the use of the media (television, and increasingly on the Internet) to get out of stereotypes. The documentary then proposes a mediological approach that goes hand in hand with the affirmation of a critical spirit about the media and the culture represented as well. It promotes the analysis of a method for the construction of a representation. Technical and audiovisual material thus contribute to the understanding of a culture, by constantly associating themselves with a reflection to build meaning through the different levels of representation. To study the social changes often present in suburbs undergoing urban change, the audiovisual tool seems to be an appropriate support⁸. This documentary method therefore fully fits into this mediological approach, through the interactions it offers between technology and culture. All this is also based on the intrinsic beliefs of documentary: the relationships between the protagonists of a documentary are based on the acceptance that these images come from reality (Lioult, 2004). Technical and beliefs go hand in hand, thus favouring a collective: that of the people linked to the camera during the shooting, in the movie theater during the debate, or in front of the film quite simply to receive social representations that are nuanced. Starting from technical considerations, we come to the positioning of people in their bodies and their status, which influences an interpretation of places, and the political dimension of documentary is affirmed when it helps man to find his place in the world (Cyrulnik, 2017b : 145 - 146).

Experience of a territory through art

The definition of a device, and of a related method, also requires that the documentary proposes another experience, through art (Dewey, 1915), of a territory.

Moving from the intimate to the universal

Philippe Meirieu (2003) in educational science, Denis Guénoun (2006) in comparative literature, or Pierre-Michel Menger in sociology, define being an artist in much the same way when they explain that it consists in making something intimate universally perceptible. This articulation between the intimate and the universal therefore seems to be part of any artistic process, whatever the discipline that analyses it. Something intimate

⁷ Even if it can be understood as making a donation, sending, and teaching.

⁸ It should also be remembered that documentaries often work over a much longer period of time than reports, thus offering a trace of life in social housing that is more appropriate to bear witness to a memory of places, their practices and their evolution.

resonates for others... This immediately questions the place of the body in relation to others: the place of the words spoken, of course, but also a particular management of space (E.T. Hall, 1976) and behaviours. Claudio Paziienza, for example, clearly explains that when he chooses to film himself next to his father who has just died to start shooting *Wild boar hunting scenes*⁹ (46', 2007), it is an extremely intimate process; but that he does so by telling himself that it will resonate in others. The lying body and his body sitting next to him, almost curled up on his microphone to testify to what he was feeling at that moment, led the spectator into a very personal, even disturbing, register of exchange. Does the resonance of these images bring something to the viewer? In any case, he questions this relationship between the intimate and the universal in an extreme way.

Without necessarily going that far, the relationship with the public is in any case present as soon as you choose to put your camera somewhere. The place of the bodies tells a story and the spectator is more or less disturbed by it. It is also the experience in his own body that he will do that must be analyzed. Experiencing (common) through art (Dewey, 1915), both during filming and screening, is a strength of cinema that will help us to better understand a place or situation.

Experimenting through art

Experience and expertise are linked, making each inhabitant a specialist in the analysis of their own city. But the fact of proposing to make it a new experience with the help of a camera will precisely provoke a situation that forces him to enter, in terms of method, into a phenomenological reformulation (Paillé & Mucchielli, 2005: 72-75). This in turn will transform his experience into knowledge, for him and for the spectators afterwards. The social and intimate dimension of this experience through documentaries is affirmed in the field. A form of pedagogy is developing to better understand the territory and daily life in the related cities.

John Dewey claims "*art as an experience*" (1915) and helps us to better understand the issues involved in acquiring knowledge about a territory through documentary, in a common experience. To define what it means to live an experience through art, he explains:

The primary emotion on the part of the postulant can be at the beginning of hope or despair, and, in the end, joy or disappointment. These emotions give unity to the experience. But, as the interview progresses, secondary emotions develop, such as variations of the underlying primary emotion. It is even possible for every attitude, every gesture, every sentence and almost every word to express an emotion that is more than just a fluctuation of the main emotion; that is, to express a change in nuance and hue in its quality. (Dewey, 1915: 93).

In the context of a documentary, this would mean using all these steps, as an emerging method, to formulate states felt in the body, to state intentions, in order to compose a narrative for the film (Cyrulnik, 2016b: 31). Each brushstroke gives the painter (as well as the filmmaker or the filmed) the opportunity to put meaning into it and to apprehend the reception of his work (or himself). The creator exercises his thought, becomes demanding, and builds a representation, himself and his environment at the same time. He connects (Dewey, *op. cit.*: 97). The artistic dimension refers to the act of production, that of aesthetics to the act of perception and pleasure (Dewey, *op. cit.*: 98). Here again,

⁹ When Claudio Paziienza came to meet the students of the art school of Villa Arson in Nice (master class on November 10, 2011 organized by ECLAT), he testified about his work, his reflection, his experience and his journey.

we are in an intuitive approach that will be analyzed and understood later (Paillé & Muchielli, 2005: 32). In the case of the artistic experience, it is the action that matters, but the fact of having to build a representation in the end favours the consideration of the other's point of view and the notion of pleasure. The two dimensions come into play together based on the co-presence of the film's protagonists. What is experienced, with all the emotions that go with it, will be transformed in one way or another into a narrative for the film. From an intimate emotion at the beginning, a work of art is created.

The territory and the senses

For the Greeks, the arts were directly associated with the experience we were having together! That is why they gathered at the theatre of Epidauros: « [...] *Existence takes place in an environment; not only in that environment but also because of it, through its interactions with it.* » (Dewey, 1915: 45). We are at the heart of our problem. What could be called "set" for a film, even a documentary, contributes to the construction of the film. The context is largely responsible for this. In a French suburbs, for example, this "set" is necessarily a driving force that helps creation because it is so strong and present. It is the subject of the documentaries films in the series *Living into the territory* since they question these special places. "Art as an experience" connects man to his environment, to his world. The aesthetic experience¹⁰ that is made in his body at first offers a form of knowledge that helps to better understand the world (Cyrulnik, 2016b: 33).

« *The term "significance" covers a wide range of content: sensory, sensational, sensitive and sentimental, not to mention sensual. It includes almost everything from the pure emotional and physical shock to the meaning itself, that is, the meaning of the things present in the immediate experience.* » (Dewey, 1915: 59): all these terms from "significance" must be considered as the premises of a formulation on how to live in one's French suburbs for a resident who comes into action and testifies. But, because he is in front of the camera, with all the viewers it suggests in the future, he will rather spontaneously use these first "sensations" to extract a meaning, then a story, for the film. The position of his body itself will be transformed by the presence of the camera : he stands in front of it, he stands a little straighter, articulates a little more, makes humorous strokes to try to make himself understood as best as possible... in any case this is what happens most of the time during the first exchanges in front of the camera. The documentary is inspired by this first state. It promotes exchange between all, analyses its environment (or at least refers to the world in general), in order to affirm an individual and collective dimension : « *Experience is the result, sign and reward of this interaction between the organism and the environment which, when completed, is a transformation of interaction into participation and communication.* » (Dewey, *op. cit.*: 60). The experience through art places the body within its environment, and transforms it into a mode of communication with the world outside the city in our case. Art thus prefigures the very "process" of existence (Dewey, *op. cit.*: 63), and documentaries offer a sensitive new experience of French suburbs. This is achieved through the body and its sensations: « *Art is the best proof of the existence of a union, realized and therefore achievable, of the material and the ideal.* » (Dewey, *op. cit.*: 68). This is in line with the media mentioned above. From this link between nature and spirit can arise from meaning and spirituality (Cyrulnik, 2016b: 33).

Art thus proposes a form of method insofar as it is the very process that is questioned. The action offered by the experiment makes it possible to analyse the production

¹⁰ « *Because experience is the accomplishment of an organism in its struggles and achievements in a world of objects, it is the embryonic form of art. Even in its rudimentary forms, it contains the promise of that exquisite perception that is the aesthetic experience.* » (Dewey, 1915: 55).

procedures of a work. A more or less spontaneous perception of what is happening is revealed in each shot, for both the filmmaker and the filmed, in co-presence. The experience becomes aesthetic (Dewey, 1915: 104). Art as an experience offers a device and a method that is reflected in the work in the end, whatever the more or less visible presence of the aesthetic dimension put in place (even more in documentaries!). The founding perception of this artistic experience is for the artist, the one being filmed, and the spectator. Human relations become witnesses to the artistic act (Dewey, *op. cit.*: 123).

Experimenting and symbolizing a territory

Through the strength of the experience (of a territory) that art fosters, it is both action, appropriation and symbolization that are called upon. The place of man on the ground, the situation in which he finds himself and which makes him move, the position he chooses to take, will lead him to build his personal projections and what he tells himself about it. When a young girl in *A meadow in the city* (44', 2002) says that she dreams for later of a man who "*is kind and doesn't drink too much*" she reveals a lot of things about her daily life, but who can be said because it's in a film... The symbolic dimension of art, also possible through documentary cinema, offers a new openness, it being understood that the symbol keeps a natural link with the thing (Berque, 2010: 289). This precision links art to nature. Moreover, Augustin Berque, in his approach, which is primarily geographical but also philosophical, insists on "*trajectories*": « *It is this double process of technical projection and symbolic introjection. It is the coming and going, the existential pulsation which, animating the mediation, makes the world matter to us. It is important to us carnally, because it comes from our pulpit in the form of technical and it comes back to us in the form of symbols. This is what makes us human, this is what the ecumene is, and this is why the world makes sense.* » (2010: 208). Everything he has theorized about human environments leads us to an approach to symbols for which the artistic dimension is a plus. Art is a possible support to talk about man and his environment. The documentary is a help to talk about territory more precisely. John Dewey returns to the links between art and the environment in the broad sense of the term : « *The interaction between the environment and the organism is the direct or indirect source of all experience; these controls, resistances, additions, balances which, meeting in the appropriate way the energies of the organism, constitute the form.* » (1915: 250).

In this quest for meaning, and concerning this apprehension of a reality, Nishida Kitarô (1911) starts from the theme of pure experience, to come to the "*logic of place*" or "*logic (of identity) of the predicate*" that would promote the identity of the subject. Because things (places) are named, qualified by a relationship or built by our hands, they unfold our world (Berque, 2010: 234). Augustin Berque develops further:

If I, domiciled in Sendai, do not like the idea of building an aerodrome in Adelie Land, it is not because I experience its decibels or kerosene vapour; it is because the symbolic systems of modernity make them present in my animal body; and if they make them present to me, it is indissolubly because the technical systems of the same modernity, very materially, produce and can reproduce such artifacts, as well as those that physically connect me to them (communication networks etc). The Adelie Earth is not only through symbols that it is part of my existence; it is really part of it as long as I exist within modern civilization. (op. cit.: 254 - 255).

The symbolic dimension then evokes the place of the documentary film spectator who thinks of the world in which he is, at the same time as the place he finds there. Experience

leads us to symbolism. Documentary as an art affirms the place of the viewer, and as a genre it contextualizes and validates an intrinsic rhetorical approach (Soulez, 2011).

In summary and to conclude this section on the relationship between community and identity through film, documentary has emerged as a socio-technical device (Cyrulnik, 2015a) that helps to improve “*being in the world*” (Schaeffer, 1999). Jean-Marie Schaeffer (1999) said this to justify our need for fiction; to the extent that the documentary tells us (it romances) the world, and a particular territory, it participates in a certain way in this anchoring in society. It is part of an approach that often oscillates between the social and the territorial, even the political (Cyrulnik, 2017b: 148 - 153). From an intuitive approach to the body, we come to value the symbolic dimension of documentary work and to consider its political significance.

Sharing the sensitive to engage

Intimacy is the process of forging a bond with another participant or with the director to reveal something about oneself... which will then resonate in a more universal way when the spectator becomes aware of it. The fact of sharing, with several people (whether during the shooting, through the articulation of the story in the editing, during the screening or during the debate that follows), these experiences and emotions offer a basis for building a representation of them, which are transformed into reflection, before becoming a film. This process is gradually maturing. The participant's commitment is confirmed as the film is being made. It is by seeking to analyse, decipher, interpret images, his environment or representations, that an operation is carried out in the person and that he affirms a position that evokes a form of commitment. By affirming his place in the world, the person who participates in films also anchors his posture as a citizen (Cyrulnik, 2016a: 108).

Sharing the creation

Already the way of sharing the creation of the film extends the chosen method and encourages human interaction between the protagonists that gives substance to the film.

Workshop situations more often correspond to a form of **co-creation** insofar as all participants are on equal terms (director - accompanying person included). The film is invented between all of them. The director accompanies this act of creation by constantly stimulating them, while withdrawing as an artist, so that the participants become full-fledged authors. The film is written during the shooting, all together, and by positioning oneself individually and collectively at the same time. From intuitive practice to understood analysis (Paillé & Mucchielli, 2005: 32), the film takes shape from the moment it is shot, anticipating the editing insofar as we are already thinking about the construction of the film. Thus, after an afternoon strolling through the streets of the « *Cité Berthe* » to find the inspiration for a new film, the older sisters seized the audiovisual material as soon as they saw a little boy of Senegalese origin offer a bouquet of wild flowers that he had just picked during this walk to a pretty Algerian girl. From this scene, it was therefore decided collectively that the film to be made this year would take place exclusively in this large abandoned field, investing it as a separate space where we should « *only talk well, not say swear words, and only say intimate and sincere things to each other* ». *A meadow in the city* (2002, 44') was being born. Through this scene that became fictionalized (but whose main interest was documentary since the invented characters made it possible to make them say many things about everyday life¹¹), an urban and

¹¹ It is not a question of opposing fiction and documentary but on the contrary of signifying to what extent one is constructed in relation to the other (Gynn, 2001). That said, over the years, participants in these

human reflection emerged in connection with the suburb in full mutation. The principle is that each participant contributes his own little stone to the creation of the film because he is forced to position himself in front of or behind the camera, thus affirming himself in one way or another both individually and collectively. These young people invented a new understanding of their territory by mobilizing their friends and enacting common rules of conduct to better live together. If they did not formulate them like that, these criteria became the first steps in a scenario that was built on the logic of intimacy to be revealed in all confidence, to be shared... From a filmed secret, new representations are set up as people affirm themselves. By choosing the subject to be addressed in the strong setting of the territory, the participant reflects what is important to him to tell about this space. The participatory process in a workshop is the basis for the construction of the film.

These emerging interactions are also reflected in **the collaboration in the making of a documentary** insofar as it is finally the relationship that has been established between the filmmaker and the filmed person that gives rise to the testimony that the spectator will ultimately see on the screen. These situations of exchange make it possible to co-construct an urban representation (the territory also appears through what the participants tell about it), filmic (the documentary), social (the comprehensive approach makes it possible to get out of the stigma on the suburb), and self (the filmed person catalyzes his behaviour) at the same time (Cyrulnik, 2016b). All these levels of representation attest to the different contributions of documentary. Through this set of representations, the filmed person, by collaborating through his testimony, finally also participates in the creation of the film: he feeds it, he also thinks it by testifying to his daily life, he tells his city by making all his part of subjectivity and the part of romance that goes with it show through, he puts himself on stage in front of the camera, etc. When a young person walks towards the camera by hiding behind a hood and rolling the mechanics, he reproduces the clichés in which he feels locked, reproducing the television codes of the "*scum that should be cleaned with a karcher*"¹². But, after a few minutes of discussion, he finally pulled down his hood and began to tell his life and feelings¹³ in a more intimate register. A part of creation emanates from him through his way of being in front of the camera. It is the enhancement¹⁴ of this one that will make the film all the more interesting and will touch the spectator, thus encouraging him to feel concerned in his turn. The emergence of the comments accompanied by this self-direction of the filmed, the narrative that is composed live in front of the camera, the resonance of the comments collected with each other, and the one that the spectator will have in the end, propose stages of collaboration that arise from the possible interactions between the different protagonists of the film.

workshops (Cyrulnik, 2016a) have come to make real documentaries because they wanted to show themselves more. As Jacques Rancière says: « *[The film] brings to its highest power the double resource of silent printing that speaks and editing that calculates the powers of significance and the values of truth. And documentary cinema, cinema dedicated to "reality" is, in this sense, capable of a stronger fictional invention than "fiction" cinema, easily dedicated to a certain stereotypy of actions and characters.* » (Rancière, 2010: 60 - 61).

¹² Expression comes from Nicolas Sarkozy's words that the young people finally appropriated and diverted in their own way and now call themselves the "*Kairas*" (verlan de "*scum*").

¹³ This is a visible sequence in particular, since it is a relatively common practice that testifies to the importance of "mediacultures" (Maigret & Macé, 2005), in *La revendication d'un regard* (2008, 39') and in *Ceux qui pensent le projet urbain, ceux qui le vivent* (2011, 80').

¹⁴ The filmmaker, behind the camera, directly means by his gestures and facial expressions during the shooting, that what the filmed person tells is interesting, in order to encourage him to develop his idea. A relationship is forged; it enhances the value of the filmed. In any case, this is what happens most of the time for the takes that will be retained during editing...

The director remains the conductor in all circumstances, but it is the relationships he knows how to establish that will best reflect the daily life in the cities. The importance of the I of *I am another* by D. W Winnicot (1975) suggests that one is never alone, that one must think of the other in oneself; documentary cinema and these workshops help to do this. This is a question that is put under tension especially for adolescents, at a time when their bodies are changing. To touch the principle of creation with your finger at that moment emanates. These situations are examples that show how living and experiencing these feelings related to the moments of creation, going through all these stages, taking action and taking shape, open up a view of the wider world. D. W Winnicot (1975) speaks of a transitional object as a reference point for opening up to the outside world. The creation of the objects or images just mentioned is part of this logic (Cyrułnik, 2016b: 63).

Without positioning themselves as authors, this set of interactions encourages the construction of several levels of representation and engagement in a collaboration of which the documentary film is intended to be both the goal and the relay for a better understanding of these territories. Co-development, combined with a form of co-responsibility due to speaking in public, makes it possible to make these words better heard about everyday life in the suburbs. This is combined with a form of recognition for the inhabitants that corresponds precisely to what they claim above all, so that a less caricatural view is taken of them (Cyrułnik, 2018a). Through these situations exposed, the logics of co-creation, collaboration, and participation in all these forms show that the positioning of bodies plays a role according to their status, their way of assuming it, and especially their commitment to it.

Aesthetics, relationship and politics

Jacques Rancière approaches « *the sharing of the sensitive* » (2000) as an exchange within a community¹⁵. From the title of the book, the relationship takes root as the foundation of our relationship to the world. Aesthetics would be in the logic of emancipation, like a battle to be fought. Schiller, in his *Letters on the Aesthetic Education of Man* (1943), presented « *a specific mode of living in the sensitive world that must be developed by "aesthetic education" to train men likely to live in a free political community* » (quoted by Rancière, 2010: 39-40). Art helps to find its place in the world by making an act of creation; it is in any case what many young people from the suburbs of the South of France have been able to experience during these years. As if to deepen these issues of the workshops of artistic practices of cinema, Jacques Rancière adds : « *To make a way of technique - whether it is a use of words or the camera - qualified as belonging to art, its subject must first be qualified as belonging to art.* » (2010 : 49). He extends it with: « *The ordinary becomes beautiful as a trace of truth.* » (2010: 52). Cinema thus becomes a new art of storytelling and self-engagement, in all sincerity. And this spontaneity is confirmed after the first ten minutes of exchanges necessary to forget the camera¹⁶. It is on this sincerity and complicity that the making of a film is based. It becomes useful to the person in the sense that it brings him something, thus a process of transformation takes

¹⁵ « *The surface of the "painted" signs, the duplication of the theatre, the rhythm of the dancing choir : these are three forms of sharing the sensitive structuring the way in which the arts can be perceived and thought of as arts and as forms of inscription of the meaning of community.* » (Rancière, 2010: 16). The experience favours the sensitive division of the community and then raises the question of the relationship between aesthetics and politics (Rancière, 2010: 25)

¹⁶ As for example at the beginning of *La revendication d'un regard* (2008, 39').

place. Jacques Rancière comes to describe « [...] art as the transformation of thought into a sensitive experience of community. » (2010: 71) (Cyrulnik, 2016b: 107-108). This process of transformation of the film's protagonists takes on a social and political dimension insofar as it is what is at stake between them, together, that matters.

Freedom, education and politics

Still in this emancipatory and democratic logic, Hannah Arendt, in « *between past and future* » (1954), makes comments that resonate with our situations. She speaks of processes (1954: 80-84), truth being challenged according to a capacity for action (action being obviously the driving force behind the making of these films in these streets). She then wondered what freedom was and made free will a priority (1954: 188), thus recalling the critical spirit of the beginning as a necessity, while linking it to artistic considerations. It distinguishes the performing arts from the creative arts of manufacturing: « [...] *It is not the free creative process that ultimately appears and imports into the world, but the work of art itself, the final product of the process. Performing arts, on the other hand, have a strong affinity with politics. Both need a publicly organized space for their "work", and both depend on others for the performance itself.* » (1954: 199-200). Documentary films, like workshop films, bear witness to a reality and debate it; they are therefore considered as performing arts. They display both their freedom and their place in the world. They fully participate in an affirmation of identity in the political sense:

If, therefore, we understand politics in the sense of politeness, its purpose or purpose would be to establish and preserve in existence a space where freedom as virtuosity can appear. This is the area where freedom is a reality of the world, tangible in words that can be heard, in actions that can be seen, in events that are spoken of, remembered and transformed into stories before being incorporated into the great book of human history. Everything that happens on this stage is, by definition, political, even when it is not a direct product of action. (Arendt, 1954 : 201).

Education and culture are at the crossroads of these implemented films. Yet what is put in this word “*culture*” is a little far from the artistic dimension that makes all the difference. The risk is that it becomes a value of exchange by losing « *the power to stop our attention and move us* » (Arendt, *op. cit.*: 261). « *Culture is destroyed to generate leisure* » (Arendt, *op. cit.*: 266) : in this respect, film workshop owners must be careful not only to “*occupy*” children who are bored in the suburb, but to ensure that something really happens for them, something that transforms them all a little, something artistic... « *Culture and politics then belong to each other, because it is not knowledge or truth that is at stake, but rather judgment and decision, the judicious exchange of opinions about the sphere of public life and the common world, and the decision on the kind of action to be taken there, as well as the way of seeing the world in the future, and the things that must appear there.* » (Arendt, *op. cit.*: 285): workshops in artistic film practice and documentary experiences, by developing a form of critical thinking that leads to the creation of a filmic representation of a particular territory, contribute to this form of affirmation, which is also of a political nature.

Political thought is representative. I form an opinion by considering a given issue from different points of view, by going to present to the mind the positions of those who are absent; that is, by representing them. This process of representation does not adopt a

different perspective ; it is not about sympathy as if I am trying to be or feel like someone else, or to count and join the voices of a majority, but to be and think in my own identity where I am not really. The more positions of the people I have in mind while I reflect on a given issue, and the better I can imagine how I would feel and think if I were in their shoes, the stronger my ability to think representatively and the more valid my final conclusions, my opinion will be. (Arendt, op. cit.: 307).

Finally, Hannah Arendt helps to demonstrate that building a representation, as is the case in workshops or for documentaries, is part of a form of political engagement (Cyrulnik, 2016b: 109-112), and "aesthetic empathy" (Lemarquis, 2015) would be a major factor (Cyrulnik, 2017a : 37-38).

Conclusion

From the need to foster a critical spirit in the face of images that are so easily consumed, from the experience that makes it possible to move from something intimate to a more collective vision, the artistic and political dimensions of these cinematographic situations are becoming more apparent. It is a question of fully assuming the fact that these steps involve all persons, participants and project leaders alike. This social and artistic commitment has a real political dimension. The process of artistic and political transformation takes place during the shooting, and continues thereafter. The lived experience matures over time. This is also the strength of these artistic experiences in film. Citizen engagement began with emotions that are transformed into different forms of expression: through speech, framing, the situation to be filmed, or self-direction in front of the camera, among others.

In addition, there is the question of the "*cult of the banal*": is it better for these young people from suburbs to blend into a mass or to emerge in a particular situation such as that of making a film ? Reality TV has tended to value the banal (Jost, 2007), the process of creating a film offers an original situation that encourages interaction. This aspect, which may seem playful (Winnicott, 1975), seals these interactions in a form of identity affirmation, where bodies assume their place, whether they are in front of or behind the camera, or sitting in the cinema....

Everything was built on the basis of a complicity between the filmmaker and the filmed person at the beginning. This process, which values otherness, promotes a form of recognition as well. If the audiences affected are sometimes in difficulty, the commitment is still there. The principle of recognition combines both societal and emotional values. Axel Honneth concludes his book on recognition by defining it in relation to an experience of love: « *the experience of love thus gives access to self-confidence, the experience of legal recognition to self-respect and the experience of solidarity, and finally to self-esteem.* » (Honneth, 2010: 208). Is it a "*journey*" (Ricoeur, 2005) or a "*struggle for recognition*" (Honneth, 2010) ? In any case, the documentary genre is part of a collaborative process that promotes this (Cyrulnik, 2018a: 2-5), and that goes beyond the film alone.

Current digital reconfigurations accentuate this understanding of shared intimacy. If identity is constructed in the other's eyes, film is an artistic tool to talk about oneself, and to allow something of the body to be tied by speech (or any form of expression). Modesty, decency and indecency, ethics (already mentioned and essential to make a documentary film), or empathy, are all feelings that contribute to this body policy.

The content of the films, which has not been discussed much here, also often reflects precarious situations, especially in suburbs. The last film in the series *Living in the territory* shot in the Cité Berthe, *Adieu Berthe!* (2013, 39'), testifies to the commitment of the participants after all these years of films as they decide to implement " *citizen barbecues* " as they say, to re-mobilize and federate all the people who have lived in these districts in full mutation. This film is a form of cry from the heart, from the inhabitants and the director whose subsidies have been withdrawn, putting an end to this work, and ends up mixing the destruction of the towers filmed over fifteen years with the images shot there with such flame, joy and enthusiasm in these places. All these forms of destruction are mixed in this film, still combining creation with the political dimension it implies.

To conclude and try to overcome these claims, from emancipatory potential to new forms of critical and political thought, new forms of sociability now offer new perspectives to these cinematographic situations. "*Participation*", "*co-productions*", "*co-creations*", and other collaborative and cooperative situations, become the breeding ground for new communities that federate and take charge of things, thus building other meetings and situations of sharing. They are the ones who ultimately remain the priority of all these artistic adventures that cinema, and art in general, offer... (Cyrulnik, 2017a: 39)

A little girl with whom I worked in 2005 to make *La parole de l'Art* with her, (23', 2005) told me almost the same thing. While at first she found my question incongruous, which consisted in knowing what art is and what it is for, she concluded the film by letting go of her own reflection that had developed as the film was being built : « *You are obliged to love art, because otherwise you only love yourself, and you can't stay alone. You have to love art because you have to love others...* » (Cyrulnik, 2016a: 117).

Bibliography

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Rivages Poches, Petite bibliothèque
- Arendt H. (1954) (pour la version française), *La crise de la culture*. Paris : Folio essais, 1989.
- Avenel, C. (2005). *Sociologie des « quartiers sensibles »*. Paris : A. Colin.
- Berque A. (2010). *Ecouméne, introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin.
- Bougnoux, D. (1998). *Introduction aux sciences de la communication*. Ed. La Découverte, 2001.
- Bougnoux, D. (2007). La communication publique entre représentation et participation, p. 41-50. In : *Actes du colloque : La communication publique, approche, évolutions et enjeux*. Tunis : IPSI, Fondation Konrad Adenauer.
- Colleyn, J.P. (1993). *Le regard documentaire*, coll. Supplémentaires, Centre Georges Pompidou.
- Cyrulnik, N. (2008). *Représenter le monde et agir avec lui, la méthode du documentaire de création*, Thèse de doctorat, dir. de P. Dumas et F. Renucci, Université du Sud-Toulon-Var
- Cyrulnik, N. (2015a). Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté, in *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication* n°7, dir. G. Gramaccia
- Cyrulnik N. & Meyer V. (2015b). Des territoires et des récits : milieux, médias et médiations, in *La mise en récit des territoires méditerranéens : langages et objets*,

- dirigé par Natacha Cyrulnik et Vincent Meyer, *Revue du Gerflint - Synergies mondes méditerranéennes* n°5/2015
- Cyrulnik, N. (2016a). *Qu'est-ce que l'éducation artistique au cinéma ?* Ed. Entretemps, Coll. Horizons de cinéma, Novembre 2016, 127 p.
- Cyrulnik, N. (2016b). « Rénovations urbaines mises en récit pour de nouvelles représentations des cités », in « Engagement entrepreneurial et territoires », coordonné par C. Batazzi et P. Laudati, *Revue Communication et Organisation* n°50, Décembre 2016, p.111 à 122
- Cyrulnik, N. (2017a). « Le partage du sensible et l'engagement citoyen dans l'éducation artistique au cinéma », in *Que peut encore le cinéma ? Les trésors cachés de l'action culturelle cinématographique*, dir. W. Benedetto, pôle régional d'éducation artistique au cinéma et à l'audiovisuel de la région Paca, L'Alhambra Cinémarseille, Octobre 2017.
- Cyrulnik, N. (2017b). « Représenter le territoire, filmer la cité », Habilitation à Diriger des Recherches, A. Kiyindou dir., Université Bordeaux-Montaigne, Laboratoire MICA, le 06/11/17
- Cyrulnik, N. (2018a). « Espaces publics et processus de créations partagés par le biais du documentaire » in *Œuvrer à plusieurs : enjeux d'aujourd'hui*, *Revue Déméter*, la revue du Centre d'Etude des Arts Contemporain (CEAC) de l'Université de Lille 3, mai 2018
- Cyrulnik, N. (2018b). « Interactions entre les différents protagonistes d'un documentaire et affirmations d'identités territoriales », in *Cinema & Território* n°3, Funchal, UMA, Octobre 2018.
- Dewey, J. (1915). *L'art comme expérience*. Paris : Coll. Folio Essais, Gallimard, 2005.
- Debray, R. (1994). *Manifestes médiologiques*. Paris : Gallimard.
- Debray, R. 2000, *Introduction à la médiologie*. PUF, Collection Premier Cycle
- Dewey, J. (1915). *L'art comme expérience*. Paris : Coll. Folio Essais, Gallimard (2005).
- Gauthier, G. (2004). *Un siècle de documentaristes français*. Paris : Armand Colin.
- Guénoun, D. (2006). *Le théâtre est-il nécessaire ?* Paris : Penser le théâtre, Circé.
- Guynn, W. (2001). *Un cinéma de Non-fiction, Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, trad. de l'anglais par J.L. Lioult, Marseille, Publications de l'Université de Provence.
- Hall, E. T. (1976). *Au-delà de la culture*. Paris : Ed. Le Seuil, trad. de l'américain par M.-H. Hatchuel, 1979
- Honneth, A. (2000). *La lutte pour la reconnaissance*. Ed. Cerf, Coll.passages, 2010
- Jost, F. (2007). *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS Éd., coll. Sociologie/ethnologie/anthropologie, 150 p.
- Kitarô, N. (1911). *Etude sur le bien, chap. I et II : l'expérience pure et la réalité*, Osiris, 1997, 95p.
- Lioult J.-L. (2004). *A l'enseigne du réel, penser le documentaire*, Marseille : Publications de l'Université de Provence.
- Lemarquis, P. (2015). *L'empathie esthétique, entre Mozart et Michel-Ange*. Odile Jacob, Paris.
- Maigret, E. & Mace, E. (2005). *Penser les médiacultures – Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : A. Colin/INA.
- Menger, P. M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur – Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Ed. Le Seuil.
- Meirieu, P. (2003). *Libre parole*, réalisé par Jean-Pierre Daniel, DVD - Carnet de route de l'Alhambra Cinémarseille.
- Moscovici, S. (1984). (sous la dir.) *La psychologie sociale*. Quadrige (2^e éd.) Manuels, PUF (2011)

- 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 p.
- Paillé, P. & Mucchielli, A. (2005). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : A. Colin
- Porcher, L. (2006). *Les médias entre éducation et communication*. Paris : Ed. Vuibert/ INA.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique éditions, 2010
- Ricœur P. (2005). *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Gallimard, Folio Essais
- Schiller (1943). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier, (1992)
- Shusterman, R. (2005). *Préface*, in « *l'art comme expérience* » de John Dewey, (1915).
- 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.
- Tisseron, S. (2002). *Enfants sous influence – Les écrans rendent-ils les jeunes violents ?* Paris : A. Colin.
- Winnicott, D.W. (1975). *Jeu et réalité, l'espace potentiel*. Paris : Gallimard.

Filmography

- « *Une prairie dans la cité* » (44', 2002) accompagné par Natacha Cyrulnik
- « *La parole de l'Art* » (2005, 23') accompagné par Natacha Cyrulnik
- « *La revendication d'un regard* » (2008, 39') accompagné par Natacha Cyrulnik
- « *Ceux qui pensent le projet urbain, ceux qui le vivent* » (2011, 80') de Natacha Cyrulnik
- « *Adieu Berthe !* », (2013, 39') de Natacha Cyrulnik
- « *Scènes de chasse au sanglier* », (2007, 46') de Claudio Pazienza

More informations: <http://www.lacompagniedesembruns.com>

Laboratório Huni Kuin: Ritual e arte, performance e vídeo, corpo e imagem

Rui MOURÃO

Artista, Doutorando em Estudos Artísticos
FCSH - Universidade Nova de Lisboa
mourao.rui@gmail.com

Resumo: *Laboratório Huni Kuin* é um projeto de pesquisa artístico-etnográfica desenvolvido a partir de um estudo de campo sobre práticas artísticas em rituais do povo indígena Huni Kuin no Acre (Amazônia Ocidental, Brasil). Articula a performance ritual do Outro, a performance ritual do Eu em pesquisa do Outro e o que há de comum entre ambos. Foca-se em como desenvolver uma linguagem artística que estabeleça uma analogia com a dinâmica ritual xamânica, nomeadamente ao nível da relação entre consciência, corpo e imagem.

A performance ritual Huni Kuin liga o "cinema da floresta" (Gow, 1995) da *ayahuasca* com estéticas visuais geométricas (*kene*) e musicais (*huni meka*). O seu registo artístico-documental pelo vídeo constitui uma metaperformance da performance ritual. As abordagens performativas são, pois, "simultaneamente assunto e método" (Conquergood, 1989: 82). As imagens filmadas e editadas são metáfora axial que incorpora uma ontologia ameríndia do "dois e seu múltiplo" (Lima, 1996).

Em suma, cruzando teoria e prática, procura-se refletir sobre a relação entre a imagem em movimento e o movimento ritualizado da busca performativa do Eu e do Outro, tendo em conta estéticas, mitos e arquétipos. Tal acontece num campo de experimentação entre a arte como ritual e o ritual como arte.

Palavras-chave: arte, ritual, performance, imagem, vídeo, indígena

Abstract: *Huni Kuin Laboratory* is an artistic-ethnographic research project developed from a field study on artistic practices in rituals of the Huni Kuin Indigenous people in Acre (Western Amazonia, Brazil). It articulates the ritual performance of the Other, the ritual performance of the Self while researching the Other, and what is common in both. It focuses on how to develop an artistic language that establishes an analogy with shamanic ritual dynamics, namely at the level of the relationship between consciousness, body, and image.

The Huni Kuin ritual performance links the "forest cinema" (Gow, 1995) of *ayahuasca* with geometric visual aesthetics (*kene*) and musical aesthetics (*huni meka*). Its artistic-documentary recording on video is a meta-performance of ritual performance. Performative approaches are thus "simultaneously subject and method" (Conquergood, 1989: 82). The filmed and edited images work as an axial metaphor that incorporates an Amerindian ontology of "two and its multiple" (Lima, 1996).

To summarize, intersecting theory and practice, the goal is to reflect on the relationship between the moving image and the ritualized movement of the performative search of the Self and the Other, considering aesthetics, myths, and archetypes. This happens in a field of experimentation between art as ritual and ritual as art.

Keywords: art, ritual, performance, image, video, indigenous

Este artigo, embora aborde dimensões conceituais dos rituais Huni Kuin, não pretende fazer uma análise etnográfica do povo Huni Kuin. O projeto *Laboratório Huni Kuin* procura desenvolver uma linguagem performativo-imagética de arte e investigação que estabeleça uma analogia com dinâmicas rituais indígenas que envolvam corpo e imagem na relação do eu com o mundo, a natureza, a busca de verdade. Recomenda-se começar pela visualização de dois breves vídeos acedendo aos seguintes links deste laboratório audiovisual:

- <https://vimeo.com/304985132> (apresentação do projeto *Laboratório Huni Kuin* com cerca de 5 minutos)
- <https://www.youtube.com/watch?v=1X1-BKPjdsE> (excerto de uma entrevista ao *txana*¹ Tuin Huni Kuin com cerca de 6 minutos)

Performance Huni Kuin: o ritual como arte

For many of us performance has evolved into ways of comprehending how human beings fundamentally make culture, affect power, and reinvent their ways of being in the world. The insistence of performance as a way of creation and being as opposed to the long held notion of performance as entertainment has brought forth a movement to seek and articulate the phenomenon of performance in its multiple manifestations and imaginings. (Hamera, 2006: XII)

A arte tem como objetivo comum com o ritual, especialmente comparando com "rituais de passagem" e "purificação" (Turner, 1969), performar uma separação física, visual e/ou conceptual para focar em algo essencial. De certa forma, arte e ritual são ambos instrumentos de iniciação, para que outra condição mental possa emergir, ser experimentada e permita germinar algo. Na sua estimulação a uma passagem para um estado diferente e significativo, o ritual é, tal como a arte, um "sistema cultural de comunicação simbólica" (Peirano, 2003: 11) que envolve os seus participantes em determinadas formas de processos sociais, apurando relacionamentos, conceptualizações, identidades e posicionamentos (Larsen, 2014: 15). As suas sequências tendem a ser ordenadas e padronizadas, mas expressam-se por múltiplos meios e com diferentes "graus de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição)" (Peirano, 2003: 11). Nesse sentido, a arte pode ser lida como um ritual menos padronizado que acontece em níveis mais amplos de convencionalidade, rigidez, fusão e repetição², desde logo porque as suas obras são "abertas" (Eco, 1991).

¹ Palavra em Hãtxa Kuin (língua da família Pano falada pelo povo Huni Kuin) que identifica um conhecedor das tradições Huni Kuin e dos cânticos *huni meka*, o canto ritual deste povo. O *txana* evoca mitos ao praticar os cantos rituais durante as visões com *ayahuasca*.

² Veja-se a esse nível como ainda assim: a arte está sempre aberta a novos *media*, mas uma vez inventado e aceite um *medium* artístico este vai constantemente repetindo-se (ex: pintura, escultura, teatro, performance, etc); se reproduzem espaços de apresentação codificados (ex: o anfiteatro e o *teatro à italiana* na tradição das artes do espetáculo ou o modelo do *cubo branco* no paradigma contemporâneo das artes visuais); há uma contínua repetição do tipo de agentes e papéis envolvidos (ex: artistas, espectadores, curadores, colecionadores, etc); se vai repetindo uma dimensão simbólica da arte (mesmo quando é realista pois ainda assim representa e recria), de certos valores (mudam as criações autorais e os movimentos artísticos, mas mantêm-se valores como o da originalidade e da sensibilidade) e de comportamentos (ex: os atores representam personagens e os espectadores sentam-se, fazem silêncio e aplaudem, sentados ou de

Contudo, a arte ritualiza sempre um tipo de afastamento com o real — nem que seja apenas conceptual — apesar de manter uma dinâmica especular com este.

Seja pelo ritual enquanto representação — isto é, ilustrativo e revelador, numa “perspectiva hermenêutica” (Borgdorff, 2011: 61) dos estudos artísticos — ou enquanto criação — numa “perspectiva construtivista” (Borgdorff, *op. cit.*: 61), portanto constitutiva *per se* — verificamos que a arte gera uma reprodução de essências e conexões na busca de um paradoxal estado de maior emancipação (libertando-se de limites ao diferenciar-se da vida) e de maior afeição (que uma parte da vida cria ao reproduzir uma realidade paralela imagética/imaginária que no fundo está ligada e visa intensificar a própria vida). Essa ritualização permite testar, observar, ensaiar e documentar experiências, visando concepções sensíveis aprofundadoras da realidade. Uma arte com a qual o criador se comprometa verdadeiramente implica, pois, um ritual de partilha e entrega desse criador, que funciona de forma performativa de si mesmo, da relação com o outro e de busca de percepção de algum tipo de realidade interior/exterior, com respetivo potencial transformador.

Sintetizando, se por um lado temos uma dimensão ritual da performatividade inerente à arte, por outro lado, o próprio ritual pode-se constituir numa forma de arte. Afinal, o ritual é performance e a performance enquanto arte, tal como o ritual, opera a partir do corpo e envolve um estado de espírito. Só que na chamada performance arte « cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados. » (Goldberg, 2007: 10), abrindo-se a possibilidades infinitas no seu cruzamento com a realidade não-artística (podendo a performance até incluir outros *media* artísticos, como o vídeo). A performance arte adota, pois, ações, atitudes e movimentos, mesmo que sejam banais, que criam uma comunicação simbólica de expressões emocionais, físicas e conceptuais onde o corpo funciona como eixo artístico central. Geralmente o performer assume a sua própria subjetividade, sem a composição de personagens, ao contrário do que sucede na tradição teatral, pelo que mais que representar, o performer entrega-se a si próprio no ato (Auslander, 1997: 54).

Ligando a teoria à observação etnográfica que realizei entre os Huni Kuin, constatei que é frequente estes identificarem os seus rituais como sendo arte, sobretudo ao falar com *txanas*. No registo audiovisual disponibilizado *online*, é possível verificar que o *txana* Tuin Huni Kuin, oriundo da aldeia Chico Curumim (na Terra Indígena do Rio Jordão), em pleno ritual com *ayahuasca* envolvendo vários participantes à volta da fogueira e expressões complementares como a música, a dança e a pintura corporal, afirmava como líder do coletivo Kayatibu³:

O ritual é a arte. O momento que a gente está fazendo, já está arte, já está fazendo arte. Porque é que é arte? Nós movimentamos. Preparando o nixi pae⁴. (...) Na hora que a gente estava preparando o nixi pae, nós cantámos. (...) A partir do momento que

pé); ou até como há uma performatividade permanente da função de "agência" (Gell, 2009) (pois a arte sempre incorpora, transporta e ativa emoções, reflexões e relações).

³ Grupo de cantos e danças Huni Kuin que integra o MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin. Havendo altos níveis de comunidade, mobilidade e consanguinidade entre as diferentes concentrações populacionais indígenas, o MAHKU é amplamente conhecido entre os Huni Kuin e vem afirmando-se como importante referência cultural para os mesmos. Note-se que apesar de ser a população indígena mais populosa do Acre, dados de 2014 do ISA (Instituto Socioambiental) contabilizam o povo Huni Kuin no Brasil em apenas 10.818 pessoas.

⁴ Palavra com dupla conotação, embora ambos os sentidos estejam ligados. *Nixi pae* é a bebida *ayahuasca* usada em rituais xamânicos, de transe e/ou cura, mas a mesma palavra traduzida para português quer também dizer: espírito da floresta, ou seja, a força da natureza presente em tudo. Para os Huni Kuin, a bebida *ayahuaska* contém e ativa a percepção do "espírito da floresta".

a gente estamos aqui, falando, movimentando, fazendo muitas coisas aqui, nós estamos fazendo arte.

Não existem correspondências inequívocas que possam identificar o conceito de arte de uma forma universal em diferentes tempos e espaços. Cada época tem o seu "regime escópico" (Baxandall, 1972: 45-138) e em espaços geoculturais não-ocidentais é comum que manifestações estético-simbólicas que o Ocidente interpreta como artísticas tenham funções diversas da conceção autonomizada de arte estabelecida no Ocidente contemporâneo (Geertz, 1976: 1474). Els Lagrou refere a respeito da interconectividade dos campos da reflexão e da ação dos Huni Kuin que há uma impossibilidade em operar o estético como domínio separado, tendo em conta que « as qualidades criativas, sensíveis e perceptivas de experiências interpessoais são concebidas enquanto "fatos sociais totais. » (Lagrou, 2007: 85). O que é fascinante no caso dos Huni Kuin é como há atualmente um uso do conceito de arte enquanto campo simultaneamente autónomo do resto da vida e conectado com as suas práticas rituais. Seja por influência não-indígena, apropriação indígena do conceito de arte ou ambas, o facto é que reivindicam os seus rituais como sendo artísticos⁵. Há aí uma lógica que é ao mesmo tempo binária –de nomeação do que é arte, que só pode ser por exclusão do que não é – e não-binária – pela fusão das relações entre vida e arte, real e onírico, corpo e imagem.

Arisi e Sáez postulam que as ações rituais com e para outros (sejam indígenas ou não-indígenas) ocupam tradicionalmente um lugar central característico das sociedades indígenas amazónicas (em particular nos povos da família Pano, como é o caso do povo Huni Kuin), por serem constitutivamente abertas e muito adaptativas. Há nesses rituais uma constante performance experimental que ensaia novas relações entre sujeitos e noções que podem sempre vir a ser aplicadas social ou existencialmente fora dessas ocasiões excecionais.

Sugerimos aquí la posibilidad de entender los rituales como acciones «de laboratorio». Es decir, como ocasiones de establecer relaciones nuevas – modos nuevos de relación si se quiere – que serán eventualmente aprovechados en la vida cotidiana o pasarán a formar parte de la política y la economía corriente, pero que antes de ello pueden ser probadas en un contexto especial, delimitado por signos que advierten a todos de que lo que se hará, se dirá y se verá no debe ser confundido con la realidad común; es, por lo pronto, meta-realidad o sobre-realidad. Para usar un ejemplo ilustre, el ritual puede ser como esa pieza teatral que Hamlet hace ejecutar ante la corte de Dinamarca: puede representar episodios que ya han ocurrido, pero su objetivo principal es ensayar efectos en las relaciones, talvez crear relaciones nuevas – en ese caso, como sabemos, muy luctuosas – en la vida real. (Arisi, Sáez, 2013: 219)

⁵ Por um lado o atual uso da palavra arte parece ser uma apropriação cultural indígena após o contacto com os não-indígenas que veio responder a estratégias contemporâneas de afirmação/valorização sociocultural e de necessidade de reconfiguração identitária, económica e política num contexto de perseguição histórica e que ainda é de forte discriminação; por outro lado, tudo indica ser também um uso linguístico-conceitual que traduz uma ontologia tradicional daquele povo que continua operativa e que no contacto entre a sua cultura e a cultura não-indígena encontra pontos comuns à qual a terminologia arte permite responder. De qualquer forma, voltarei ao Acre mais 2 vezes, 3 meses cada, em anos diferentes, para recolher mais dados etnográficos, históricos e audiovisuais. O que neste contexto importa reter é que arte é o conceito adotado por índios Huni Kuin quando, geralmente de forma coletiva, desenvolvem práticas rituais envolvendo diferentes dimensões performativas, espirituais e estéticas com abordagens simultaneamente tradicionais e de atualização contemporânea.

Tendo em conta o paralelismo entre performance teatral e performance ritual estabelecido por Richard Schechner, referência maior dos Estudos da Performance, em ambas se passa uma fronteira dimensional, mas enquanto na experiência teatral um ator ao subir a palco é “transportado” da dimensão quotidiana para uma dimensão performativa, acompanhando o estado de espírito essa mudança e regressando à dimensão quotidiana com o fim da performance⁶; na experiência ritual o performer é “transformado”. É transformado porque o ritual inicia e muda o seu agente através da ação da performance, não sendo possível regressar-se exatamente igual ao ponto de partida (Schechner, 1981: 95). Neste sentido, o recurso dos Huni Kuin à performance do canto, dos instrumentos musicais, da dança e das pinturas corporais ligadas às chamadas “mirações”⁷, enquanto ritual e arte ao mesmo tempo, potencialmente transforma, mas não deixa de fazer um transporte com ida e volta. Transporta primeiro ao inconsciente, de forma consciente, mas de seguida corta com as visões, devolvendo o participante ao estado de consciência normal apoiado na ancestral tecnologia sonora dos *huni meka*, a música Huni Kuin usada para instrumentalização medicinal e espiritual da percepção⁸ (sendo que se traduzirmos para português, a palavra *huni* quer dizer verdadeiro e a palavra *meka* quer dizer cantos, portanto cantos verdadeiros, tal como os que os cantam são *kuin*, que quer dizer povo ou gente, que se consideram *huni*, ou seja, pessoas de verdade, reais).

Tanto ao se assistir a um filme, como na alucinação do ayahuasca, as imagens vistas são percebidas como exteriores ao sujeito no sentido de terem uma origem autônoma. Como num filme, as imagens provocadas pelo ayahuasca não são devaneios nem fantasias, pois não podem ser criadas espontaneamente nem desaparecem pela vontade do sujeito. Como num filme, elas vêm quando querem e intensificam-se ou diminuem de força de acordo com sua própria atividade, sem interferência do sujeito. Há uma exceção, considerando-se que o xamã treinado, ou ayahuasquero, dirige o fluxo das imagens através do uso de ícaros, "canções da droga". (Gow, 1995: 45)

Apesar da pintura corporal, incluindo facial, com as geometrias dos *kenes*, no ritual Huni Kuin não se simula ser outra coisa, sente-se ser outra coisa em simetria com o que se é. A performance ritual Huni Kuin não tem máscaras ou personagens teatrais, mas sim características de interior e coletiva experiência de projeção de imagens, que mais se pode relacionar com uma dimensão cinematográfica. Esse “cinema da floresta” (Gow, *op. cit.*) constitui-se de forma bio-imagética. É laboratório de experimentação artístico-ritual para apuramento psico-espiritual a partir da ação no corpo de um laboratório químico de plantas oníricas da Amazônia (que os seus participantes, numa perspetiva animista, creem transportar a chamada “força da floresta”, cruzando mitos com dimensões motoras, visuais, estéticas e medicinais da *ayahuasca*). A experiência performativa de entrega ativa, ao ser vivida, é tanto transformadora como de “transporte”. É transformadora por passar pelas sensações do corpo e da sua relação com a consciência alterada/expandida. É de “transporte”, enquanto meio onírico/espiritual experimental que se crê de alguma forma revelador, mas de efeito passageiro. Termina quando termina o ritual.

⁶ Tendo em conta que na linguagem teatral mais convencional se adopta uma encenação com uso de personagens, papéis que o ator “veste” e “despe”, diferenciando-se a *persona* ficcional do intérprete como pessoa.

⁷ Nome dado no Acre e em várias regiões amazónicas às visões obtidas sob o efeito da *ayahuasca*. Esta é usada por vários povos indígenas e mestiços em diferentes países sul-americanos (os próprios Huni Kuin estão maioritariamente no estado do Acre, no Brasil, mas uma parte também está no Peru).

⁸ Como refere o *txana* Tuin Huni Kuin no vídeo, os *huni meka* variam em momentos diferentes do ritual: 1º) música para “chamar a força”, 2º) música para sentir e ver a “força” em pleno, 3º) música para “diminuir a força” e terminar o ritual.

Cruzando uma perspectiva antropológica do laboratório ritual Huni Kuin com uma perspectiva psicanalítica junguiana do inconsciente coletivo, parte-se de um laboratório do corpo (com sons, formas, cores, movimentos) que por meio da ação das plantas da floresta aciona visões que dão forma a imagens e sensações entre polaridades⁹ de condensação (os *Kenes*¹⁰ *Uni*, cujos grafismos geométricos são fechados e dão uma sensação de conexão para dentro) e de expansão (os *Kenes Duá*, cujos grafismos geométricos são abertos e dão uma sensação de conexão para o exterior¹¹), em diálogo com mitos que evocam arquétipos, convertendo-se num laboratório estético-simbólico do inconsciente. Por exemplo, entre os Huni Kuin o *nixi pae*, também chamado de "espírito da floresta" e que é simultaneamente a bebida da *ayahuasca* e a divindade da natureza contida em si, é representado na sua vertente mitológica como uma jibóia¹², pelo que frequentemente se pintam *kenes* que evocam o padrão da pele da jibóia no corpo dos participantes de um ritual. Sob o efeito do conjunto ritualizado da *ayahuasca*, da música e da dança, um braço em movimento com os *kenes* da jibóia é visto como uma autêntica jibóia contorcendo-se. Dá-se uma conexão sensorial com o mitológico arquétipo do espírito da floresta e, como tal, emerge uma sensação de interface pelo estado alterado/expandido da consciência onde o Eu e o Ecossistema são simultaneamente objecto e sujeito.

A metaperformance do vídeo: o movimento ritual na imagem em movimento

É, pois, compreensível que a unidade do mito seja projetada num foco virtual: para além da percepção consciente do ouvinte, que ele apenas atravessa, até um ponto onde a energia que irradia será consumida pelo trabalho de reorganização inconsciente, previamente desencadeado por ele. (Lévi-Strauss, [1964] 2004: 37)

O projeto *Laboratório Huni Kuin* apura uma dimensão imaterial que enquanto artista-investigador procuro reconhecer de forma paralela à arte ritual Huni Kuin e ao seu "cinema da floresta". Cruza ação e imaginário, corpo e imagética, performance e vídeo. Nesse sentido, filma-se uma arte ritual Huni Kuin – a qual envolve conceitos míticos, corpo e imagem/som¹³ – focando na relação com o meu próprio percurso ritual de artista-

⁹ De notar que na perspectiva junguiana, as polaridades também são essenciais. Estão presentes na estrutura do inconsciente (ex: *animus* e *anima* ou em processos de conflito e harmonização). Até em elementos visuais simbólicos Jung identifica essas polaridades, com destaque para as suas análises aos padrões (geométricos) e cores (por vezes antagónicas/complementares, como o vermelho e o azul) de mandalas com origens diversas, onde de forma arquetípica e recorrente "A criação começa pois com um ato de cisão dos opostos que são unidos na deidade. Da tensão entre eles surge como uma gigantesca explosão de energia, a multiplicidade do mundo." (Jung, [1936] 2000: 352)

¹⁰ Os *kenes* são grafismos de linhas com padrões geométricos, abstratos, repetitivos e labirínticos usados pelos Huni Kuin em pinturas corporais, tecelagens, cestarias, decorações em madeira, cerâmicas e adereços com missangas. Segundo o levantamento feito pelo Prof. Joaquim Maná Kaxinawá há mais de 60 tipos de *kenes* com grafismo padronizado. Frequentemente têm denominações que evocam animais (ex: o "olho de curica") ou plantas (ex: a chamada "espinhosa").

¹¹ Veja-se neste sentido o depoimento gravado em vídeo do *txana* Tuin Huni Kuin.

¹² Símbolo místico do poder da floresta e da renovação da vida pela sua cíclica troca de pele.

¹³ Nomeadamente dança, música, *kenes*, narrativas e mirações com *ayahuasca*. Tudo isso se liga com conceitos míticos dos Huni Kuin. A começar pelo seu próprio nome. Apesar de a maioria da literatura etnográfica atribuir-lhes o nome Kaxinawá, por ser a forma popularmente mais usada na região para denominar esse povo, a minha opção foi, contudo, usar o termo preferido pelos próprios membros desse povo, os quais se referem a si mesmos como Huni Kuin. O que na sua língua pano do sudeste quer dizer "gente verdadeira". Kaxinawá é a denominação pela qual ficaram conhecidos por outros povos indígenas vizinhos (que igualmente a transmitiram aos colonizadores não-indígenas) e cuja tradução para português

investigador em processo – envolvendo conceitos arquetípicos e por sua vez também uma relação que me liga ao corpo e envolve imagem/som. Estabelece-se pois uma *mise en abyme*, onde se reflete tanto a dimensão corporal e audiovisual do Outro, como a minha, de forma fisicamente invisível dentro do enquadramento da imagem, mas constitutiva da mesma, dos seus movimentos e da minha continuada performatividade ativadora de um ponto de vista entre a dimensão real a captar e a das imagens imateriais dessa realidade pelo meio audiovisual da câmara que revela uma experiência. O que vai de encontro a uma conceptualização da metalinguagem da arte como mítico ritual que permite uma lógica laboratorial que simbolicamente separa para relacionar (por exemplo, fixando o "olhar" da câmara de vídeo como extensão do meu corpo, num olhar separado), deduzindo de alguma forma algo sensível (a imagem e o que transporta e transborda do "olhar").

Ao longo do processo de pesquisa com a câmara há um envolvimento que surge pela performatividade do ponto de vista em busca de um conhecimento que tem tanto de captado, como de projetado de si, pois acontece como extensão do meu olhar, do manuseamento da câmara pelo meu corpo, pelo meu percurso de busca, não só durante, mas igualmente antes e depois de filmar. No processo, o imaginário e os sentidos (os sentidos físicos ligados às emoções e os sentidos conceptuais ligados à razão, embora ambos se interpenetrem) também criam e são criados na (in)consciente projeção do Eu na documentação audiovisual e do que dela se busca. Sublima-se pela escolha dos rituais, dos artistas indígenas, da captação e enquadramento de planos, movimentos e edição de vídeo, enfim, do percurso e das questões, de algo que obtenha sentido do real documentado e, sentindo-se, faça sentido interiormente. A magia está nesse encantamento entre o que se faz, o que se vê fazer e a sintonia entre ambos, sincronizando arte e vida num movimento alinhado. No fundo, o vídeo abre caminhos, estabelece relações e comprova possibilidades especulares entre a experiência artística e a ritualística xamânica.

As noções ocidentais de artista e ameríndia de *pajé*¹⁴ aproximam-se sob um certo ponto de vista performativo e conceptual. Idealmente, ambos desempenham performances de intensificação estética da vida para transportar-se por experiências sensíveis profundas, de ida e volta, mas potencialmente transformadoras. Segundo as crenças Huni Kuin considera-se um verdadeiro xamã apenas aquele que experimenta outra realidade na viagem encantada do ritual, mas volta e transporta consigo os conhecimentos de outra dimensão para a dimensão quotidiana.

Contrapondo as práticas rituais Huni Kuin com a perspectiva de inconsciente coletivo em Carl Jung e, em particular, de arquétipos coletivos comuns em diferentes tempos, espaços e culturas, defendida por Joseph Campbell, a incorporação xamânica dos mitos permite experimentar representações arquetípicas de forças potenciadoras de transformação positiva. Como refere Joseph Campbell, o xamã « apenas torna visíveis e públicos os sistemas de fantasia simbólica presentes na psique de todo o membro da sociedade. » (Campbell, [1949] 1997: 68). Esse sistema de forças é interior ao humano e exterior ao seu ser. No caso Huni Kuin confunde-se com o meio envolvente da floresta (desde logo pela *ayahuasca* que traz ao corpo uma perceção de comunhão e que se incorpora como espírito da floresta). Nas tradicionais narrativas míticas Huni Kuin essas forças de sincronismo interior e exterior ao ser são de "continuidade metafísica" e "descontinuidade física" (Castro, 2002: 382). Para o xamã, a viagem aventureira pelo desconhecido entre tais descontinuidades físicas é especialmente útil para processos de

seria algo como “povo” ou “gente” (nawa) “morcego” (kaxi). O facto de os Huni Kuin, como tantos outros povos indígenas, se verem a si mesmos como “gente verdadeira” contribuiu para o conceito de Perspectivismo Ameríndio desenvolvido por autores como Viveiros de Castro ou Tânia Lima.

¹⁴ Palavra de origem Tupi-Guarani usada entre os Huni Kuin para denominar xamã.

cura. Como artista-investigador em pesquisa artístico-etnográfica, interessa-me particularmente estudar e adotar uma noção de performance artístico-ritual como modelo laboratorial de separação e retorno - paradoxalmente condensador e expensor da consciência. Uma consciência que se integra pelo conhecimento da experiência de arquétipos comuns entre a performance do xamã na cultura Huni Kuin – com a sua imagética e performatividade própria - e a performance do artista na cultura ocidental – neste caso em particular pela criação de imagens como meio de investigação metafísica que requer a presença física do corpo em continuado movimento de busca.

Na apropriação do ritual do movimento pela imagem em movimento dá-se um reconhecimento empírico e simultâneo de qualquer coisa que pode ser universal e particular. Isto é, há uma tomada de consciência de manifestações intemporais e universais de arquétipos como padrões da vida humana (semelhantes aos fisicamente biológicos e que inclusive são estruturas psíquicas biológico-culturalmente hereditárias) intimamente ligadas e fluídas com o chamado processo psicológico de "individuação"¹⁵ vital a qualquer ser humano. Assim sendo, neste laboratório artístico procuro identificar, pesquisar e transformar as minhas particularidades, tendo em conta a consciência e a sua interligação com o corpo, a partir da relação diversa de polaridades opostas, mas complementares entre o Eu e o Outro, a imagem e o imaginário, o individual e o arquétipo.

O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma facultas praeformandi, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. Provar a essência dos arquétipos em si é uma possibilidade tão remota quanto a de provar a dos instintos, enquanto os mesmos não são postos em ação in concreto. No tocante ao caráter determinado da forma, é elucidativa a comparação com a formação do cristal, na medida em que o sistema axial determina apenas a estrutura estereométrica, não porém a forma concreta do cristal particular. Este pode ser grande ou pequeno ou variar de acordo com o desenvolvimento diversificado de seus planos ou da interpenetração recíproca de dois cristais. O que permanece é apenas o sistema axial em suas proporções geométricas, a princípio invariáveis. O mesmo se dá com o arquétipo: a princípio ele pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente. (Jung, [1936] 2000: 91)

Em *Laboratório Huni Kuin*, o registo da imagem em movimento institui-se como um meio artístico-etnográfico que ao longo do trabalho de campo permitiu uma produtiva experiência de contacto, estabelecendo uma articulação entre a performance ritual do Outro e a performance ritual do Eu em pesquisa do Outro e do que há de comum entre ambos. O trabalho pode-se inscrever num movimento de pesquisas etnográficas audiovisuais onde as abordagens performativas são « simultaneamente assunto e método » (Conquergood, 1989: 82). Nesse sentido, no envolvimento e reconhecimento de ações, afeções, estéticas, narrativas e imaginários míticos, o vídeo constitui uma metaperformance¹⁶ da performance ritual, registando e articulando um eixo entre a

¹⁵ Conceito-chave da psicologia analítica de Jung que identifica o processo de construção do Eu, onde a consciência separa a individualidade do seu ser do todo, integrando e harmonizando diferentes experiências, polaridades, impulsos.

¹⁶ Termo utilizado inicialmente por Victor Turner identificando a criação de representações de representações. O autor refere que: "cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative

experiência do corpo e imagem/som. A câmara, pela magia das imagens – e recorde-se que na nossa cultura a palavra “imagem” tem até a mesma raiz etimológica que a palavra “magia” – torna-se no *medium* de xamanismo do artista. Tanto abre caminhos e permite chegar a pessoas e situações, como possibilita projetar mitos. Tanto exterioriza, como interioriza.

Na documentação audiovisual deste laboratório, o *txana* Tuin Huni Kuin refere processos de sinestesia entre a imagem das "mirações" de *kenes* multicolores e o tipo de *huni meka* que sobre eles interage intensificando e ampliando as formas e sua afeção. *Kenes Uni* fecham visualmente o padrão (ex: as linhas unem-se e formam losangos), estabelecendo uma afeção emocional de separação com o exterior. *Kenes Duá* abrem visualmente o padrão (as linhas estabelecem repetidos ângulos ou voltas, mas estão todas continuamente interligadas), estabelecendo uma afeção emocional de conexão com o todo. O seu exercício estético-ritualístico com a *ayahuasca* leva a processos paradoxais da consciência para apurarem a compreensão do mundo interior e exterior, tal como o exercício ritualístico do artista comprometido com a sua prática leva a processos paradoxais de interpretação (movimento de condensação pela percepção do entorno para o seio da consciência) e expressão (movimento de expansão da consciência para fora de si) visando apurar pelas formas imateriais, o seu movimento, o respetivo sentir e uma simultânea compreensão das coisas, do mundo, da natureza (humana e não-humana).

O dois e o seu múltiplo: da imagem-cristal à metáfora xamânica

O homem faz-se presente pela corporeidade, pelo que o corpo participa do processo cognitivo. Ao ver e sentir – tendo em conta a perspectiva deleuziana, sobretudo a partir de Bergson – há uma relação entre matéria, imagem e movimento. Num mundo em estado fluído de matéria, onde os corpos sólidos têm uma existência efêmera, tudo é universal movimento. O universo é variação infinita de imagens, num fluxo que se soma à matéria, o qual é em si movimento como um todo: "imagem-movimento" (Deleuze, [1985] 2005: 37-43). Como parte desse fluxo, a consciência no seu processo de apreensão e manipulação converte as imagens do mundo, que inclusive transportam uma consciência imanente, em imagens interiores ligadas à percepção, à afeção, à ação, por vezes à lembrança (quando há uma memória prévia da imagem do fenómeno registado) e até ao sonho. Deleuze refere que em ruptura com os princípios da imagem-movimento, certas vanguardas cinematográficas (o cinema neorrealista ou a *nouvelle vague*) desenvolveram técnicas de manipulação da imagem em movimento (como o *flash-back*, a dessincronização ou o *faux-raccord*) que estabeleceram a chamada "imagem-tempo" (Deleuze, *op. cit.*: 48-57). Esta separa-se da imagem-movimento linear, mas paradoxalmente reforça a sua relação com o movimento universal ao trazer uma nova relação da imagem com a forma de pensar o tempo. Há a esse nível um eixo que operando entre imagem e imaginário implica temporalidades simultâneas, dualistas e complementares, segundo uma lógica não cronológica, algo subjetiva. Usando a terminologia deleuziana da bifacetada "imagem-cristal" (Deleuze, *op. cit.*: 87-120) há uma interface entre o domínio da imagem presente atual e a dimensão virtual do passado registado. Na imagética desconstrução do fator movimento pelo fator tempo, geram-se

actors sketch out what they believe to be more apt or interesting "designs for living" (24) (...) To establish his point that humankind lives under the "sign of reflexivity" (108) and inevitably creates "performances about performances about performances" (107)" (Conquergood, 1989: 86). O autor refere também a ligação do cinema ao ritual. Para mais informações veja-se a sua abordagem da “antropologia da performance” e da “cultura como performance” (Turner, 1986).

eixos alternativos de identificação bilinear e uma certa transformação da percepção do real e da construção de verdade(s).

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa Vida não-orgânica que encerra o mundo. O visionário, o vidente é quem vê no cristal, e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão. (Deleuze, op. cit.: 102)

Na dimensão audiovisual do *Laboratório Huni Kuin* essa cisão e desdobramento do movimento em "dois jatos dissimétricos" é levada ao extremo da contínua biliariedade de imagens em simultâneo pelo recurso ao dispositivo do chamado *split screen* (como se pode ver no link do *teaser* do projeto indicado anteriormente). Na sua dualidade formal, o vídeo apresenta-se como constante binómio visual num fluxo de jogos duplos de imagens lado a lado, separando e relacionando tempos e espaços. Desse modo, pretende-se obter simultâneas combinações de sentidos além da simples soma das imagens isoladas (em que não seja apenas: imagem A + imagem B = sentido AB; mas sim: imagem A + imagem B = sentido ABC). Esse princípio vai ao encontro da ontologia identificada por Tânia Lima no pensamento mítico e ritual amazónico: "o dois e o seu múltiplo" (Lima, 1996). Tal como para os Huni Kuin a duplicidade é a lei de todo o ser e de todo o acontecimento, também na representação audiovisual da pesquisa aos seus rituais adotei essa premissa e multipliquei-a. Há portanto uma dualidade formal das imagens editadas em pares de múltiplas combinações, tal como há a dualidade do artista-investigador entre movimento performativo presente documentado na imagem e a sua presença física fora de campo, num paradoxal processo de individuação e harmonização na relação com o Eu e o Outro. No encontro/confronto com esses processos individuais e culturais de separação e relação, a arte é o eixo de ação. As dinâmicas operadas nos sujeitos face aos objetos artísticos são, numa atitude laboratorial, movimento de condensação e expansão (como efeitos estéticos, sensíveis e conceptuais de *Kenes Uni* ou *Duá*). Emanam reflexos recíprocos do que projetam e do que no olhar se inscreve, convertendo-se em algo desdobrado, axial, xamânico. Ou melhor, convertem-nos em xamãs. No sentido metafórico, tendo em conta que a metáfora é a figura de estilo por excelência na arte e também ela está ligada a dinâmicas de condensação e expansão, identificadas pelos estudos semiológicos e da linguagem como de separação e relação simbólico-cognitiva (Jakobson, 1956). Desse modo, acede-se intencionalmente às emoções como experiências perceptuais que representam propriedades dos nossos sistemas interoceptivos e exteroceptivos¹⁷ (Copenhaver, Odenbaugh, 2018). A arte opera e expande a própria consciência ao representá-la como metáfora.

¹⁷ O sistema interoceptivo tem que ver com a sensibilidade a estímulos e variações no interior do corpo. O sistema exteroceptivo tem que ver com a capacidade através da qual se entra em contacto com estimulação presente no ambiente circundante.

Numa perspetiva teleosemântica¹⁸ as emoções têm a função de indicar propriedades que avaliam situações (ex: medo indica perigo, tristeza indica perda, alegria indica ganho, etc). Por um lado, a representação de emoções que nos afetam cria assim uma perceção do que nos afeta. Tem algo de indicador, tomando como eixo revelador os sentidos dados pelo corpo. Por outro lado, como defende o filósofo Nelson Goodman, criar uma imagem participa na criação do que se quer representar (Goodman, 1968: 62). Implica algo de alterado, expandido. É metaperformance da performance da consciência humana no mundo. Constitui-se como uma interface de sincronia de experiências, realidades, tempos. Em síntese, eis que, como me disse na pesquisa um artista Huni Kuin: "Tudo é *Kene*". O que para os estudos cinematográficos é o mesmo que dizer que tudo é "imagem-movimento". Do imaginário ao corpóreo. Do corpo à imagem.

Bibliografia de referência

- Arisi, B.; Sáez, Ó. (2013). "La Extraña Visita: Por Una Teoria de Los Rituales Amazónicos", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 43, nº1.
- Auslander, Ph. (1997). *From Acting to Performance*. Londres e Nova Iorque: Ed. Routledge.
- Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in 15th Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Borgdorff, H. (2011). "The Production of Knowledge in Artistic Research", *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Campbell, J. [1949](1997). *O Herói de Mil Faces* (trad.: Sobral, Adail). São Paulo: Ed. Pensamento.
- Castro, E. V. de (2002). "Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena", *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*, Cosacnaify BSCSH / UFRGS.
- Conquergood, D. (1989). "Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology", *Text and Performance Quarterly*, pp. 82-95.
- Copenhaver, R.; Odenbaugh, J. (2018). "Experiencing Emotions: Aesthetics, Representationalism, and Expression", Lewis & Clark College (online).
- Deleuze, G. (2005). *A Imagem-tempo (Cinema 2)*, (trad.: Ribeiro, Heloísa). São Paulo: Ed. Brasiliense (obra original publicada em 1985).
- Eco, U. [1962](1991). *Obra Aberta* (trad.: Giovanni, Cutolo). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Geertz, C. (1976). "Art as a Cultural System", *MLN*, Vol. 91, Nº 6, Comparative Literature, pp. 1473 - 1499 (online).
- Goldberg, R. [1988] (2007). *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente* (trad.: Camargo, Jefferson Luiz; adapt. e revisão: Oliveira, Carla e Lopes, Rui). Lisboa: Orfeu Negro.
- Goodman, N. [1976] (2006). "A Realidade Recriada", *Linguagens da Arte*, (trad.: Murcho, Desidério), pp. 35-72, Coleção Filosofia Aberta, Lisboa: Gradiva.
- Gow, P. (1995). "Cinema da Floresta. Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana", *Revista de Antropologia*, volume 38, número 2, USP, São Paulo (online).

¹⁸ A teleosemântica defende que o campo da representação deve ser definido tendo em conta a função biológica, o que vai de encontro à profunda ligação que estabelecemos entre corpo e imagem nos processos de consciência presentes na arte. O tema foi teorizado por autores como Millikan (1984) e Dretske (1988). As aplicações da teleosemântica às emoções foram estudadas por Price (2006) e Prinz (2004).

- Hamera, J.; Madison, D. S. (Eds) *et al* (2006) *The Sage Handbook of Performance Studies*, Thousand Oaks, Londres e Nova Deli: Sage Publications.
- Jackobson, R. (1988). "The Metaphoric and Metonymic Poles", *Modern Criticism and Theory* (Ed: D. Lodge), Nova Iorque: Longman. (obra original publicada em 1956).
- Jung, C. [1936](2000). *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Lagrou, E. (2007). *A Fluidez da Forma: Arte, Alteridade e Agência em Uma Sociedade Ameríndia (Kaxinawa)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Lagrou, E. (2015), "Entre Xamãs e Artistas: Entrevista com Els Lagrou", *Usina* (online:).
- Larsen, K. (2014). "Possessing Spirits and Bodily Transformation in Zanzibar Reflections on Ritual, Performance, and Aesthetics", *Journal of Ritual Studies*, 28 (1), University of Pittsburgh.
- Lévi-Strauss, C. [1964] (2004). *O Cru e o Cozido*, Mitológicas. São Paulo: Cosac Naify.
- Lima, T. S. (1996). "O Dois e Seu Múltiplo: Reflexões Sobre o Perspectivismo em Uma Cosmologia Tupi", *Mana*, volume 2, número 2, Rio de Janeiro (online).
- Peirano, M. (2003). "Rituais Ontem e Hoje", Rio de Janeiro: Jorge Zahar (online).
- Schechner, R. (1981) "Performers and Spectators Transported and Transformed", *The Kenion Review*, 3 (4), pp. 83-113, Sine loco: Kenion College.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.

Dinâmicas da linguagem corporal em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*

Teresa Norton DIAS

Doutoranda em Relações Interculturais, UAb, Lisboa
CEMRI/UAb
teresadias625@gmail.com

Resumo: Fernando Lopes é o realizador de *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*. Em 1997, quando Pina Bausch se encontrava em Lisboa para uma ‘residência artística’ de três semanas, Fernando Lopes acompanhou o processo de criação. Durante este período, o realizador português registou em vídeo, num trabalho documental que viria a designar por *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa (1998)*, os contributos e as reações de um conjunto de artistas que integraria o elenco de *Masurca Fogo (1998)* - peça que Pina Bausch criou a partir daquela residência e que estreou em Lisboa, em maio de 1998, por ocasião do *Festival dos 100 Dias da Expo'98*. Trata-se de um trabalho desenvolvido a partir dos contributos dos bailarinos-atores e das bailarinas-atrizes, através de uma linguagem que utiliza o corpo como mediador, de que daremos a conhecer alguns exemplos.

Palavras-chave: Pina Bausch, Fernando Lopes, documentário, *Tanztheater*, mediação corporal

Abstract: Fernando Lopes is the director of *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*. In 1997, when Pina Bausch was in Lisbon for a three-week ‘artistic residency’, Fernando Lopes followed the creation process. During that period, the Portuguese director recorded on video, a documentary work that would be called *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*, the contributions and reactions of a group of artists that would be part of *Masurca Fogo's (1998)* cast - the piece that Pina Bausch created from that residence and which premiered in Lisbon in May 1998, at Expo'98's, Festival of 100 Days. It is a work developed from the contributions of those dancers-actors and dancers-actresses, through a language that uses the body as mediator, of which we will give some examples.

Keywords: Pina Bausch, Fernando Lopes, *Masurca Fogo*, documentary, *Tanztheater*, corporal mediation

Este texto foi pensado a partir de três pilares em que assenta o processo de criação artística de Pina Bausch registado por Fernando Lopes em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*. São eles: o *Festival dos 100 Dias*¹ e o convite a Pina Bausch para criar a partir de Lisboa; a ‘residência artística’ de três semanas; e a metodologia de incitação e os contributos para *Masurca Fogo*. As dinâmicas da linguagem corporal que associámos à análise do filme traduzem a pertinência do conteúdo na interpretação de *Masurca Fogo*, obra em criação.

¹ *Festival dos 100 Dias* – aconteceu no período que antecedeu a inauguração da *Expo'98*, com uma programação própria e um espetáculo por dia. Estreou-se a 12 de fevereiro de 1998.

1. O Festival dos 100 Dias e o convite a Pina Bausch para criar a partir de Lisboa

À combinação improvável, entre uma coreógrafa alemã e um cineasta português, juntou-se a vontade da Comissão Organizadora do *Festival dos 100 Dias da Expo '98* e o trabalho de Fernando Lopes, na missão de acompanhar o *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* durante o período de ‘residência artística’, em setembro de 1997, para a criação de uma peça² que tivesse a cidade de Lisboa, como tema central. Seguiram-se difíceis negociações com Pina Bausch, que tinha como premissa não autorizar registos dos estágios embrionários das suas obras, que tivessem por objetivo divulgar o seu processo de criação e que por si não fossem conduzidos. Estas negociações, que obrigaram a deslocar-se a Wuppertal lideradas por Gabriela Cerqueira, diretora executiva daquele festival, concederam ao cineasta português, que com Pina Bausch criou laços de afetividade e admiração mútua, espaço para com a sua equipa testemunhar longas horas de partilha entre bailarino(a)s e coreógrafa. Aconteceu em Lisboa, entre 2 e 20 de setembro de 1997. Deste processo fez ainda parte Maria João Seixas, que acompanhou a companhia nas deslocações e em estúdio e é autora do único texto que o filme integra, além dos diálogos dos protagonistas, a que Fernando Lopes deu voz: « *Lisboa, cidade aberta, luminosa e quente, recebe Pina Bausch e a sua Companhia, o Tanztheater Wuppertal. Vêm para uma residência de três semanas, respondendo ao convite do Festival dos 100 Dias: a criação de Ein Neues Stück von Pina Bausch.* » (Seixas citado por Ceitil & Lopes, 1998) – e que, em jeito de introdução, dá o mote para as imagens que se lhe seguem.

2. A ‘residência artística’ de três semanas

Fernando Lopes aceitou o desafio e, com uma pequena equipa, acompanhou e registou em vídeo as atividades do grupo de trabalho do *Tanztheater Wuppertal*, dentro e fora de portas, melhor dizendo, em estúdio, na Rua Víctor Cordon, sede da Companhia Nacional de Bailado e em visitas, a instituições e espaços, organizadas pela equipa de produção do *Festival dos 100 Dias*.

Com a difícil missão de registar sem perturbar, através do seu olhar por detrás da câmara, Lopes foi metucioso ao ponto de a desligar sempre que se apercebia que o momento era demasiado pessoal, sobretudo em estúdio quando, na sua relação com a coreógrafa, os bailarinos-atores³ e as bailarinas-atrizes (à frente designados por bailarinos e bailarinas) partilhavam o mais íntimo de si. A câmara de Lopes posicionou-se essencialmente por de trás da coreógrafa, em picado, a partir do varandim interior do estúdio de dança e através de um vidro, ora das janelas, ora das portas.

Nesta fase de pesquisa e recolha, em ‘residência artística’, ainda se desconheciam quase tudo. Conhecia-se apenas o que as tarefas diárias iam proporcionando e, fruto disso, no que resultava a partilha em estúdio, na medida em que, desde cedo, na carreira do *Tanztheater Wuppertal*, foi prática do processo de criação envolver o elenco escolhido para participar em cada peça. Associada a este procedimento, a opção de Pina Bausch em se deslocar com a sua equipa, aos lugares sobre os quais viria a construir uma peça, revelou-se de extrema importância, uma vez que, na vivência e recolha ali efetuada residiria o corpus de informação em que esta se alicerçaria. Não nos referimos apenas ao observado e sentido, mas também, ao adquirido, fossem registos orais de histórias contadas, registos em vídeo ou CDs obtidos. A ‘residência artística’ de Lisboa foram dezoito dias de trabalho

² Peça ou *Stück*, termo cedo adotado por Pina Bausch para designar os seus trabalhos, muitas vezes estreadas sem título e apenas com a designação de *Ein Stück von Pina Bausch* [Uma peça de Pina Bausch].

³ Designação adotada em conformidade com o desempenho dos membros do *Tanztheater*, privilegiando-se a sua área de formação, a Dança: bailarino-ator ou bailarina-atriz.

intenso, em 1997, mas já outras visitas haviam sido efetuadas à capital com o intuito de apresentar produções do seu repertório. Falamos da participação no Festival ACARTE, em 1989 e da programação artística de Lisboa Capital da Cultura, em 1994.

3. A metodologia de incitação e os contributos para *Masurca Fogo*

É discutível a importância de se atribuir uma designação a uma metodologia por alguém adotada. Contudo, no caso de Pina Bausch, tal é sinal de particularidade e de distinção face a métodos clássicos instituídos no que respeita à função de cada um(a) - bailarino(a)s e coreógrafa -, estabelecendo-se para a coreógrafa o papel de mentora e para o(a) bailarino(a) o papel de aprendiz, não obstante a assinatura, cunho individual, que este imprimirá sempre que utiliza o físico para dar corpo a um gesto ou um movimento.

No caso específico de Bausch é conhecida a sua forma de criar a partir de uma estrutura mais ou menos pré-concebida: a partir das contribuições dos seus bailarinos e bailarinas, fruto da pesquisa de campo e de uma pesquisa interior, com recurso à “memória afetiva”. Estas, embora distintas, cruzam-se quando, no decorrer da pesquisa de campo, através da observação e experimentação, os mecanismos sensoriais despertam memórias de episódios da vida de cada um(a). Este trabalho é orientado pela coreógrafa a partir dos desafios que apresenta, incentivando à pesquisa de campo e às questões que coloca, obrigando a uma reflexão interior. A este processo designamos “metodologia de incitação⁴”. Estabelecida a cumplicidade entre as partes estão criadas as condições para se iniciar o trabalho de partilha, registo e metamorfose a partir de uma colagem de todas as contribuições, a que se chega ao todo, à peça. Foi este processo que o olhar de Fernando Lopes acompanhou através da câmara.

Em *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa*, Lopes regista a atividade em estúdio, alguns momentos que resultaram da visita a instituições em Lisboa e arredores e no palco da *Schauspielhaus* de Wuppertal, nas semanas que antecederam a estreia mundial⁵. Durante a nossa pesquisa e posterior análise fílmica apercebemo-nos de quão fiel Lopes foi àquilo que defendia: nas entrelinhas das suas entrevistas foi passando a mensagem sobre o teor do conteúdo e a forma como finalmente nos apresentou o registo de cariz documental. Não há, nas suas palavras, nenhuma análise prévia, mas sinais para uma análise mais aprofundada. As longas horas de gravação, que sublinha sempre ter tido e que resultaram num documentário de 35 minutos, são associadas a um cronómetro (Time Code Recorder [TCR]) introduzido na película, em que a cada hora muda o(a) protagonista. Na figura 1 abaixo, podemos ver o momento partilhado por Fernando Suels, bailarino-ator, em que Lopes assinala a sexta hora de trabalho.

⁴ Processo iniciado após cisão interna em 1977, obrigando Pina Bausch a repensar o seu papel como coreógrafa.

⁵ As produções de Pina Bausch, nomeadamente as cofinanciadas por entidades de outros países, como as ‘residências artísticas’, foram sempre estreadas em Wuppertal, cidade sede da Companhia. Fernando Lopes designa o momento como antestreia (abril de 1998) considerando a estreia, o primeiro espetáculo em Lisboa, em maio de 1998.



Fig.1: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

O filme encontra-se estruturado em partes que resultam das filmagens em Portugal e partes que resultam das filmagens na Alemanha, com recurso a *flashback* e *flashforward*, a que o título da obra se associa, quer remetendo-nos para a duplicidade linguística (Lisboa/Portugal/português; Wuppertal/Alemanha/alemão) quer quando, através dela, denuncia a sua localização geográfica. Neste contexto e na medida em que a pesquisa efetuada, com a finalidade de criar a peça, resulta do trabalho sequencialmente desenvolvido em dois lugares distinta e geograficamente situados, falamos de um trabalho bi-situado.

Fernando Lopes regista momentos de descontração e partilha entre o elenco e Pina Bausch, num cinema em que « *A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo [...]* » (Deleuze, 2015: 297) a partir de uma leitura do quotidiano, que organiza em partes, numa seriação categorizada de imagens, por forma a refletirem, não só a denominação em título, como o enquadramento escolhido. São elas: propostas e movimentos I / pausas e reflexões / propostas e movimentos II / segredos e sussurros / temas, variações e metamorfoses.

4. Dinâmicas da linguagem corporal

O documentário de Fernando Lopes, ainda que sujeito a diversas leituras, veio ajudar o debate público sobre a peça, *Masurca Fogo*. Neste processo não nos podemos distanciar do género artístico adotado por Pina Bausch, *Tanztheater* [Teatro-dança], em que a linguagem corporal assume a sua amplitude através do movimento e de curtos momentos teatrais, com pequenos textos, frases ou gestos. De realçar ainda, a liberdade de expressão intrínseca ao processo de criação, a partir de uma forma que não obedece a construções coreográficas condicionadas a códigos académicos, mas a partir destes, dando aos criadores a liberdade de orientação no espaço, recorrendo ao tipo de movimento e construção coreográfica que mais lhes aprouver.

De entre os momentos registados pelo cineasta e na sua preocupação em deixar o testemunho sobre a forma de criação de Pina Bausch, destacamos algumas contribuições por forma a compreendermos, não só a pertinência do envolvimento de todos os elementos da equipa no processo colaborativo de criação, mas também a importância do registo efetuado.

Na figura 2, um fotograma de *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* podemos ver, em segundo plano, a bailarina-atriz Nazareth Panadero, no estúdio, em Lisboa, quando apresentava a proposta a Pina Bausch e, em primeiro plano, o mesmo momento dançado, em Wuppertal – conjunto que integra as imagens recolhidas nesta cidade. Este momento é, no âmbito do nosso estudo, particularmente significativo, na medida em que Panadero integra, nos seus movimentos coreográficos, duas palavras que se relacionam com o nome de um ente querido e com o entardecer de Lisboa, num envolvimento emocional que denuncia e que corrobora a nossa tese relativamente ao recurso à “memória afetiva”.



Fig.2: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998).
© Fernando Lopes

Independentemente da forma como se exprimem e as imagens que daí resultam, Hans Belting (2014) ajuda-nos a compreender, na génese da pesquisa efetuada, a relação entre a memória da história transmitida e a forma como efetuam o relato:

As imagens da recordação e da fantasia surgem no nosso corpo como se este fosse um suporte vivo. Como se sabe, esta experiência suscitou a distinção entre memória [Gedächtnis], enquanto arquivo imaginal do próprio corpo, e recordação [Erinnerung], enquanto produção endógena de imagens. (Belting, op. cit.: 24)

Este fator é importante porque, se considerarmos que a « [...] introdução dos afectos na consciência do corpo significava a presença irrecibível da irracionalidade no interior da razão [...] » (Gil, 2001: 161) isso ajuda-nos a demonstrar que, ao falarmos de “memória efetiva” como recurso criativo, estabelecemos a ponte entre os momentos traduzidos e a origem destes. Por outro lado, e porque a estes se associam naturalmente as imagens que se retêm, o espetador deixa, por força da mensagem passada e vivida pela história contada, de ser passivo e inócuo relativamente ao que assiste. Tratando-se, no caso de *Masurca Fogo*, de um ato performativo com carácter efémero, são registos como este que ajudam a compreender e a perpetuar no tempo o que retivemos.

No seu olhar por detrás da câmara, Lopes referencia também a “Saudade”, sentimento que traz para a película (Figs. 3-4), mas que não encontramos na peça, ainda que, às mencionadas escolhas de Panadero, possamos associar um sentimento de *homesickness* pela referência que traz e perpetua na peça. Da visita de Amália Rodrigues, que Fernando Lopes registou, resultou um momento também protagonizado por Panadero que

denominou *Lisboa* e que surge em palco sob o lema *Where do you come from?* Quando representado em Wuppertal ou *O senhor de onde é*⁶? quando representado em Lisboa, facto que tivemos oportunidade de verificar.



Figs.3 e 4: Fotogramas do filme *Pina Bausch.Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

Pelo registo de Fernando Lopes chegámos ainda às “Batucadeiras” de Cabo Verde. Não que tal se nos tenha sido mostrado com evidência, mas através da partilha de Regina Advento de um momento que presenciara nas ruas de Lisboa, de venda ilegal de peixe. A forma como explica e o cruzamento desses dados com a pesquisa que efetuámos conduziram-nos às *Finka Pé*, mulheres do batuque que, não menos coincidentemente, foram apresentadas a Pina Bausch num espetáculo, no *Chapitô*, organizado pela produção durante a estadia da Companhia em Lisboa. Vejamos a figura 5 abaixo e a explicação de Regina Advento a Pina Bausch, no período de criação de *Masurca Fogo*⁷.



Fig.5: Fotograma do filme *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998)
© Fernando Lopes

⁶ Uma vez estreadas, as peças de Pina Bausch correm mundo e o texto é traduzido, pelos protagonistas, para a língua autóctone, ou para inglês, na qualidade de língua franca. Esta é outra das características do trabalho de Pina Bausch que gostaríamos de realçar.

⁷ A peça que resultou do trabalho de residência em Lisboa, *Masurca Fogo*, « Título enigmático e quente, não explicado, nem na singularidade ortográfica, [...] » (Sasportes citado por CCB, 1998: 12) foi apresentada, entre 1998 e 2018, em 22 países e em 17 idiomas possíveis.

Estava um grupo de mulheres a amanhar e a vender peixe, com vários baldes e alguidares... A polícia chegou e elas arrumaram tudo atrás das costas, sentaram-se em cima das caixas. Puseram-se à espreita e à espera... Quando a polícia se foi embora voltaram a pôr tudo no lugar e recomeçaram... (Advento citada por Ceitil & Lopes, 1998)

Esta é a forma que torna tudo tão singular e obriga o investigador, na sua reflexão sobre a obra, a um exercício diferente de uma qualquer coreografia clássica ou moderna, em que existe um código já estabelecido. É na componente falada ou gesticulada, que se consegue a análise mais profunda. A alusão à presença cabo-verdiana em Portugal e a práticas interculturais de partilha, entre os membros do grupo, com os membros do grupo e com o público de *Masurca Fogo*, como o retrato de aspetos da vida quotidiana da capital e a utilização de uma banda sonora com temas de Cabo Verde, Brasil e Portugal, remete-nos também para período pós-colonial que a peça viria acordar. António Laginha (1998) denomina mesmo, o seu artigo sobre a peça de *A luminosidade mestiça de Lisboa* (Correio da Manhã, 1998, maio 13), alertando para os sentimentos contraditórios que terá suscitado nas « 'boas' gentes da cidade », denotando que:

O atávico colonialismo cultural exigiria, naturalmente, um amplo espaço nos meios de comunicação social para aliciar o deslumbramento de uma faixa com meios económicos que, em algumas das obras da coreógrafa tem, inclusivamente, sido alvo de contundentes críticas. (Laginha, 1998: 35)

Depois do olhar de António Laginha e Fernando Lopes, o nosso olhar com ênfase no trabalho dos bailarinos e das bailarinas.

Notas finais

No caso de *Pina Bausch Lissabon Wuppertal Lisboa versus Masurca Fogo* o contacto com o filme revelou-se fundamental para a compreensão da peça. Contudo, não será demais sublinhar o sentido de respeito pelos criadores em processo: na edição do filme, Fernando Lopes teve a preocupação de, não só não introduzir diálogos além dos que foram naturalmente acontecendo, como sobrepor banda sonora às palavras, sempre que entendeu por necessário fazê-lo, reduzindo aqui substancialmente a compreensão do discurso em prol de uma interpretação empírica das imagens. Ainda que Fernando Lopes não nos tivesse sido apresentado como um antropólogo, no exercício etnográfico da sua função, o filme que produziu pode ser visto como um « [...] filme de exploração [...] concebido como um processo dinâmico de passagem do terreno ao filme e ao espectador. É simultaneamente um filme de investigação e de comunicação. » (Ribeiro, 2003: 400). Esta preciosa contribuição dedicada a António Mega Ferreira, que Lopes deixou à ciência, foi também vontade sua que servisse de motivação para o estudo do processo de criação de Pina Bausch (Oliveira, 1998).

Referências bibliográficas

- Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
 Centro Cultural de Belém (1998). *Masurca Fogo* [Programa]. Lisboa: CCB.
 Deleuze, G. (2015) [1985]. *A Imagem-tempo. Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Laginha, A. (1998, maio 13). A luminosidade mestiça de Lisboa. *Correio da Manhã*, p.35.
- Oliveira, S. (1998, maio 10). Entrevista: Fernando Lopes. *Notícias Magazine/Diário de Notícias*, pp. 48-52.
- Ribeiro, J. da S. (2003). *Métodos e Técnicas de investigação em Antropologia*. Lisboa: Universidade Aberta.

Filmografia

- Ceitel, R. (Prod.) & Lopes, F. (Real.). (2006) [1998]. *Pina Bausch. Lissabon Wuppertal Lisboa* [DVD]. Portugal: Midas Filmes.
- Mourão, C. (Prod.) & Rodrigues, C. (Real.). (1997). *As Mulheres do Batuque* [VHS]. Lisboa: Cinequanon.

As Favelas nos Documentários Brasileiros: A participação da comunidade local na representação da realidade

Lara Silva FAGUNDES

Jornalista, mestre em audiovisual e multimédia/ESCS-IPL

Doutoranda em Antropologia /ISCTE-NOVA/2019

lara.lfg@gmail.com

Resumo: O filme documentário pode ser considerado a essência do cinema. Como destaca Penafria (1999), as primeiras imagens em movimento tinham como objetivo apenas registrar os acontecimentos da vida. O documentário assume importância antropológica e relevância em dimensão social e cultural, pela exposição e representação de realidades distintas e pela reflexão sobre a construção de identidades sobre territórios e os corpos que os habitam.

Esta pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de investigar dez documentários produzidos entre 2010 e 2016, no Rio de Janeiro (Brasil), sobre a temática “favelas”, para desenvolver uma reflexão e análise categorial sobre os aspetos relevantes de cada produção audiovisual e debater enfoques que representam a realidade dessas comunidades e de seus moradores. A análise permitiu promover reflexão sobre atores reais em seus contextos culturais, as próprias representações da realidade e construção de identidades.

Os filmes evidenciam a relação dos protagonistas com os filmes, as participações na concepção dos documentários, a relação entre homem e território, as experiências e vivências dos moradores e suas múltiplas atuações.

O caráter participativo das produções permite refletir sobre a autorrepresentação dos moradores das “favelas” e sobre o documentário enquanto instrumento de mobilização social que ultrapassa barreiras urbanísticas e promove o desenvolvimento social.

Palavras-chave: realidade social; representação da realidade, autorrepresentação; documentário participativo; favelas; Rio de Janeiro.

Abstract: How Brazilian Documentary shows the “favelas”: The local community participation in the reality representation. The documentary film can be considered the cinema essence. As Penafria (1999) points out, the first moving images were only meant to record the events of life. Today inserted as a cinematographic genre, the documentary assumes anthropological importance and relevance in a social and cultural dimension, by the exhibition and representation of distinct realities and by the reflection on the identities construction on territories and the bodies that inhabit them.

The present research was developed to investigate ten documentaries produced among 2010 and 2016, at Rio de Janeiro (Brazil), on the theme "favelas", to develop a categorical analysis on the relevant aspects of each audiovisual production and to discuss the representations of the reality of these communities and their residents.

The films show the relationship of the protagonists with the audiovisual productions, their participation in the conception of documentaries, the relationship between man and territory, the residents' experiences in the neighborhoods and their multiple actions.

The participative character of the productions analyzed allows us to reflect on the self-representation of the “favelas” inhabitants on the documentary and as an instrument of social mobilization that surpasses urbanistic barriers and seeks to promote social development.

Keywords: social reality; representation of reality, self-representation; participatory documentary; favelas; Rio de Janeiro.

Conceitos e definições do documentário

Considerado como um gênero cinematográfico comprometido com a exploração da verdade e uma aproximação, mesmo que parcial, de uma determinada realidade, o documentário é um gênero cinematográfico caracterizado por tratar de histórias encontradas. Os filmes são classificados como filmes de criação, pois permitem uma exploração (objetiva e subjetiva) da imagem, do poder do olhar, das emoções e imaginações. Penafria (2001) destaca que o documentário tem o objetivo de voltar a atenção dos espectadores para os fatos cotidianos e estabelecer uma ligação entre os acontecimentos. A principal função desse gênero audiovisual é:

Incentivar o diálogo sobre diferentes experiências, sentidas com maior ou menor intensidade. Apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não veem ou lhes escapa (Penafria, 2001:5).

O documentário social tem o compromisso de alertar e aproximar os espectadores sobre essas realidades e desencadear discussões sobre o tema. « O documentário é uma poderosa ferramenta educacional, não só na transmissão do conhecimento como na formação da consciência crítica e fomentação de reflexão a respeito dos temas que apresenta » (Baroukh citado por Zandonade & Fagundes, 2003: 41). Os documentários «são retratos da vida real, usando a vida real como obra prima» (Aufderheide, 2007: 15), e têm o objetivo de «promover a discussão sobre o nosso próprio mundo», escreve Manuela Penafria (2001).

Além disso, o documentário representa uma «interrogação sobre a realidade, sobre a nossa própria condição humana» (Penafria, 2001: 8), pois apresenta ao espectador condições sociais que talvez ele não tenha proximidade, o fazendo refletir sobre diversos aspectos da vida. « O documentário não é um filme vazado de qualquer implicação. Ele sempre se posicionou como um gênero em que o essencial é estimular uma reflexão sobre o mundo. » (Penafria, 1999: 76).

As favelas brasileiras no cinema

As favelas - principalmente as do Rio de Janeiro - passaram a ser retratadas no cinema brasileiro desde cedo e têm uma forte presença na história do cinema nacional. Miranda (citado por Rossini, 2000) ressalta que a favela foi retratada pela primeira vez como temática principal no longa-metragem de ficção *Favela dos Meus Amores* (1935), do diretor Humberto Mauro. Mais adiante, o cinema brasileiro seguiu pelo mesmo modelo

dos meios de comunicação de massa, que retratam, com algum sensacionalismo, as ações de violência organizadas pelas guerrilhas urbanas do tráfico de drogas. Fernão Ramos (2008) avalia que o tratamento absorvido também pelo cinema brasileiro contribuiu muito para a criação da imagem do “popular criminalizado”.

O popular criminalizado surge na tela com imagens exasperadas, cheias de tensão, envolvendo a representação explícita, e em detalhe, dos aspectos mais degradantes da vida cotidiana das parcelas mais pobres da população brasileira. A criminalização e o miserabilismo são, portanto, pedras angulares na representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo, calcadas na clivagem social que compõem, em essência, a sociedade brasileira. (Ramos, 2008: 210)

A imagem e representação da favela e de seus moradores foi, até então, resultado de uma exploração exterior das suas características; ou seja, os filmes eram produzidos por agentes externos, que não estavam inseridos naquela realidade e exploravam a cultura da violência, pobreza e drogas, na qual os moradores não passavam de figurantes da sua própria história. No entanto, destaca-se que essa figuração começou a ser alterada quando as classes populares e mais desfavorecidas da sociedade passaram a ter acesso às câmeras de vídeo e reconheceram a necessidade de se representarem no cinema nacional. Os moradores da favela ganharam a oportunidade de construir uma figuração sobre si mesmos, tendo por base a visão de como percebem a realidade. Dessa forma, passaram a contribuir para mudar estereótipos nos quais não se sentem representados, motivados por um sentido de verdade, de sentir-se representado nos filmes que produzem (Shohat & Stam, 2006, citado por Bernardo, 2013: 10).

A primeira produção brasileira totalmente concebida, escrita e realizada por moradores de favela foi o filme *Cinco vezes favela: agora por nós mesmos* (2009), produzido por Carlos Diegues e Renata de Almeida Magalhães.

Moradores de favelas enquanto protagonistas no cinema

A participação dos moradores de favelas como protagonistas dos filmes documentais é o que os autores chamam de “autorrepresentação”, a presença de indivíduos de uma determinada realidade para narrarem suas características e relatarem sobre suas vivências, sob a visão que eles têm sobre eles próprios.

No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(is) prevalece(m) sobre outras fontes de significado. (Castells, 2003: 22)

A autorrepresentação das comunidades e dos seus moradores pode ser considerada uma luta emancipatória desses grupos minoritários e excluídos, que até recentemente estiveram reféns das representações feitas por atores externos baseadas em visões generalistas e estereotipadas sobre as favelas.

Sobre essa questão Freire Filho explica que é por meio dos « significados produzidos pelas representações que se dá sentido à experiência humana: o que se é e o que se quer ser, ou seja, é através destes significados que se posiciona e, portanto, se fala. » (2005: 22).

A luta emancipatória é, acima de tudo, uma luta simbólica pautada pelos espaços midiáticos, que sempre relacionaram o favelado ao crime, à violência ou às drogas.

A minoria se baseia na sua própria estrutura social e cultural para formar a sua representação, e é a partir destas estruturas socioculturais que ela desenvolve as suas redes de relações identitárias. Portanto, a representação é a maneira encontrada pelo indivíduo de se mostrar para o outro e transformar isto em uma ferramenta repleta de simbolizações e significações. (Vala & Monteiro, 2004: 495 citado por Paiva & De Mendonça, 2010: 47).

A partir do século XX, os documentários sobre favelas deixam visível que as novas tecnologias facilitaram e desenvolveram o processo de comunicação, permitindo que os grupos minoritários se mostrem ao mundo «com o objetivo de quebrar o silêncio, expor a diversidade social, divulgar sua cultura, a partir de uma nova perspectiva antes calada pelos grupos dominantes» (Paiva & De Mendonça, *ibid*).

Os filmes documentais passaram a apresentar os moradores ou pessoas próximas às favelas falando sobre o local onde vivem e baseados em características afirmativas sobre o seu cotidiano Silva (2005).

Desde o início do século XX, quando as favelas começaram a surgir no Brasil, os moradores lutam pelo direito de falarem por si. Em uma sociedade que dialoga fortemente com os meios de comunicação, os moradores de favelas, desde o início do processo de favelização, perceberam que era imprescindível participar da disputa de sentidos travada na mídia. O direito à voz, principalmente a mediada pelos meios de comunicação, é metáfora recorrente entre os moradores de favelas que se engajam em projetos de intervenção social, principalmente na área cultural. (Maria da Cruz, 2007: 79)

Rocha destaca que o processo de formação identitária dos moradores de favelas enfrentou padrões discursivos e, atualmente, «engendra práticas culturais e sociais, possibilita uma mobilidade simbólica e o deslocamento de visões preconceituosas» (Rocha, 2006: 4).

Documentários analisados

O trabalho aqui apresentado analisou dez filmes documentários produzidos entre 2010 e 2016 sobre favelas do Rio de Janeiro, com a finalidade de identificar os aspetos dominantes e desenvolver uma reflexão sobre a representação da realidade nas comunidades. Os documentários analisados foram: *5x Pacificação* (2012), *Contos da Maré* (2013), *Em Busca de um Lugar Comum* (2011), *Eu, Favela* (2012), *Morro dos Prazeres* (2013), *Natureza na cidade* (2013), *Se Essa Vila Não Fosse Minha* (2016), *Tem Gringo no Morro* (2012), *Todo mapa tem um discurso* (2014) e *Verdejar* (2011).

Enfoque principal dos documentários

Os filmes foram classificados de acordo com o tema central, sendo que três deles têm como enfoque principal a instalação e presença das Unidades de Polícia Pacificadoras nas favelas (*Morro dos Prazeres, Eu, Favela, 5x pacificação*), dois filmes abordam a questão do turismo nessas áreas (*Tem Gringo no Morro* e *Em Busca de um Lugar Comum*), dois falam sobre moradia e organização habitacional (*Se Essa Vila Não Fosse Minha* e *Natureza na Cidade*), um fala sobre projeto social (*Todo Mapa Tem um Discurso*), um fala sobre projeto social e meio ambiente (*Verdejar*), e um fala sobre cultura, especificamente contos e lendas urbanas (*Contos da Maré*).

O principal tema abordado nos documentários é a instalação das UPPs nas favelas e, em seguida, a questão do turismo. Esses aspectos parecem ter se tornado um espelho da atual realidade de algumas comunidades do Rio de Janeiro e, provavelmente, por representarem o momento pelo qual essas áreas estão passando, foram retratados na maioria dos filmes documentais analisados.

O projeto das UPPs foi desenvolvido pela Secretaria Estadual de Segurança do Rio de Janeiro e surgiu com o objetivo de instituir polícias comunitárias nas favelas, para desarticular quadrilhas que, antes, controlavam estes territórios como verdadeiros estados paralelos. A primeira unidade de polícia pacificadora surgiu no final de 2008, no morro Dona Marta, em Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Desde a sua criação, em 2008, o processo de pacificação já contou com a instalação de 42 unidades em todo o Rio de Janeiro.

Ainda que o projeto das UPPs seja alvo de discussões e críticas, e merece um debate sobre seus propósitos, efeitos e deficiências –, é possível considerar, genericamente, que a pacificação nas favelas permite que essas comunidades se tornem mais expostas e abertas ao exterior, sendo também cenário para produções audiovisuais. Dessa forma, os filmes ficcionais e documentários são, além de uma forma expor a situação desses locais, uma alternativa de atrair maior visibilidade e interesse para essas áreas, pois são obras realizadas no próprio local e não em cenários produzidos. As obras audiovisuais podem ser consideradas uma consequência da abertura das favelas e, ainda, a própria consolidação desta abertura das comunidades para o exterior.

A análise dos documentários revela que existe uma diferença entre o que a polícia deveria representar nas favelas e aquilo que, realmente, ela representa para os moradores. Entende-se que o processo de pacificação não deve ser um projeto exclusivo de segurança, e, sim, um projeto de cidadania e de integração, tal como previsto.

Em seguida, sendo enfoque principal de dois dos dez documentários analisados, está o tema turismo. As favelas se consagraram como destino turístico a partir de 1996, destaca Freire-Medeiros (2006), quando a visita do astro pop Michael Jackson para gravar cenas do clipe *They don't care about us* colocou em destaque o morro Santa Marta, no Rio de Janeiro.

A antropóloga e socióloga Bianca Freire-Medeiros¹ explica que “não é só vontade de conhecer outra cultura, um tipo de voyeurismo ou desejo de ajudar”, os turistas também estão em busca de uma situação de precariedade que eles desconhecem, há uma espécie de busca daquilo que caracteriza-se como um elemento de anticotidiano, exótico sob o ponto de vista do que estão habituados. Dessa forma, consideradas pitorescas, incomuns e exóticas, as favelas passaram a despertar a curiosidade dos turistas. « A favela emerge como um território autossuficiente, portador de cultura própria, em que os habitantes se

¹ Em entrevista à revista Veja em 2010. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/brasil/turismo-de-favela-violencia-atrai-visitantes/>>.

mantêm unidos em oposição à sociedade egoísta que os cerca. » (Freire-Medeiros, 2009: 96).

Em boa parte dos documentários analisados, os personagens mencionam essa procura e interesse dos turistas pelas favelas. A mesma socióloga participou do documentário *Tem Gringo no Morro* (2012) e reforça:

Essa ideia de que para você conhecer de fato as metrópoles do Sul global, você precisa conhecer os seus territórios de pobreza. É como se ali tivesse a cidade de verdade [...]. É essa a experiência que possibilita a compreensão da dinâmica dessas sociedades como um todo. Você não está entendendo o funcionamento da favela, você está entendendo como é a sociedade brasileira [...]. Violência é parte, violência é parte do produto. Essa expectativa do risco é vivida como uma motivação. Mas é claro que quem vai espera que seja um risco controlado, e é por isso que ele está pagando a agência [...]. A bagunça da Rocinha é uma coisa que encanta o gringo, aquela intensidade, aquela coisa dos fluxos o tempo todo, moto que sobe que desce, de carro, de ônibus. Tem um fervor, uma coisa viva na Rocinha que é muito atraente. (Freire-Medeiros in *Tem Gringo no Morro*, 2012)

O guia turístico Toninho, também personagem do documentário *Tem Gringo no Morro* (2012), faz uma observação bastante pertinente:

O interessante é que quando o Brasil se promove turisticamente em qualquer outro país do mundo, você vai ter samba, capoeira, mulata, essas coisas, futebol... Onde é que tem isso? Então quando o turista vem, ele vem ver o que? [...] A favela é exatamente o que ele viu o Brasil se promovendo lá fora. Pelo menos nesse sentido, o país deixou de ser cínico.

Embora os documentários analisados tenham tentado apresentar uma visão positiva sobre o impacto do turismo nas favelas, essa opinião também é contestada por estudiosos e pela sociedade civil. Santos (2012) entende que esse tipo de turismo, mediado principalmente agências turísticas externas à favela, não abre espaço para novas informações sobre outros aspetos que constituem as comunidades, como as manifestações culturais e, sobretudo, a história de lutas e resistência que essas áreas e seus habitantes têm.

O autor acredita que as agências de turismo acabam por apresentar a favela como uma vitrine, onde os expostos são os moradores e os expectadores são os turistas, fixa e igual, onde não são percebidos os fluxos econômicos, tampouco os fluxos sociais que compõem o território das comunidades.

Porém, a análise dos documentários permitiu repensar a presença do turismo nas favelas com outras perspectivas, que, possivelmente, estejam sendo alteradas recentemente. A ideia de turismo que não enxerga e nem mostra a favela como um local produtivo e culturalmente definido está sendo modificada, é o que indicam os filmes analisados. A favela começou a se assumir mais do que uma simples vitrine reduzida a estereótipos. As mudanças provocadas pela turistificação das favelas reforçam que « *ao longo da última década, a favela saiu das margens da cultura turística para tornar-se uma atração altamente lucrativa e disputada* » (Freire-Medeiros, 2006: 2).

Em tempos de globalização, o que é certo é que a indústria do turismo é responsável por criar maneiras de transformar, circular e consumir localidades, criando uma cultura material e uma “economia de sensações” que lhe é específica. O turismo

*precisa, portanto, ser entendido como um processo social capaz de engendrar formas de sociabilidade que produzem efeitos ainda por conhecer. (Freire-Medeiros, *ibid.*)*

A análise dos filmes indica que o turismo passou a ser a atual realidade de algumas favelas que foram pacificadas no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que esse processo é fruto da pacificação, é também influenciador de novas atitudes dentro das comunidades, exemplos disso são a produção de arte e cultura para ser oferecida aos turistas, a geração de serviços para atender as demandas de quem visita a favela, a organização de instituições para atrair investimentos e promover ações de cidadania, a oferta de produtos locais, entre outros.

*As favelas não apenas foram reconhecidas como destino turístico pela Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A, é o órgão da Secretaria Especial de Turismo da cidade do Rio de Janeiro), mas o próprio poder público passou a promover o turismo nestas localidades. Isto não significa, por certo, que o estigma em relação às favelas e aos favelados tenha se esvaído, pelo contrário, mas que certamente está em jogo uma outra política de visibilidade, para o bem e para o mal. (Freire-Medeiros, *op. cit.*: 21)*

O turismo começou a deixar de ser visto como uma promoção da pobreza para se assumir como uma promoção da cultura, deixa de ser relacionado a estereótipos e passa a ser uma forma de acabar com estigmas negativos à respeito das favelas. Pode-se considerar que a abertura promovida pela instalação da polícia nos morros provoca efeito no turismo, que passa a influenciar o desenvolvimento urbano, cultural e social dessas localidades, que por si só já contribui para alterar a imagem estereotipada das favelas. Esse processo parece ser a atual realidade de algumas comunidades do Rio de Janeiro pois conta com a atuação dos moradores.

Aspetos sociais predominantes nos documentários analisados

Os filmes foram categorizados conforme os aspectos sociais predominantes como forma de identificar as semelhanças entre as produções para compreender como os documentários apresentaram as particularidades das favelas e de seus moradores.

Nos filmes, os protagonistas reforçam a imagem de comunidades que apresentam características próprias, distintivas, e que, portanto, não podem ser submetidas a caracterização geral. Ainda assim, os documentários não deixam de citar os problemas sociais e habitacionais que essas áreas enfrentam, como problemas comuns, também enfatizados pela mídia em geral.

Um exemplo disso é que, grande parte dos filmes, apresenta questões de infraestrutura do bairro e habitacional, apoiadas, principalmente, nas imagens panorâmicas gerais dessas áreas, revelando aspectos como: aglomerados de casas, ruas estreitas, ruelas, becos, construções não lineares.

Nas favelas há uma elevada concentração de habitações, e isso não é a expressão de um problema, mas tem um espaço positivo realçado pelo grau de intensidade da vida na favela, até porque os moradores da favela têm uma lógica diferenciada na relação com a rua, pois o espaço do morador é muito mais do que a sua casa. As áreas comuns são muito importantes em sua convivência diária, fato que fortalece as relações de

vizinhança diante da relação com o outro na construção dos espaços comuns, mesmo diante da insegurança. (Souza e Silva, 2009: 83)

As más condições dos bairros são comentadas e podem ser observados em grande parte dos filmes, que trazem imagens e depoimentos dos moradores sobre a precariedade ou falta de serviços básicos nos locais onde vivem.

Pode-se considerar que, no geral, os documentários expressam a atual realidade dos moradores, que vivem em contextos incomuns, dotados de informalidade tanto nas relações pessoais quanto no fornecimento e abastecimento de serviços.

O sociólogo Zygmunt Bauman, em entrevista à Agência Notisa², afirmou que a notória “informalidade” da vida dentro das comunidades, paira constantemente à beira da ilegalidade e assume-se “como uma alternativa” para as agências do Estado, que não são hábeis o bastante para assumir a responsabilidade pela sobrevivência dos empobrecidos, exilados e redundantes moradores dessas zonas. Nos documentários analisados, os personagens falaram sobre as situações de precariedade que tiveram que ser resolvidas com esforços coletivos da comunidade. Essa informalidade apresentada nos documentários é uma das características das favelas e, segundo Bauman, mesmo que o Estado não declare isto abertamente, deve estar confortável com a capacidade de as populações das favelas de “cuidarem dos assuntos com as próprias mãos”.

Os documentários revelam que essa vivência sem normas e sem padrões se assumem como um aspeto natural e não negativo, representativo da vida em comunidade. É relevante observar que a postura dos moradores quanto às adversidades, precariedades e falta de oferta de serviços parece ter um dinamismo autônomo, mesmo na sua informalidade e sem seguir padrões ou normas estabelecidos pelos centros urbanos e pelo Estado. Essa autonomia por parte dos moradores revela ainda um sentimento de comunidade, pertença e sociabilidade que é possível identificar nas relações apresentadas nos documentários. Em termos gerais, o que acontece nas favelas é que, quando há carência de algum serviço básico, os moradores organizam-se para resolver as mazelas do bairro e, muitas vezes, a resolução dos desafios desperta interesse daqueles que não vivem naquele local, como é o caso das instalações elétricas e de esgoto.

Outra característica muito presente nos documentários analisados é a presença de projetos sociais, organizações não governamentais ou coletivos sociais nas favelas. Embora alguns filmes tenham tratado este assunto como enfoque principal, outros optaram por apresentar o trabalho das instituições como enfoque secundário.

Sabendo que as favelas geralmente são zonas habitacionais e sociais onde não há uma presença e atuação do Estado, ou seja, faltam serviços básicos e políticas públicas voltadas para a realidade desses locais, os projetos sociais assumem um importante papel na tentativa de minimizar as carências sofridas.

Como foi possível ver nos filmes analisados, os projetos sociais envolvem esporte, preservação ambiental, escolas, cultura, reciclagem, artesanato, entre outros. A participação dos jovens nas ONGs revela o que defende Jovchelovitch (2013), que existe a ascensão de um novo tipo de ator social nas favelas, que resiste à estigmatização e à homogeneização para mostrar que, apesar da pobreza e da exclusão, existem resiliência, inteligência e uma identidade orgulhosa de si mesma nas favelas e na periferia da cidade.

Na maioria dos documentários são apresentados projetos sociais e voluntários que trabalham nas favelas com a finalidade de amenizar os problemas sociais e como forma de combater o preconceito e atuar para alterar estereótipos envolvendo as comunidades.

² Entrevista com o sociólogo Zygmunt Bauman, realizada em 2009 pela Agência Notisa. Disponível em: <<https://rafaelfortes.wordpress.com/2009/10/25/entrevista-de-zygmunt-bauman-a-agencia-notisa/>>.

Aspetos culturais predominantes nos filmes

As primeiras expressões culturais das favelas visíveis nos documentários são os espaços urbanos coletivos, geralmente com grande fluxo de pessoas e com uma mescla de sons de carros, conversas e músicas, que interagem de forma não linear e contínua, sem pretensões e com naturalidade da ação cotidiana. A sociabilidade, entre moradores, visitantes e mesmo com as equipes de produção, é exposta na maioria dos filmes. Isso é percebido, por exemplo, quando algum morador passa pelo local de gravação e cumprimenta os atores sociais envolvidos no filme e, simultaneamente, os produtores do mesmo.

Essa sociabilidade, considerada um elemento básico da cultura brasileira, está particularmente presente na cultura da favela, como expressão da identidade cultural e como um ato de resistência contra as duras condições de vida (Jovchelovitch, 2013). As situações que marcam essa interação social ocorrem em *Em busca de um lugar comum*, *Eu, Favela*, *Tem Gringo no Morro*, *5x Pacificação*, *Todo Mapa tem um Discurso*.

Torna-se fundamental destacar que, apesar dos estigmas da pobreza e da violência que ainda marcam as favelas cariocas, essas regiões são inegavelmente reconhecidas pela riqueza de suas expressões estéticas e modos significativos de representar e afirmar a sua pluralidade cultural.

Embora não sejam marcadas por uma elaboração nos padrões dominantes de cultura, as riquezas expressivas dos universos culturais elaborados nas favelas geram produções subjetivas e coletivas que permitem a construção de pertencimentos em complexas redes de sociabilidade inscritas nesses territórios. Portanto, as favelas constituem patrimônios materiais e imateriais que, embora não consagrados e/ou reconhecidos mais amplamente, são representativos de práticas culturais que inventam, integram e renovam experiências estéticas urbanas. (Barbosa & Dias, 2013: 20)

Falar sobre os aspectos culturais presentes nos filmes sobre favela é importante porque assume-se como uma alternativa para alterar alguns estereótipos sobre essas zonas. Como destacam Alba Zaluar e Marcos Alvito, a favela é:

[...] o espaço onde se produziu o que de mais original se criou culturalmente nesta cidade (Rio de Janeiro): o samba, a escola de samba, o bloco de carnaval, a capoeira, o pagode de fundo de quintal, o pagode de clube. Mas também onde se faz outro tipo de música (como o funk), onde se escrevem livros, onde se compõem versos belíssimos ainda não musicados, onde se montam peças de teatro, onde se praticam todas as modalidades esportivas, descobrindo-se novos significados para a capoeira, misto de dança, esporte e luta ritualizada. (Zaluar e Alvito, 1998: 22)

Nesse sentido, a análise dos documentários identificou que entre os aspectos culturais apresentados está a religião, a música (funk, rap, samba), a dança, a capoeira, o grafite, o artesanato, o futebol, o carnaval.

Os bailes *funk* são considerados símbolos da cultura das favelas e atraem milhares de jovens. As letras desse estilo musical geralmente remetem ao cotidiano das comunidades, falam sobre as minorias, violência, pobreza, discriminação e preconceito. Este ritmo musical se popularizou e deixou de ser ouvido apenas nas favelas, ganhando destaque nacional e internacional, como som oriundo das comunidades e presente no cinema e nas telenovelas. No entanto, com a popularização do *funk* e o crescimento dos bailes nas

favelas, diversos casos de violência envolvendo grupos rivais foram registrados no Rio de Janeiro, isso fez com que os projetos de pacificação previssessem o cancelamento deste tipo de festividades, para minimizar situações violentas, brigas e mortes.

Porém, os filmes analisados revelam que a estratégia da polícia em querer acabar com os bailes *funk* não é aprovada pela comunidade. Segundo os depoimentos de moradores, esses eventos são feitos para a comunidade e atendem aos interesses dos moradores em ter uma alternativa de lazer e festividade. O rapper MC Leonardo, personagem de *5x Pacificação* cita durante entrevista um estudo da Fundação Getúlio Vargas, onde afirma que:

[...] o funk emprega direta ou indiretamente 10 mil pessoas. O funk movimenta 10 a 12 milhões de reais por mês no Rio de Janeiro. O funk tira de casa 3 milhões de pessoas por mês. Metade da população ativa do Rio de Janeiro quando sai de casa, sai de casa para ouvir o funk. E a UPP chega e o funk é inimigo, pelo menos num primeiro momento. [...] O baile hoje é cultura e é o que o morador quer. O baile não pode ser caso de polícia.

Sendo o baile *funk* uma expressão da cultura das favelas, os documentários propiciam uma discussão sobre o controle dessas festividades e reúnem depoimentos de moradores, policiais, especialistas e representantes do governo que discutem sobre as melhores alternativas para se permitir a realização dos bailes de forma segura dentro das comunidades.

Os filmes também falam sobre aquele que é o maior símbolo da cultura brasileira: o Carnaval, reconhecido pelos desfiles de escolas de samba, que surgiram em grande parte no interior das comunidades.

Reflexões e considerações sobre a análise

A análise permitiu compreender a atual situação do cinema documentário na sua relação com o tema favelas do Rio de Janeiro, sendo, portanto, um instrumento de comunicação eficaz para promoção de cidadania e inclusão social. Os filmes analisados trouxeram, sobretudo, o olhar dos próprios moradores e os depoimentos daqueles que têm proximidade com o local. Embora os filmes também registrem a precariedade sobre as infraestruturas urbanas e sobre os problemas de criminalidade desses locais, são também representadas novas perspectivas sobre a vida em comunidade. As produções não estão focadas apenas em revelar fatores habitacionais, como também demonstram aspectos sociais e culturais que ilustram como são as relações diárias e o fluxo cotidiano nas favelas.

A análise vai ao encontro das evidências já recolhidas sobre as favelas, como resultado das desigualdades sociais e reflexo de um país subdesenvolvido. Entretanto, é possível perceber que as comunidades são capazes de mobilizar recursos individuais e coletivos para resistir à exclusão, lutar contra a marginalização e reescrever relações entre a periferia e a cidade.

Embora os filmes tenham demonstrado a precariedade, a pobreza e a marginalização, os moradores dessas zonas contam com competências e habilidades, força de vontade, determinação e sabedoria, que lhes permitem resistir à exclusão e promover o desenvolvimento social. Os projetos sociais e os movimentos pela luta de direitos apresentados nos documentários são exemplos disso.

Também foi possível refletir sobre o contexto de que as favelas participando de forma ativa da economia e da vida sociocultural da cidade como um todo, elas estiveram por muito tempo invisíveis, excluídas por barreiras geográficas, econômicas, culturais, comportamentais e simbólicas. A falta da presença do Estado, a carência de serviços básicos, a escassez de ofertas de emprego, de escolas, a ausência de políticas públicas, a falta de oportunidades, tudo contribuiu para que as favelas e seus moradores fossem excluídos da sociedade e se tornassem vítimas de estereótipos, estigmas e preconceito.

A partir dos anos 2000, a imagem das favelas começou a se alterar, novas possibilidades surgiram e o contexto social permitiu que as comunidades passassem a ser vistas como zonas de grande importância social e cultural, que merecem atenção pelas suas particularidades. Os documentários analisados, embora sejam apenas uma parte daquilo que foi produzido, podem ser considerados representantes da atual realidade dessas áreas e demonstram que novas políticas públicas, como os processos de pacificação, permitiram começar a repensar a situação das favelas. A turistificação das favelas do Rio de Janeiro fez com que se dirigisse um novo olhar sobre essas áreas e, embora o processo também seja muito discutido e criticado, a verdade é que também está sendo capaz de trazer resultados benéficos para os moradores e para a situação das favelas.

A presença da polícia e o turismo surgem nos documentários como aspectos representativos de uma parte da realidade atual das favelas, por isso, pode-se entender que esses fatores configuram-se como os mais marcantes do período que se vive nessas zonas. Os filmes transmitem a mensagem de que esses dois pontos, UPPs e turismo, surgiram muito próximos um do outro, desde 2000, e foram os responsáveis por desencadear alterações nas comunidades, nos seus moradores e na relação e interação entre favela e asfalto.

Os documentários reforçam que, ainda mais expostas, as favelas conquistaram a oportunidade de se autorrepresentarem no contexto social e cultural. Contudo, deve-se destacar que, não somente a abertura das comunidades para novos olhares e novas perspectivas, como também a integração dos moradores e a motivação de participarem e de mudarem as representações sociais que deles existem, estão a fazer com que a favela assuma um espaço que é seu por direito, na sociedade e na cultura brasileira.

A interação, a sociabilidade, a participação voluntária, a preocupação com meio ambiente, a ajuda ao próximo, as manifestações culturais, o pensamento coletivo, são conceitos e práticas que estão presentes nos filmes e demonstram a realidade do cotidiano nas favelas. Os documentários alertam para novas possibilidades de repensar as favelas e demonstram a necessidade dos moradores de falarem sobre suas condições de vida, como forma de combater o preconceito.

O objeto de estudo deste trabalho é resultado da ação direta ou indireta de moradores, sejam enquanto personagens, expondo suas opiniões e apresentando os seus pontos de vista, ou como realizadores ou diretores dos documentários, assumindo um papel decisivo na condução das narrativas. Essa participação protagonizada por indivíduos que pertencem à realidade das favelas pode ser encarada como um aspecto positivo do desenvolvimento cultural e social que essas áreas vivem.

Além disso, é importante mencionar que a visibilidade social dos jovens moradores de favela pode ser considerada um dos efeitos do advento e multiplicação da internet e do acesso aos equipamentos cinematográficos, que pode ser considerado parte do caminho que se percorre para que os moradores comecem a adotar ações para modificar a imagem das favelas.

A presença dos moradores de favelas em filmes documentais sobre essas zonas destaca a diferença entre a fala do outro sobre o “nós” e do “nós” sobre si próprio. Dessa forma,

é importante que estas representações sejam cruzadas e se possam confrontar as exorepresentações e as autorrepresentações para que as imagens das favelas possam ser repensadas.

Bibliografia de referência

- Aufderheide, P. (2007). *Documentary film: a very short introduction*. Published by Oxford University Press, Inc., Madison Avenue, New York, NY.
- Bernardo, G. F. (2013). *Um olhar estrangeiro sobre a favela carioca no documentário complexo: universo paralelo*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Santa Maria. Frederico Westphalen.
- Castells, M. (2003). *O poder da identidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Freire Filho, J. (2005). *Força de expressão - construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias*. Revista Famecos, Porto Alegre, n.28, pp. 18-29, dezembro.
- Freire-Medeiros, B. (2006). *A construção da favela carioca como destino turístico*. Rio de Janeiro: CPDOC.
- Freire-Medeiros, B. (2009). *Gringo na Laje: produção, circulação e consumo da favela turística*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Grierson, J. (1932/1979). *First Principles of documentary*. Faber & Faber, London.
- Jovchelovitch, S. (2013). (org.) *Sociabilidades subterrâneas - identidade, cultura e resistência em favelas do Rio de Janeiro*. Brasília, Unesco. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002238/223831POR.pdf>>. [Consult. 16 out. 2016].
- Maria da Cruz, M. (2007). *Vozes da favela: representação, identidades e disputas discursivas no ciberespaço*. In Borges, T. M. Passando dos limites? Mídia e transgressão – Casos brasileiros.
- Nichols, B. (2001). *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Paiva, L. L. O.; De Mendonça, M. L. M.. (2010). iCarts Of Darkness. Revista Comunicação e Informação. v.13. pp.44-57. Jan/jul. Disponível em <<http://www.revistas.ufg.br/ci/article/viewfile/19287/11263&>>. [Consult. 01 set. 2016].
- Penafria, M. (1999). *O filme documentário, história, identidade, tecnologia*. Edições Cosmo, Lisboa.
- Penafria, M. (1999). *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Universidade da Beira Interior.
- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no documentário*. Universidade da Beira Interior
- Penafria, M. (2009). *O Paradigma do Documentário: António Campo, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP.
- Rocha, E. (2006). *Representações do Consumo: Estudos sobre a narrativa Publicitária*. PUC/Maudad.
- Rossini, M. S. (2003). *Favelas e Favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro*. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, nº 10, nov. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewfile/795/8987>>. [Consult. 12 jun. 2016].
- Santos, R. S. (2012). *Aspectos Territoriais Relacionados Ao Turismo De Base Comunitária Em Favelas Cariocas Urbanizadas*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola Politécnica Programa de Engenharia Urbana, Rio de Janeiro. Disponível em:

- <<http://www.dissertacoes.poli.ufrj.br/dissertacoes/dissertpoli995.pdf>>. [Consult. 20 out. 2016]
- Silva, S. T. P. (2005). *História, documentário e exclusão social - as imagens do povo e do excluído no Cinema Brasileiro (1960-2000)*. Dissertação. Pós-Graduação em História pela USS – Universidade Severino Sombra, Vassouras, RJ.
- Souza e Silva; J. (2009). *O que é favela, afinal?* Observatório de Favelas. Disponível em:<<http://observatoriodefavelas.org.br/wp-content/uploads/2013/09/o-que-%C3%A9-favela-afinal.pdf>>. [Consult. 12 jun. 2016].
- Solos Culturais / organizadores: Jorge Luiz Barbosa e Caio Gonçalves Dias; ilustrações de Paula Santos – Rio de Janeiro: *Observatório de Favelas*, 2013.
- Zaluar, A.; Alvito, M. (1998) (orgs). *Um século de favela*. Rio de Janeiro, FGV.
- Zandonade, V.; Fagundes, M. C. J. (2003). *O vídeo documentário como instrumento de mobilização social*. Assis-SP, Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis.

Filmografia

- 5x Pacificação. Episódio (2012). Morro; Polícia; Bandidos; Asfalto; Complexo. Barcellos, Cadu; Vidigal, Luciano; Felha, Rodrigo; Novais, Wagner. Produção: Cacá Diegues e Renata de Almeida. Complexo do Alemão, Rio de Janeiro. Cinemateca Brasileira. (96 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dDqsShrjjFw>>. [Consult. 01 set. 2018].
- Contos da Maré (2013). Direção de Douglas Soares. Complexo da Maré, Rio de Janeiro. Documentário Brasileiro.Org (18 min), son., color, documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=esqmUqhhqHA>>. [Consult. 01 set. 2018].
- Em Busca de um Lugar Comum (2011). Direção de Felipe Schultz Mussel. Favela da Rocinha, Rio de Janeiro. Documentário Brasileiro.Org (80 min), son, color, documentário. Disponível em: <<https://vimeo.com/54012067>>.
- Eu, Favela (2012). Direção de Ana Luiza Mello e Viviane Giaquinta. Chapéu Mangueira, Bairro do Leme, Rio de Janeiro. Cinemateca Brasileira. (5 min. 59 seg.). Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curta/direitos-humanos/eu-favela/>>. [Consult. 01 set. 2018].
- Morro dos Prazeres (2013). Direção de Maria Augusta Ramos. Morro dos Prazeres, Santa Teresa, Rio de Janeiro. Documentário Brasileiro.Org. (57 min), son., color, documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ffMX0eN7h5w>>. [Consult. 01 set. 2018].
- Natureza na cidade (2013). Direção de Katia Augusta Maciel. Floresta Nacional da Tijuca, Rio de Janeiro. Documentário Brasileiro.Org. (11 min), son., color, documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_dHDRvE8nZc>. [Consult. 01 set. 2018].
- Se Essa Vila Não Fosse Minha (2016). Direção de Felipe Pena. Vila Autódromo, Rio de Janeiro. Documentário Brasileiro.Org. (52 min), son., color, documentário. Disponível em: <<https://vimeo.com/111136607>>. [Consult. 01 set. 2018].
- Tem Gringo no Morro (2012). Direção de Bruno Graziano e Marjorie Niele. Produção: Bruno Graziano, Everton Oliveira e Marjorie Niele. Rocinha, Rio de Janeiro. Cinemateca Brasileira. (26 min. 51 seg.) Disponível em: <<https://vimeo.com/68427158/>>. [Consult. 01 set. 2018].
- Todo mapa tem um discurso (2014). Direção de Francine Albernaz, Thaís Inácio. Maré/Rocinha, Rio de Janeiro. Documentário Brasileiro.Org. (62 min), son., color, documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?t=5&v=q6wxVsxqhSo>>. [Consult. 01 set. 2018].

Verdejar (2011). Direção de Marcio Isensee e Sá. Serra da Misericórdia, Rio de Janeiro. Cinemateca Brasileira. (5 min. 58 seg.) Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curta/direitos-humanos/verdejar/>>. [Consult. 01 set. 2018].

Cuerpos Visuales

Karina PERDOMO

Estudiante de Maestría, Universidad de Granada

perdomokarina@correo.ugr.es

Marcela BLANCO

Estudiante de Doctorado, Universidad del País Vasco

mblanco049@ikasle.ehu.eus

Resumen: A lo largo de la historia occidental el cuerpo ha sido tratado y concebido a través de diferentes matices tanto ideológicos como religiosos, con argumentos políticos, morales y científicos. El arte, especialmente, ha explorado la representación de éste desde la prehistoria hasta la actualidad evidenciando una necesidad en la creación de imágenes que lo signifique. Este abordaje lo han realizado los medios de comunicación, a través de la publicidad por ejemplo, así como también el cine. En los diferentes tratamientos se han utilizado elementos tales como la concepción de belleza, poder, identidad, culto, vida y muerte, etcétera. La presente propuesta consiste en una disertación acerca del cuerpo y el tratamiento de las imágenes representativas que integran la cultura visual e ideológica contemporánea teniendo como eje constructor la película “*Las hijas del fuego*” (2018), de Albertina Carri, que nos adentra a un universo de cuerpos diversos e imperfectos que no reflejan la hegemonía histórica-sexual de lo corporal, permitiendo así un debate acerca del tratamiento actual del cuerpo, la norma, la destrucción y la autoconstrucción del mismo y su representación.

Palabras clave: cuerpos; cine; imagen; diversidad; visualidad

Abstract: Throughout Western history, the body has been treated and conceived through different nuances, both ideological and religious, with political, moral and scientific arguments. Art, especially, has explored its representation from prehistory to the present day evidencing a need in the creation of images that mean it. This approach has been made by the media, through advertising for example, as well as the cinema. In the different treatments, elements such as the conception of beauty, power, identity, cult, life and death, etc. have been used. The present proposal consists of a dissertation about the body and the treatment of the representative images that make up the contemporary visual and ideological culture, having as a constructive axis the film “*Las hijas del fuego*” (2018), by Albertina Carri, which introduces us to a universe of diverse and imperfect bodies that do not reflect the historical-sexual hegemony of the corporeal, thus allowing a debate about the current treatment of the body, the norm, the destruction and self-construction of the body and its representation.

Keywords: bodies; movie; image; diversity; visuality

Introducción

Desde hace un tiempo el tratamiento de la imagen del cuerpo se ha extralimitado en el sentido de ir más allá y proponer una concepción que instituye al cuerpo como una instancia oportuna para desaprender la norma, es decir, una instancia para destruir el cuerpo normado. Al parecer el cuerpo sería, potencialmente, una tabula rasa, o sea, una

hoja en blanco que permite nuestra propia auto-construcción. Esta construcción propia se nos presentaría como una metamorfosis en un compuesto químico con vestigios biológicos. Aquí bien podríamos evocar el concepto de Cuerpo sin Órganos de Deleuze y Guattari.

Este pensamiento propone una práctica para prescindir de los cuerpos, sería el camino a la eliminación de toda individualidad y significancia.

Imagen y cuerpo femenino Abordaje desde la Cultura Visual

En esta contemporaneidad se ha vuelto habitual, dentro de una justa legitimidad, el hecho de elevar al campo de la controversia, la discusión, la polémica, el debate que imponen cuestionamientos e interrogan lo establecido hasta generar la adopción de nuevos enfoques respecto a diversos temas trascendentales; poniendo en duda y en tela de juicio todo aquello que parecía ser aceptado. Es así, que cuestiones como la perspectiva de género, la orientación sexual, las maneras de amar y de relaciones afectivas y/o sexo-afectivas; el uso y las decisiones sobre el cuerpo, entre otros, son tópicos usuales que proponen nuevas retóricas acerca de clásicas concepciones que ha tenido el ser humano respecto temas que significan su existencia.

Es habitual presenciar discursos que se vinculan al tratamiento y al nuevo significado del cuerpo, constituyéndose nuevas construcciones de este que intentan generar nuevas narrativas que sean capaces de derribar aquellas narrativas ya creadas que fácilmente se transformaron en estereotipos sociales; corriendo el riesgo, tal vez y a su vez, de caer fácilmente en constituirse éstas en nuevos estereotipos sociales.

Este abordaje trata de una disertación acerca del cuerpo y el tratamiento de las imágenes representativas que integran la cultura visual e ideológica contemporánea teniendo como eje constructor el film *Las hijas del fuego* (2018), de Albertina Carri, que nos adentra a un universo de cuerpos diversos e imperfectos los que no reflejan la hegemonía histórica-sexual de lo corporal, permitiendo así un debate acerca del tratamiento actual del cuerpo, la norma, la destrucción y la autoconstrucción del mismo y su representación.

« *El problema nunca es la representación de los cuerpos; el problema es cómo esos cuerpos se vuelven territorio, paisaje frente a la cámara* », esta frase la expresa una de las protagonistas al comenzar la película, planteando un escenario metafórico, donde ese paisaje representado por los cuerpos femeninos se convierte en una superficie a explorar, a observar, a ver cada movimiento con una mirada diferente, y planteando una serie de interrogantes, como por ejemplo: realmente se ha dejado de lado el prototipo del cine porno filmado por hombres?; se persigue la ontología del cuerpo como contenedora del alma- teoría planteada por Sócrates-; estos cuerpos que no “encajan” son la evidencia de los paradigmas tangibles de la existencia?

Un posible abordaje es hacerlo desde la potencialidad de que esas nuevas construcciones o desconstrucciones se vuelvan objeto de cuestionamiento respecto a si realmente esas nuevas concepciones y tratamiento del cuerpo femenino tienen como eje o punto de partida los intereses propios y reales de las mujeres en sus diversas maneras de sentir y de expresión, sin cometer el mismo pecado que denuncian, es decir, sin caer en la facilidad de los paradigmas que circulan y se instalan sin permitir su discusión y cuestionamiento.

Es menester elaborar una reflexión a propósito de la necesidad del instalado cuestionamiento, de las construcciones existentes y de los mecanismos que han sido adoptados para que se generen otras narrativas desde la deconstrucción y/o desobstrucción de lo que ha sido impuesto otrora e incómoda en una nueva ideología de género provocada y producida por las propias mujeres.

Según Vicci (2016: 179) refiriéndose a cuerpos adolescentes pero que se puede hacer una analogía con el cuerpo femenino:

De forma particular, los sujetos adolescentes, son conformados desde una infinidad de discursos que, de acuerdo a su origen e interés específico, perfilan y consolidan miradas punitivas e instituyentes acerca de los modos de comportamiento y adecuación al debe ser de los jóvenes.

Miradas que subrayan determinados ideales de belleza, juventud o bienestar por encima de otros, o directamente dictaminan cuáles deben ser los comportamientos de los sujetos. Miradas que son construidas a partir de imágenes concretas, que ocupan e integran nuestras visualidades cotidianas.

La reflexión pretendida se origina por medio de dispositivos analíticos que parten y tienen como eje la cultura visual contemporánea exigiendo el despliegue de su potencial para la producción de sentido desde una actitud crítica.

El cuerpo contemporáneo. Diverso. Imperfecto Hacia un concepto e imágenes de-construidas

¿Qué es el cuerpo humano? Es una estructura física pluricelular que a su vez contiene órganos. ¿Todo ese conjunto conforma lo que llamamos cuerpo?

O quizás es “*la forma del alma*” (Nancy, 2007:14), es decir, el cuerpo es la organización que contendrá a las almas según Aristóteles (Nancy, *ibid.*). También se puede concebir como el “*templo del Espíritu Santo*” así como lo plantea la Biblia, siendo un regalo que representa el camino de Dios.

En la contemporaneidad todas estas concepciones sobre el cuerpo se encuentran en constante enfrentamiento, planteando de alguna manera que el « *cuerpo es también una prisión para el alma (...) Necesita digerir, dormir, excretar, sudar, ensuciarse, lastimarse, caer enfermo.* » (Nancy, 2007:15).

Según Nancy, (2007:15): « *El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir.* » De eso, precisamente, trata la propuesta de la directora Albertina Carri en su último filme “Las hijas de fuego”, que nada tiene que ver con el libro homónimo de Gérard de Nerval. Una de sus protagonistas revela el significado del título, proporcionando el argumento que se desarrollará; adentrándonos a un universo de cuerpos diversos e imperfectos que no reflejan la hegemonía histórica-sexual de lo corporal, permitiendo así un debate acerca del tratamiento actual del cuerpo, la norma, la destrucción y la auto-construcción de este y su representación.

Las concepciones religiosas, las costumbres y tradiciones familiares como sostiene Vicci (2016:179) « *los discursos políticos, las campañas publicitarias [...], las instituciones educativas [...], las instituciones deportivas, las multinacionales, etc. plantean de manera taxativa las nociones o conceptos acerca de los jóvenes y sus*

necesidades, inquietudes y conflictos. »; así como se reflexiona sobre los jóvenes se puede extender esa misma deliberación respecto a las mujeres, su papel, roles y su cuerpo en la sociedad capitalista y patriarcal.

El nuevo abordaje que el feminismo realiza respecto al cuerpo y la introducción del debate en campos que abarcan marcos que atraviesan temas políticos, jurídicos, de relacionamiento familiar e institucional hasta el tratamiento visual que hace la cultura en sentido amplio.

Siguiendo con Vicci (2016: 180) y adaptando su análisis de los cuerpos adolescentes al de las mujeres, este propone:

[...] analizar las formas a través de las cuales son construidas las imágenes en torno a los cuerpos [...] relacionados con las artes y medios visuales. Es necesario reflexionar respecto al impacto de los discursos que circulan habitualmente con relación a la corporeidad y al mismo tiempo, de qué manera influyen en la conformación de las identidades [...].

García Canclini (2004) -también citado por Vicci (2004: 161) sostiene acerca de los procesos de construcción identitaria en la época actual:

Las identidades de los sujetos se forman ahora en procesos interétnicos e internacionales, entre flujos producidos por las tecnologías y las corporaciones multinacionales; intercambios financieros globalizados, repertorios de imágenes e información creados para ser distribuidos a todo el planeta por las industrias culturales.

Con referencia al mundo contemporáneo de la imagen, su posicionamiento y sus soportes tecnológicos de circulación y difusión podemos afirmar que en las últimas décadas la cultura digital ha tenido un crecimiento que ha impactado y ha impuesto un nuevo paradigma en nuestra vida cotidiana. Fenómenos tales como la democratización de la web, su uso como hábito natural, la saturación de imágenes, las multimedia, la realidad virtual y simulada, etcétera, se presentan como elementos influyentes en nuestra comunicación, en nuestro pensamiento y en nuestra identidad.

La era digital ha cambiado nuestra manera de ser, aprender, enseñar y de estar en el mundo. Las redes sociales han implantado la necesidad de establecer una especie de relato de nuestra vida privada y nuestra imagen. Publicamos en dónde estamos, qué comemos, cómo vestimos, etcétera. Todo es apto para su publicación en Facebook, twitter o Instagram y siempre tenemos a disposición los filtros que nos ayudan a embellecer nuestra imagen y alterar la realidad.

La imagen está presente, es omnipresente y es sublime. Experimentamos día a día, momento a momento, acontecimientos visuales soportados por medios tecnológicos que cada vez más se familiarizan con nosotros al punto tal de crearnos la necesidad constante de estar conectados, de comunicarnos y de presentarnos a través de las imágenes tal vez descuidando o soslayando nuestra naturaleza introspectiva que propicia nuestras auténticas emociones y nuestra genuina identidad. Mirzoeff (2003: 19) entiende a la tecnología visual como: « *cualquier forma de aparato diseñado tanto para ser mirado como para ampliar la visión natural.* ».

Vicci (2016: 181), citando a Hernández (2005: 10) afirma que:

Los estudios sobre Cultura Visual constituyen una posibilidad para proponer un enfoque conceptual y marco metodológico para estos temas, ya que al poner el énfasis

en el “papel de las representaciones visuales y /.../ las posiciones visualizadoras de los sujetos” introduce elementos importantes para dimensionar estas problemáticas. La Cultura Visual como perspectiva de análisis orienta la búsqueda de estrategias y dispositivos pedagógicos para que “las representaciones visuales puedan ser revisadas y reequilibradas las posicionalidades subjetivas tradicionalmente subordinadas”.

Es interesante cuestionarse la manera en que nos posicionamos frente a estos cambios de paradigmas en el momento justo en el que se producen. Somos testigos y protagonistas directos de estas nuevas formas de concebir, de incorporar y de resignificar el cuerpo a esta cultura visual imperante. Se vuelven importantes los discursos elaborados, impulsados y afianzados respecto al cuerpo e identificar aquellos procesos que normalizan comportamientos y discursos destinados a consolidar una nueva concepción sin que corran el riesgo de pretender, implícita e inconscientemente, en nuevos prejuicios y estereotipos que eventualmente se legitiman con el paso del tiempo.

En muchas ocasiones no son los propios protagonistas los que eligen y deciden los cambios sociales. Haciendo un paralelismo con lo sostenido por Miranda referente a relaciones pedagógicas de estudiantes y educadores pero que es extensible a cualesquiera de los actores sociales:

[...] su cotidianeidad está poblada de imágenes que traducen consecuencias pedagógicas en todas sus dimensiones: transmiten contenidos, producen significados, generan identidades, promueven adhesiones y establecen formas de relaciones interpersonales y de ubicación del sujeto individual [...]. (Miranda, 2014: 150).

Los aprendizajes habitan la memoria y los cuerpos, se construyen, transforman y circulan corporizadamente, a la vez que se reafirman y confrontan en los vínculos. Por eso nos referimos a cuerpos o corporeidad adolescente, - no al cuerpo adolescente- en el entendido de que no existe una manera única de representación e identidad corporal, sino una elaboración personal-relacional, inconclusa y dinámica. (Vicci, 2016: 188)

Las representaciones contemporáneas que hacen los medios de comunicación, el arquetipo de representatividad corporal lo constituye un cuerpo donde la temporalidad no transcurre, se mantiene joven, donde no hay cabida para las enfermedades. De esta manera, se nos presentan cuerpos sanos y narcisistas.

No se visualiza la fragilidad del cuerpo como si lo han hecho artistas como Cindy Sherman o Nan Goldin o tantos otros, que retrataron la realidad de los cuerpos afectados por el comienzo del VIH, exponiendo una materialidad corporal que se desfragmenta, que se extingue, que se destruye. Tampoco se muestran los cuerpos como los que pintaba Botero o Rubens, siendo ésta una realidad que no encaja dentro de ese prototipo creado por los diferentes medios de comunicación.

La obra de Carri viene a reflejar otra realidad, llega para colocarse en una posición política y estética. En un mundo donde los cuerpos se modifican, y se transforman en híbridos persiguiendo las imágenes de los cuerpos en la sociedad del espectáculo (Fig. 1).

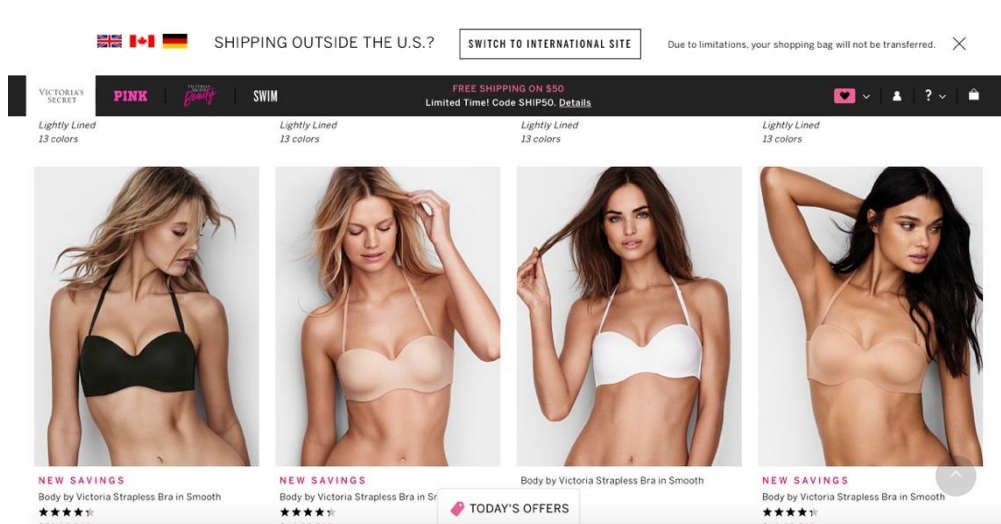


Fig. 1: captura de pantalla de Victoria's Secret¹

En esta sociedad posmoderna se realiza el culto al cuerpo y la búsqueda de la eterna juventud son más frecuentes y evidentes arribando a una estetificación extrema, siendo los medios de comunicación, los soportes tecnológicos de la imagen, los que fabrican el nuevo poder, y son los que transmiten la idea de realidad.

Las imágenes dominan, contienen en si mismas mensajes y valores complejos potencialmente capaces de conformar la conciencia del ser humano, generar diversos tipos de relaciones sociales y ser un medio para legitimar el poder. Son capaces de redefinirnos para crear nuevos estereotipos y/o marcar nuevos roles, instruyéndonos sobre otras formas de comportamientos, deseos, vivencias, valores, etc. Todo se vuelve impactante, espectacular, novedoso, ecléctico, ambiguo, revolucionario, inmediato y confuso.

Foucault (1992: 38) respecto al poder sostiene:

[...] se trata de preguntarse cómo funcionan las cosas en el nivel de aquellos procesos continuos e ininterrumpidos que sujetan los cuerpos, dirigen los gestos, rigen los comportamientos. En otras palabras, más que preguntarse cómo el soberano aparece en el vértice, era necesario indagar cómo se han constituido los sujetos realmente, materialmente, a partir de la multiplicidad de los cuerpos, de las fuerzas, de las energías, de las materias, de los deseos, de los pensamientos. Captar la instancia material de la sujeción en cuanto constitución de los sujetos

Desde la ideología de género con Judith Butler (2001: 172) encontramos que la estilización del cuerpo provoca el efecto del género y este:

[...] debe entenderse como la manera mundana en que los diversos tipos de gestos, movimientos y estilos corporales constituyen la ilusión de un yo con género constante. Esta formulación aparta la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la coloca en un terreno que requiere una concepción del género como temporalidad social constituida. Es significativo que si el género se instituye mediante actos que son internamente discontinuos, entonces la apariencia de sustancia es precisamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el

¹ <https://www.victoriasecret.com/vs/bras/body-by-victoria-collection>

público social mundano, incluidos los mismos actores, llega a creer y a actuar en la modalidad de la creencia.

Butler hace un cuestionamiento acerca de las identidades de género, de la masculinidad y de la feminidad, y sostiene que no existe un original en esas categorías y expresa que existe la posibilidad de reapropiarse de normas y códigos con la finalidad de demostrar o fragilidad de estructuras heteronormativas. Butler (1997: 21) afirma:

Ciertas palabras o ciertas formas de dirigirse a alguien operan no sólo como amenazas contra su físico, sino que tales expresiones nativamente preservan y amenazan el cuerpo. El lenguaje preserva el cuerpo, pero no de una manera literal trayéndolo a la vida o alimentándolo, más bien una cierta existencia social del cuerpo se hace posible gracias a su interpelación en términos de lenguaje. Para entender esto uno debe imaginarse una escena imposible en la que un cuerpo al que no le ha sido dada aún una definición social, un cuerpo que es, estrictamente hablando, inaccesible, se vuelve accesible en el momento en que nos dirigimos a él con una llamada o una interpelación que no "descubre" el cuerpo, sino que lo constituye fundamentalmente. Podríamos pensar que para que se dirijan a uno, uno debe ser primero reconocible, pero en este caso la inversión althusseriana de Hegel parece apropiada: la llamada constituye a un ser dentro del circuito posible de reconocimiento y, en consecuencia, cuando esta constitución se da fuera de este circuito, ese ser se convierte en algo abyecto.

Podríamos pensar que se trata de una situación más habitual: resulta que a ciertos sujetos ya constituidos corporalmente se les llama de una manera o de otra.

Asimismo, Butler cita a Scarry y dice: « Scarry muestra que la irrepresentabilidad del dolor desbarata (aunque sin hacerlo completamente imposible) el esfuerzo moralmente imperativo de representar el cuerpo que sufre. ». (Butler, *op. cit.*: 23)

En ese mismo sentido de irrepresentabilidad, Agustina Carri en las “Las Hijas del Fuego” vuelve a cuestionar el tema de la representatividad del cuerpo. Aborda un aspecto diferente al de Scarry que subraya la irrepresentatividad del dolor, del cuerpo que sufre; en la película de Carri se evidencia la difícil representatividad del goce: « *Qué cuento cuando cuento porno? [...] hay algo del goce que es irrepresentable [...].* ».

El cuerpo femenino y el goce. De-construcción política y estética

Notas sobre “Las Hijas del Fuego”

Esta época contemporánea con sus revoluciones de género, diversas identidades sexuales, con sus nuevas formas de relacionamiento que implican maneras y opciones de vínculos afectivos y sexo-afectivos sumado a una poderosa cultura visual con sus soportes tecnológicos que constituyen modos imperantes de circulación y expectación de las imágenes, las cuales son constructoras de nuestra identidad y nuestros afectos y vínculos, nos sitúa en una posición en la que debemos afrontar cuestionamientos políticos y estéticos acerca de nuestra forma de estar en el mundo.

En un ambiente sumamente politizado el año 2018 fue para Argentina un período de mucho pronunciamiento sobre todo para las mujeres. Miles de ellas salieron a la calle para pronunciarse sobre la proclama del Derecho al aborto. En un tiempo en el que las mujeres reclaman visibilidad, empoderamiento y comprensión se estrena “Las hijas de fuego” con un plantel íntegramente femenino. Un filme que quiere reflejar el derecho a

la libertad sexual femenina en cuerpos diferentes, en corporalidades que son descartadas, que son anuladas de deseo y de poder.

Este filme argentino es una road movie (película de carretera) porno lesbo-femenina. Su directora Agustina Carri adopta una posición política y estética. En una primera instancia podríamos decir- basándonos en lo que reflexionamos supra- que esta película no iba a alborotar cierta crítica, dado que es, a priori, otra película que muestra desnudos y trata una temática homosexual y de género que exhibe al hombre malo y a la mujer víctima de machismo. Empero, este filme, consigue incomodar y logra en ciertos aspectos visualizar o visibilizar aspectos del cuerpo aun no tratados por otros productos artísticos, especialmente, visuales, como lo es el goce de la mujer. La mujer en solitario, la mujer en un vínculo sentimental, la mujer en un trío, en una orgía exclusivamente femenina o simplemente vivenciando el papel de un voyeur. El voyerista también conforma la visualidad. Un goce, que es, eso precisamente, un goce, una satisfacción, un deleite, verídico, verosímil y no fingido.

Es una película política y militante que asume el género del cine que es el más rechazado: la pornografía. Carri con este filme abraza el género del porno, lo reformula, le otorga un contenido, pero no reniega de él. Una de sus protagonistas reflexiona lo que muchos hemos hecho al pensar en el porno: ¿cómo sería una porno con contenido o no siendo un simulacro?: « Si no hay truco y hay placer, sensualidad, tiempo, disponibilidad, es porno? [...] o la pornografía es sólo la objetivación de los cuerpos, si la subjetividad de los cuerpos no es destruida dejan de pertenecer a ese género? » (Las Hijas del Fuego, 2019).

Un aspecto importante que presenta la película es la creación de vínculos sexo-afectivos y la ramificación de éstos, trastocando los cuerpos en paisajes y territorio borrando, tal vez, todo vestigio de singularidad e individualidad.

El filme se aleja del clásico esquema del porno hetero-normativo que basa su narrativa (si es que la tiene) donde los planos protagónicos lo son los genitales, el acto de penetración – casi siempre violento-, con un pretendido pero nunca logrado goce de la mujer, que más que goce lo que se percibe es el sufrimiento de la mujer, y por supuesto la objetivación del cuerpo de ésta que debe cumplir con los cánones de belleza estereotipados; culminando con la exhibición del momento culmine del hombre y su correspondiente goce y satisfacción. En este film los cuerpos son diversos e imperfectos - de acuerdo con lo establecido como canon de belleza y perfección- y no existe la relación de poder como en el porno tradicional. El cuerpo deja de ser un fetiche.

Carri logra prescindir del ideal masculino de fuerza y severidad heroica, dado que se anula su presencia, y del ideal femenino de intimidad y de una fecundidad como finalidad última en el acto sexual, siendo un mero receptáculo.

El guion representa metafóricamente esa tabula rasa del cuerpo que se va descubriendo a través del camino; a cada paso va probando sus límites, sumando experiencias y satisfacciones, madurando en su lenguaje, en su habla. La directora se ubica entre los artistas contemporáneos feministas y “queer” que se niegan a aceptar las concepciones duales tan simplistas, entendiendo la sexualidad y el género como un horizonte infinito de posibilidades y no como un fenómeno estable e inamovible. La película reivindica la propiedad de la mirada desafiando y deslegitimando al patriarcado, no alimentando los ideales de belleza física; las hay gordas, flacas, masculinas, blancas, morochas. Integra la representación de la belleza corporal de una manera inclusiva, siendo una enérgica crítica social. En un mismo sentido encontramos, entre otros, a las artistas Jenny Saville que es reconocida por sus cuadros de cuerpos femeninos de una carnalidad exuberante, y Lucien Freud que reproduce la fuerza de la gravedad en la carne.

El filme logra apropiarse y a la vez intenta despegarse del género porno pero que, a la vez y contradictoriamente, en el transcurso se van intensificando las escenas de sexo hasta provocar cierto agobio, tal vez el mismo agobio que nos provocan las películas porno que cuestiona. O, quizás, no sea esa la intención de la directora sino simplemente apropiarse de un género que su perspectiva es pensada desde la heteronormatividad y destinado a un público masculino, aunque no podemos afirmar que su público sea exclusivamente masculino y que las mujeres no sean consumidoras de estas.

Asimismo, se podría percibir que más allá de que coloca a la mujer en un posicionamiento de poder y de control de su propio cuerpo y del goce que logra con este, es probable que quepa el argumento -o el cuestionamiento- de que lo que hace es posicionar a la mujer en el lugar del hombre, es decir, podría poseer una pretendida funcionalidad o rol masculino, colocándose en su lugar, ser como el hombre apropiándose del uso, la manera y la mirada masculina de la sexualidad por la mujer y no desde la mujer. Podría argumentarse que peca de la imitación, la reiteración y no del descubrimiento y la recreación de la sexualidad femenina. También se advierte este rol o carácter masculino asociado a la heroicidad cuando las mujeres asumen la defensa y la agresión al macho en el momento que increpan a la pareja del personaje que interpreta la actriz Érica Rivas como forma de solución a un conflicto. Por otro lado, cae en lugares conocidos o muy transitados como la violencia de género, el machismo, pero sin lograr profundidad al respecto.

Bibliografía

- Butler, J. (1997). *Lenguaje Poder e Identidad*. Madrid: Síntesis, S.A.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa*. México: Paidós.
- Foucault, M. (1992). *Genealogía del racismo* Madrid: La Piqueta.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. México: Paidós.
- Miranda, F. (2004). *¿Cómo las subjetividades y los artefactos pedagógicos nos ayudan a aprender?* En Coloquio Cultura visual, Investigación y Educación Artística. Montevideo: IENBA –EUM.
- Nancy, J. (2007). *Corpus*. Madrid: Arena.
- Vicci, G. (2004). Educación de la cultura visual: conceptos y contextos Tomo 1. Montevideo: IENBA –EUM.
- Vicci, G. (2016). Educación de la cultura visual: conceptos y contextos Tomo 2. Montevideo: IENBA –EUM.

Filmografía

- Gentil (Productora) Carri, A (2018). Las hijas del fuego.