

CINEMA



TERRITÓRIO

REVISTA INTERNACIONAL DE
ARTE E ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS
Teresa Norton Dias (Dir.)

VARIA

N.º 5 | 2020

ISSN 2183-7902

Cinema & Território
Revista de arte e antropologia das imagens
N.º 5 | VARIA | 2020

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: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

DIREÇÃO & EDIÇÃO | DIRECTION & EDITION

Teresa NORTON DIAS – Diretora | Universidade da Madeira-UMa | CEMRI/UAb

COMISSÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COMMITTEE

Gerald BÄR | Universidade Aberta | CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura | Lisboa/Portugal

Denis BIGET | Université de Bretagne Occidentale | CRBC – Centre de Recherche Bretonne et Celtique | França

Fernanda CARLOS BORGES | Universidade Federal do ABC | Corpo e educação nas perspectivas da cognição, da justiça e do género | S.Paulo/Brasil

Gonzalo Pavés BORGES | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Romy CASTRO | Universidade Nova de Lisboa (FCSHUNL) | ICNOVA – Cultura, Mediação e Artes (CM&A) | Lisboa Portugal

Natacha CYRULNIK | Université d’Aix-Marseille | CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique – Prism «perception, representations, image, sound, music» | Marselha/França

Pompeyo Pérez DIAZ | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Pascal DIBIE | Université Paris VII-Denis Diderot | França

Anne Martina EMONTS | Universidade da Madeira | CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura | Portugal

Christine ESCALLIER | Universidade da Madeira | CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

Fernando Baños FIDALGO | Universidad Rey Juan Carlos | Escuela Universitaria TAI | Madrid/Espanha

Pau Pascual GALBIS | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal | Cultura Urbana e Criação Audiovisual/Universidad de La Laguna | Espanha

Margarita LEDO ANDIÓN | Universidade de Santiago de Compostela | Grupo de Estudos Audiovisuais | Galiza/Espanha

Vitor MAGALHÃES | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal

Alice MARTINS | Universidade Federal de Goiás | Goiás/Brasil

Samuel MATEUS | Universidade da Madeira | LabCom.IFP-CECL | Madeira/Portugal

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

Fernando MIRANDA | Universidad de la República | Escuela Nacional de Bellas Artes | Montevideo/Uruguay

Cristiane Pimentel NEDER | Universidade do Estado de Minas Gerais | Frutal-MG/Brasil

Eduarda NEVES | Escola Superior Artística do Porto | CEAA-Centro de estudos Arnaldo Araújo | Porto/Portugal

Pedro NUNES | Universidade Aberta | Instituto de Etnomusicologia (INET-md) – FCSH-UNL | Lisboa/Portugal

Cláudia Marisa SILVA DE OLIVEIRA | Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo | Instituto de Sociologia da Universidade do Porto | Porto/Portugal

José da SILVA RIBEIRO | CEMRI – Media e Mediações Culturais | Lisboa/Portugal

Filomena SILVANO | Universidade Nova de Lisboa (FCSH) | CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

António Carlos VALENTE | Universidade da Madeira | CIERL- Centro de Estudos Regionais e Locais | Madeira/Portugal

António Costa VALENTE | Universidade de Aveiro | Cine-Clube de Avanca; Festival de Avanca | Aveiro/Portugal

ÍNDICE

Ana Costa RIBEIRO Vestígios da memória em <i>Nostalgia da Luz</i>	7
Júlia Vilhena RODRIGUES Paisagens da memória e poética espectral em <i>O Botão de Pérola</i>	15
Ronald JESUS & Susana DOBAL Territórios da poesia no Sertão do Cinema: contribuições da direção de fotografia.....	22
Caterina CUCINOTTA O intelectual e o povo: media, imprensa e território de Trás-os-Montes depois da Revolução	38
Cristiano André Hoppe NAVARRO & Hélio José Santos MAIA O <i>soft power</i> cinematográfico e o colonialismo em <i>Lagaan</i> , <i>Princesa Mononoke</i> e <i>Avatar</i>	49
Dolores Furió VITA Atmósferas Lumínicas. La luz como materia prima en las prácticas artísticas del siglo XXI	65
Pau Pascual GALBIS Sobre el territorio del misterio en la cinematografía y pintura.....	74
Jesús RAMÉ Neorrealismo de lo periférico: El territorio marginal de Roma desde la mirada nativa de Rossellini	96
Ney Alves de ARRUDA & Renata COSTA E... se Bazin e Lefebvre se encontrassem com Freud numa sessão de cinema? Anotações para estudo de caso do albinismo na grande tela.....	108
Rosana Vivar NAVAS & Luis R. SUAREZ-CANEDO <i>Festival de Cans</i> : Rethinking the Film Festival through Parody in Rural Galicia.....	122
Francisco Acioly de Lucena NETO & Natália Luiza Carneiro Lopes ACIOLY O filme: <i>Hoje eu quero voltar sozinho</i> , e o desafio artístico em presença da pluralidade e sensibilidade homossexual no uso das provocações da pós-modernidade	139
José Ailson Lemos de SOUZA Espaço e identidades culturais em <i>CARGO</i>	146
Luciana de Castro Nunes NOVAES <i>O Naufrágio da Jangada</i> : um filme etnográfico não editado.....	156
Lucivânia Nascimento FUSER <i>Bacurau</i> : uma metáfora dos territórios brasileiros racializados	167

Pedro RÉQUIO
Sol negro: identidades e conflito na cidade globalizada182

RECENSÃO

Jaqueline Castilho MACHUCA
O poço, de Galder Gaztelu-Urrutia: um panóptico contemporâneo191

Caderno *Corpo.Território*
Contribuições a partir de propostas do
V Encontro Internacional *Cinema & Território: Em torno do Corpo*

João GONÇALVES
A escultura no cinema de Pedro Costa196

Teresa NORTON DIAS
Contribuições para a dialética corpo-mediação a partir do legado de Pina Bausch211

À margem da chamada de artigos e durante o período de confinamento
devido à Covid-19 apelou-se à escrita colaborativa

Celeste CANTANTE, Romy CASTRO, Balbina GONÇALVES, Jaqueline Castilho
MACHUCA, Cristiane Pimentel NEDER, Teresa NORTON DIAS
Aos meus filhos220

Este é já o número 5 da *Cinema & Território*, revista internacional de arte e antropologia das imagens. Um projeto que arrancou, em 2016 com a preocupação de se publicarem os textos das edições dos Encontros Internacionais *Cinema & Território*, que se iniciaram, em 2013 e se realizam agora, de dois em dois anos. Este conjunto é uma iniciativa do Projeto *Cinema & Território*, coordenado por Carlos Valente, PhD e integra o Conselho de Cultura da Universidade da Madeira.

A revista científica, com produção anual, procura, a cada ano, em cada número enriquecer, através de estudos diversificados, o registo e a continuidade de um encontro entre homens e mulheres que partilham ciência. A edição de 2020 teve a particularidade de atravessar um período de pandemia, tornando o caminho para a reflexão diferente do de circunstâncias anteriores.

Nesta publicação quisemos ver alargada a riqueza imagética de todas as formas de expressão artística, que vão buscar à antropologia e à etnologia os instrumentos necessários ao processo criativo e à imagem, o mecanismo para fazer chegar essa expressão a um público cada vez mais vasto e diverso. Com este desafio alargaremos o âmbito da análise, procurando contribuir, através deste cruzamento disciplinar, para uma visão mais ampla sobre os objetos em estudo.

Teresa Norton Dias



This is already number 5 of Cinema & Território, an international journal of art and anthropology of images. A project that started, in 2016 with the concern of publishing the texts of the editions of the International Meetings Cinema & Territory, which started in 2013 and are now taking place every two years. This set is an initiative of the Cinema & Territory Project, coordinated by Carlos Valente, PhD and is part of the Culture Council of Universidade da Madeira.

The scientific journal, with annual production, seeks, each year, in each issue to enrich, through diversified studies, the record and continuity of a meeting between men and women who share science. The 2020 edition had the particularity of going through a period of pandemic, making the path for reflection different from that of previous circumstances.

In this publication we wanted to see an enlarged imagery of all forms of artistic expression, which seek anthropology and ethnology for the instruments necessary for the creative process and for the image, the mechanism for making that expression reach an increasingly vast and diverse audience. With this challenge, we will broaden the scope of the analysis, seeking to contribute through this disciplinary crossing to a broader view on the objects under study.

Teresa Norton Dias

Vestígios da memória em *Nostalgia da Luz*

Ana Costa RIBEIRO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
costaribeiroana@gmail.com

Resumo: O trabalho estabelece relações entre memória e paisagem no filme *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán, a partir da noção de vestígio. No filme, o realizador investiga os mistérios de uma paisagem - o deserto do Atacama - para se questionar acerca da memória de um país - o Chile. Através da observação dos vestígios encontrados no deserto chileno, Guzmán chega à sua principal temática: a memória dos presos políticos desaparecidos na ditadura de Pinochet.

Palavras-chave: memória, paisagem, vestígio, América Latina, ditadura, Guzmán

Abstract: *The work establishes relations between memory and landscape in the film Nostalgia de la Luz, by Patricio Guzmán, based on the notion of vestige. In the film, the director investigates the mysteries of a landscape - the Atacama Desert - to question about the memory of a country - Chile. Through the observation of the vestiges found in the Chilean desert, Guzmán comes to his main theme: the memory of political prisoners who disappeared during the Pinochet dictatorship.*

Keywords: *memory, landscape, vestige, Latin America, dictatorship, Guzmán*

*Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...*
(Pessoa, 1986: 138)

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado
deve agir como um homem que escava.
(Benjamin, 1987: 239)

Na arte contemporânea em geral e, particularmente, na criação audiovisual contemporânea, há uma aproximação da paisagem através da organização de vestígios, sejam eles encontrados naturalmente nas paisagens, sejam eles produzidos especialmente para elas. Reconhecer que a paisagem tenha sido percorrida por outros corpos que ali deixaram vestígios ou produzir artificialmente vestígios para se deixar na paisagem é algo que permite a criação de novos enquadramentos e composições.

Acerca da relação entre cinema, memória e paisagem, é importante pensar não só na questão de um atravessamento da paisagem, mas também na de um alinhamento da memória. Isto é, alternando-se espaços e tempos, entrecruzando paisagens e memórias, a escrita cinematográfica permite que o artista crie novos ritmos, através de *poéticas do deslocamento* que situam o espectador em espaços e tempos até então desconhecidos. É a criação de novos ritmos que permite a criação de novas formas de se perceber o mundo, de novas formas de enquadramento e composição da realidade, de novas formas de propor relações entre os elementos que estão em jogo.

Paisagem e memória

As paisagens cinematográficas permitem construções de diversas formas de ritmo, uma vez que lidam tanto com o ritmo da imagem e do som, quanto com o ritmo da paisagem. Isto é, tanto com as relações da imagem e do som com a paisagem, quanto com as relações da paisagem com os corpos que se relacionam com ela.

Alguns cineastas investem na construção de novos ritmos que, por sua vez, criam a possibilidade de construção de novas configurações de enquadramento e composição das paisagens. Isso significa que, através de seus filmes, esses cineastas ampliam nossa percepção, fazendo com que também sejamos capazes de construir paisagens inéditas, desconhecidas até então, e voltamos para o mundo com olhares renovados.

Dentre as inúmeras formas de ritmo que se pode estabelecer com as paisagens, destacamos a relação com a memória. No livro *Paisagem e Memória*, o escritor Simon Schama já indica uma conexão intrínseca entre esses dois conceitos, ao estabelecer uma relação entre a paisagem e a percepção humana. Para o escritor, a relação entre memória e paisagem é de tal forma imprescindível que, apesar de estarmos habituados a situá-las em campos distintos, elas são inseparáveis. Para Schama, « Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. » (Schama, 1995: 17).

A fim de aprofundar a pesquisa sobre a relação entre paisagem e memória, seria interessante investigar a noção de vestígio. Segundo o filósofo Emmanuel Lévinas, « o vestígio é a inserção do espaço no tempo. » (Lévinas, 2012: 65). Nesse sentido, o vestígio é a presença da ausência e a ausência, um estado que incorpora uma presença. Somente por meio do atravessamento da paisagem é possível deixar vestígios. Por isso, a conexão que temos com as paisagens passa por uma identificação dos vestígios. Ou seja, nos relacionamos com determinada paisagem na medida em que reconhecemos que ela tenha sido atravessada por algo, ou alguém, ou que apresente uma possibilidade de atravessamento.

O corpo que passa deixa um rastro na paisagem. São as marcas dessa passagem que inscrevem memória nos espaços. Na filosofia de Lévinas, « O vestígio não é um sinal como qualquer outro. [...] Ser, na modalidade de *deixar um vestígio*, é passar, partir, absolver-se. » (Lévinas, 2012: 65). O vestígio também instaura um silêncio: « o poema ou a obra de arte guarda o silêncio, *deixa ser a essência do ser*, como o pastor guarda o seu rebanho. » (Lévinas, 2012: 96). O vestígio diz respeito tanto a uma alternância espacial (a presença de uma ausência) quanto a uma alternância temporal (o presente de um passado).

Nesse sentido, a relação entre paisagem e memória se faz através de negociações entre lembrança e esquecimento. O vestígio encontrado em determinada paisagem permite que algo seja lembrado – a passagem de um corpo, de uma comunidade, de um fenômeno físico – e, ao mesmo tempo, que algo seja esquecido, uma vez que o vestígio é a prova da existência de um passado no presente.

Desse modo, a coexistência da lembrança e do esquecimento é fundamental para se pensar na relação entre memória e paisagem. O vestígio é um índice de que algo se passou em determinado espaço. Desse modo, estabelece uma ponte entre espaço e tempo.

Segundo o pensador Andreas Huyssen, a memória não se dá somente no tempo: « A memória, é claro, não diz respeito apenas ao tempo, mas é sempre espacializada em contextos nacionais, urbanos e daí por diante. Então, tempo e espaço devem ser pensados juntos e eu não pensaria em separá-los, mas sim em vê-los em sua relação dialética. » (Huyssen, 2012). Ao analisar a obra do artista William Kentridge, Huyssen afirma que:

A contínua metamorfose de coisas, rostos e paisagens é o princípio norteador da progressão do desenho. A rasura, o apagamento e a eliminação transformam-se nas manifestações materiais da própria estrutura da memória. O que resta do movimento do tempo é o vestígio. [...] O binário corriqueiro memória versus esquecimento, como uma escolha tipo ou isto, ou aquilo, é desmentido pela preservação de vestígios do passado, sob a forma de sombras, manchas e contornos mnêmicos nos desenhos, e até dos vestígios de pó de carvão visíveis no papel e no filme. Ainda que apenas sugerido em elementos vestigiais, o passado permanece materialmente presente em resíduos parecidos com sombras. As diferentes formas de esquecimento são parte da memória, inescapavelmente. Lembrar significa ler vestígios; requer imaginação, atenção do olhar, construção. (Huysen, 2014: 68)

Ora, se lembrar significa ler vestígios, a memória de uma paisagem está diretamente relacionada com o que se deixou ou se encontrou nela. O vestígio nos induz, portanto, a uma atualização da memória. Poderíamos então considerar que o vestígio é uma memória em ato, que se configura como uma memória inscrita numa superfície.

Segundo a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, citando Paul Ricoeur, é preciso diferenciar a lembrança que surge espontaneamente de uma busca intelectual consciente.

Como Paul Ricoeur observou, os gregos tinham duas palavras para designar a atividade da memória: mnème, a imagem mnêmica, a lembrança que surge espontaneamente, sem a vontade do sujeito, que o afeta portanto; e anamnesis, uma busca intelectual consciente, uma atividade do espírito, atividade de procura e recolhimento que se aproxima da atividade da razão, do logos. (Gagnebin, 2014b: 239)

O vestígio, portanto, possibilitaria a prática da *anamnesis* que, através da escrita, pode gerar uma atualização da memória. O cinema é uma escrita que se dá sempre no tempo presente, mas em relação a algo que já não está lá, isto é, com um vestígio, com uma ausência. Nesse sentido, o cinema é ritmo – ritmo temporal e ritmo espacial. É preciso pensar o cinema através da dialética entre espaço e tempo.

Escrita, memória e paisagem

No filme *Nostalgia da Luz*¹ (2010), o realizador Patricio Guzmán investiga os mistérios de uma paisagem – o deserto do Atacama - para se questionar acerca da memória de um país – o Chile. Através da observação direta dos vestígios encontrados no céu e na terra do deserto chileno, Guzmán chega à sua principal temática: a memória dos presos políticos desaparecidos na ditadura de Pinochet.

No início do filme, sobre imagens do interior de uma casa chilena bem iluminada, Guzmán começa uma narração em *off* que relembra o período de sua infância e sua paixão pela astronomia, num tempo em que Santiago vivia em paz: « *El tiempo presente era el único tiempo que existía.* » (Guzmán, 2010: 05'45''). Em seguida, nos introduz a um duplo fenômeno que teria ocorrido no Chile: a chegada de um sopro revolucionário que colocou o país em contato com o mundo e o desembarque de cientistas de diversas partes, que encontraram no deserto do Atacama um lugar ideal para a construção dos maiores telescópios do planeta. Mas um golpe de Estado teria atrapalhado ambos os projetos. No

¹ O filme *Nostalgia da Luz* (2010) é o primeiro da trilogia de Patricio Guzmán sobre a ditadura de Pinochet no Chile. O segundo é *O Botão de Pérola* (2015) e o terceiro, *A Cordilheira dos Sonhos* (2019).

entanto, se os cientistas foram ajudados pelos colegas estrangeiros, o sopro revolucionário não foi.

Na primeira parte do filme, Guzmán mostra paisagens do espaço sideral e da areia desértica, entrevistando astrônomos e arqueólogos acerca do passado. Ao ser perguntado de onde viemos, aonde estamos e para onde vamos, o astrônomo Gaspar Galaz reflete sobre a própria fisicalidade do tempo. Segundo ele, por mais rápida que seja a nossa percepção da luz, ela sempre acontece depois de sua emissão: « *El tiempo presente no existe. [...] El único presente que existe es el que tengo en mi mente.* » (Galaz, 2010: 19:12).

Em seguida, o realizador conversa com o arqueólogo Lautaro Nuñez, que lhe mostra algumas inscrições de pastores pré-colombianos, de mais de 10000 anos. A grande questão, segundo o arqueólogo, seria, portanto: « Por que os arqueólogos e os astrônomos estão no mesmo lugar? » (Nuñez, 2010: 25:30). Nesse sentido, o deserto do Atacama seria uma porta para o passado. Ao que Patricio Guzmán rebate: « *Y sin embargo es un país que no trabaja su pasado.* » (Guzmán, 2010: 26:48).



Fig.1: Fotograma de *Nostalgia da Luz* (Patricio Guzmán, 2010)

Essa questão introduz a segunda parte do filme, em que são apresentados vestígios das pessoas que percorreram e habitaram o deserto. Em primeiro lugar, fotografias em P&B de indígenas e mineradores que ali viveram. Em seguida, as ruínas de Chacabuco - o maior campo de concentração da ditadura de Pinochet, também localizado no deserto do Atacama. Segundo a narração de Guzmán, as celas dos presos políticos de Chacabuco eram as mesmas casas dos mineradores do séc XIX que ali viveram - os militares tiveram apenas que colocar cercas de arame farpado, aproveitando as construções que já existiam.

Na paisagem em ruínas, Guzmán conversa com Luíz Henríquez, ex-presos políticos que viveu em Chacabuco. Falam de um grupo de prisioneiros que observava as estrelas, incentivados por um preso político que entendia bem de astronomia. Luíz Henríquez teria sido introduzido ao conhecimento das estrelas, tendo aprendido inclusive a fazer um telescópio. Nas ruínas de Chacabuco, localizadas no mesmo local em que os presos políticos observavam as estrelas, Luíz Henríquez nos mostra inscrições que faziam nas paredes das celas. Embora a observação das estrelas tenha servido apenas para que o espírito de Luíz Henríquez tenha permanecido livre, os militares proibiram as aulas de astronomia porque temiam que os presos fugissem guiados pelas estrelas.

Em seguida, Guzmán conversa com Miguel Lawner, um arquiteto que fora preso cinco vezes e que foi capaz de reproduzir milimetricamente os campos de concentração dos presos políticos chilenos em seus desenhos. Guzmán diz que Miguel e sua mulher são a metáfora do Chile: Miguel, a memória; sua mulher, o esquecimento (pois se trata de uma senhora com Alzheimer).

Guzmán nos introduz então ao telescópio *ALMA*, localizado a 5000 metros de altitude, construído por muitos países – com 60 antenas, que funcionam como 60 orelhas para ouvir as ondas do céu. É lá que entrevista um jovem engenheiro astrônomo. Victor Gonzáles nasceu na Alemanha mas é um “filho do exílio”, de pais chilenos. Hoje, trabalha no telescópio *ALMA* enquanto sua mãe é terapeuta de ex-presos políticos.



Fig.2: Fotograma de *Nostalgia da Luz* (Patricio Guzmán, 2010)

A mãe de Victor fala das mães e mulheres que continuam buscando seus familiares desaparecidos. Assim, Guzmán adentra a terceira parte do filme, sobre essas mulheres que procuram encontrar, no deserto do Atacama, os corpos de seus familiares, numa busca que se assemelha mais à dos arqueólogos do que à dos astrônomos.

Nesse momento do filme, vemos mulheres buscando vestígios dos desaparecidos no deserto. Guzmán nos conta que durante 17 anos Pinochet assassinou milhares de prisioneiros políticos e que um grupo de mulheres de Calama permaneceu durante 28 anos buscando os corpos de seus familiares. Hoje, alguns grupos de mulheres continuam buscando os vestígios dos desaparecidos em diferentes partes do país.

Guzmán entrevista duas dessas mulheres e diz que durante as filmagens um corpo de uma presa política fora encontrado no deserto. Elas dizem que desejam encontrar os corpos inteiros de seus entes amados, e não apenas algumas partes. Violeta Berríos revela que vai continuar procurando mas que não sabe se os corpos foram jogados no mar ou no deserto. É então que faz uma declaração que sintetiza todo o paradoxo implícito no filme: por que ainda não inventaram telescópios que, além de olhar para o céu, possam também olhar através da terra e assim ajudar na busca dos corpos dos desaparecidos? Os seres humanos são capazes de construir os mais sofisticados telescópios e dessa forma investigar os mistérios do que aconteceu no passado do espaço sideral, mas são incapazes de criar ferramentas para solucionar o problema dos presos políticos desaparecidos em todo o território latino-americano.



Fig.3: Fotograma de *Nostalgia da Luz* (Patricio Guzmán, 2010)

No final do filme, Guzmán nos apresenta à Valentina Rodríguez, astrônoma e filha de pai e mãe desaparecidos. Valentina diz que o contato com o espaço sideral nos permite relativizar nossa existência na Terra e, assim, suaviza sua dor.

Em seguida, o realizador leva o grupo de mulheres ao observatório para ver as estrelas, numa cena singela que sugere alguma esperança, e comenta: « *la busca de las mujeres nunca se cruzó con la busca de los astrónomos.* » (Guzmán, 2010: 01:14:40).

Sobre imagens de bolas de gude, Guzmán relembra sua infância, num momento em que o Chile ainda era um país isolado do resto do mundo. Diz que frente às questões do Cosmos, os problemas do Chile poderiam parecer pequenos – mas colocados em cima de uma mesa, são tão grandes como uma galáxia. Vemos as bolas de gude e ouvimos Guzmán falando de uma época de inocência, sua e de seu país: « *En esa época cada uno de nosotros podría guardar en el fondo de los bolsillos el Universo entero.* » (Guzmán, 2010).

Por fim, sobre planos gerais das luzes de Santiago, à noite, Patricio Guzmán conclui: « *Yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad. Siempre nos atrae: los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen, no viven en ninguna parte.* » (Guzmán, 2010: 01:30:31).

A escrita como inscrição da memória

Se a escrita é um rastro, um vestígio que insere o espaço no tempo, então organizar os fragmentos da memória em função de uma escrita não implicaria investigar as paisagens em que vivemos e inscrevê-las em nossas narrativas? E além disso, não seria necessário inscrever nossa memória, deixar rastros, vestígios nas paisagens pelas quais percorremos?

Será que assim podemos criar novas formas de se perceber o mundo e, desse modo, propor novas formas de convivência entre os seres?

Para falar sobre a escrita em si, Jeanne Marie Gagnebin recorre a Aleida Assman:

Aleida Assman se detém ainda numa outra metáfora-fundadora de nossa concepção de memória e de lembrança: a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso – sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles, o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas: metáforas-chave das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar. Embora sempre tivesse havido uma outra imagem para dizer esses mecanismos, a imagem da imagem justamente, parece que até hoje, e apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de escrita, escritura, inscrição quando tentamos pensar em memória e lembrança. (Gagnebin, 2014a: 111)

Em sua leitura de Proust, a filósofa nos lembra que, no trabalho de rememoração, é preciso oscilar entre estados de concentração e distração, pois « não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas que as frases proustianas mimetizam, atravessando as numerosas, diversas, irregulares e heterogêneas camadas do lembrar e do esquecer. » (Gagnebin, 2014a: 160-161).

Acerca das relações entre escrita, memória e paisagem, desenvolvemos não só a questão de um atravessamento da paisagem, como também a de um alinhamento da memória. Para se avançar rumo a novas configurações do mundo através da escrita de nossas narrativas, portanto, será necessário um cruzamento entre memória e paisagem, tanto no sentido de um atravessamento espacial, quanto no sentido de um alinhamento temporal. Esse cruzamento será sempre uma negociação entre escrita e apagamento, lembrança e esquecimento, fluxo e corte.

Bibliografia

- Conde, Miguel (2012). “Andreas Huyssen discute relações entre políticas da memória e direito”. *Globo Universidade*, 3 agosto. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/08/andreas-huyssen-discute-relacoes-entre-politicas-da-memoria-e-direitos.html>. [05.10.2020].
- Gagnebin, Jeanne Marie (2014a). *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Gagnebin, Jeanne Marie (2014b). *Limiar, Aura e Rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34.
- Huyssen, Andreas (2014). *Culturas do Passado Presente*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora.
- Schama, Simon (1995). *Paisagem e Memória*. São Paulo: Editora Schwarcz.

Filmografia

- Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador). (2010). *Nostalgia da Luz*. Chile:

Atacama productions.
Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador). (2019). *A Cordilheira dos Sonhos*.
Chile: Atacama productions.
Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador). (2015). *O Botão de Pérola*: Chile:
Atacama productions.

A poética constelar e espectral de *O Botão de Pérola*

Júlia Vilhena RODRIGUES

Doutoranda em Estudos Artísticos - FLUC/UC

vilhena.julia@gmail.com

Resumo: A partir da análise do filme *O Botão de Pérola* (2015), do realizador chileno Patricio Guzmán, serão discutidas questões relativas ao documentário ensaístico, como o caráter subjetivo e o tratamento poético dado à narrativa. Veremos como o filme de Guzmán aciona no espectador potentes pensamentos de mundo, por meio de uma cartografia afetiva descentrada, repleta de belas metáforas visuais. Ao enfatizar a força da natureza, *O Botão de Pérola* reforça a potência do território chileno e o poder de resistência e renovação de seus povos. Analisaremos como o diretor adensa as imagens do presente com a energia das sobrevivências (Didi-Huberman, 2013) através de rostos, falas, paisagens e vestígios.

Palavras-chave: Patricio Guzmán, filme-ensaio, cartografia afetiva, paisagem, memória, rasto

Abstract: Based on the analysis of the film *The Pearl Button* (2015), by Chilean director Patricio Guzmán, the article will discuss issues related to the documentary essay, such as the subjective voice and the poetic treatment given to the narrative. We will see how Guzmán's film triggers on the viewer powerful thoughts of the world, through a decentralized affective cartography, full of beautiful visual metaphors. By emphasizing the strength of nature, *The Pearl Button* reinforces the power of the Chilean territory and the resistance and renewal of its population. We will analyze how the director thickens the images of the present with the memorial survival (Didi-Huberman, 2013) through faces, speeches, landscapes and vestiges.

Keywords: Patricio Guzmán, film-essay, affective cartography, landscape, memory, trace

A obra cinematográfica de Patricio Guzmán se constitui num trabalho de fôlego em torno da memória e, no caso de seus filmes mais recentes, da memória inscrita na paisagem. Em seus filmes, o realizador chileno, radicado na França, narra a história social e política de seu país focando no golpe de Estado, que depôs o governo socialista de Salvador Allende e instaurou a sanguinária ditadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990), gerando traumas profundos. Em sua última trilogia, composta pelos filmes *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019) – o último ainda a ser lançado no Brasil, Guzmán opera uma “virada subjetiva” em sua prática documental, ensaiando um discurso de memória a partir de uma perspectiva subjetiva, que nasce de sua experiência pessoal.

Neste artigo, pretende-se refletir mais detidamente sobre o segundo filme da trilogia – *O Botão de Pérola* –, um ensaio poético em torno da água que é abundante no Chile, dono de um imenso litoral. O elemento água estabelece na narrativa a conexão entre o extermínio da população indígena e os crimes da ditadura de Pinochet. Como dito por Guzmán em voz *over* no filme, « a água tem memória e contém ausências e presenças, flutuando ou adormecidas nas profundezas, esperando para serem descobertas ou emergir e testemunhar o que se pretendia ocultar » (*apud* Chauvin, 2017: 177). Por meio de um

tratamento metafórico, costurando paisagem e histórias de vida, céu e terra, o filme possibilita a expansão da comunidade afetada pela perda (Chauvin, 2017).

Em *Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape* (2012), o crítico Jens Andermann examina a função da paisagem em dois filmes do Guzmán – *Nostalgia da Luz* e *O Botão de Pérola* – e defende que esta aparece como um dispositivo de memória capaz de abrir camadas temporais e energias cósmicas. Sendo assim, destaca o seu potencial para trabalhar o trauma e pensar politicamente o presente.

Segundo Depetris Chauvin, a partir da dimensão material e afetiva da paisagem no cinema, torna-se possível elaborar discursos de memória – e contra-discursos – em relação a catástrofes políticas. No seu artigo *Memorias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos*, a autora analisa a inscrição da água na geografia afetiva de três filmes, sendo um deles *O Botão de Pérola*, de Guzmán. A autora defende que as imagens contidas nessas cartografias ajudam a elaborar a perda, na medida em que produzem modos de ver, afetar, compreender e lembrar: « Assim, essas obras insistem em uma “estética de afetos” que possibilita “tocar” eventos, espaços ou assuntos esquecidos ou excluídos e estabelecer pontes entre diferentes memórias e geografias no presente » (*idem*: 171).

Em sua análise, Chauvin ressalta os sentidos contraditórios da água « como fonte de vida, epicentro de culturas, mas também cemitérios, tanto para vítimas da ditadura quanto para grupos indígenas » (*ibidem*). A representação da natureza em *O Botão de Pérola* reforça a potência do território chileno e de suas culturas originais. Os planos abertos sobre paisagens naturais, do Pacífico à Cordilheira, enfatizam a força da natureza e o poder de resistência e renovação do povo chileno.

Guzmán, por meio de uma pesquisa rigorosa, traça uma cartografia da História de extermínio e resistência em seu país, começando pelos povos originários, que viviam como nômades marítimos sobre os arquipélagos da Patagônia, chegando ao regime brutal da ditadura de Pinochet. O filme contém um impressionante arquivo etnográfico dos grupos étnicos, pré-colombianos, que viviam no Sul do Chile em harmonia com a natureza e o cosmos. As imagens se encadeiam através de uma costura sensorial, que conecta o cosmos à Terra, e faz ressoar múltiplas vozes; como a dos índios kawéskar da região da Patagônia (hoje são apenas 19 sobreviventes) falando em seu próprio dialeto, de cientistas, poetas e artistas.

Guzmán relata que a ilha de Dawson, onde os aborígenes haviam sido presos, também foi um campo de concentração para os perseguidos políticos da ditadura de Pinochet. Milhares deles foram jogados por helicópteros ao mar. Décadas depois, mergulhadores em busca desses vestígios, encontraram trilhos no fundo do mar, e atrelado a um deles, um botão de pérola, como último rastro de uma vítima da ditadura, cujo corpo foi jogado ao mar.

Nesta costura, reside o tratamento poético da obra. Guzmán cria imagens que aproximam o plano da Terra ao celestial, como a da pedra que parece, em um primeiro momento, a Lua no firmamento. Há outra passagem belíssima do filme, que sobrepõe os corpos pintados de um extinto grupo indígena do sul do Chile às imagens do Cosmos, criando uma correspondência do pontilhado dos corpos com as estrelas.

O Botão de Pérola dá voz aos muitos sujeitos frequentemente apagados na corrente dos acontecimentos históricos, permitindo que essas subjetividades emergjam na narrativa da obra. Apesar de contar com uma voz de narrador, a voz *over* do próprio diretor, ela não se coloca como autoridade, mas como experiência viva atenta e crítica, que se move em torno de outras vozes, lugares e acontecimentos. O realizador chileno se reconhece como participante da história, afetado e transformado no tempo e no espaço.



Fig.1: Frame de *O Botão de Pérola* (Guzán, 2015)

Jáques Rancière (2010) propõe que pensemos o trabalho artístico em sua essência: uma maneira de desocupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos. Segundo ele, o cinema é uma arte que permite construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades deslocadas e de regimes heterogêneos de imagens.

E o cinema “documentário”, pode mais do que o cinema dito de ficção, jogar com as concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e as séries de imagens de época, de proveniência e significados variáveis. Ele pode unir o poder da impressão, o poder de enunciação que nasce do encontro do mutismo da máquina e do silêncio das coisas, com o poder da montagem – em um sentido amplo, não técnico, do termo – que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente os significados, de ‘re-ver’ as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão. (Rancière, 2010: 182)

As reflexões de Rancière sobre a “ficção documental” parecem dirigir-se perfeitamente às escolhas de Guzmán na montagem de livres associações e encadeamentos temporais em *O Botão de Pérola*. A obra opera uma escrita ensaística, diferenciando-se das narrativas tradicionais do cinema documentário. A criação e reflexão crítica em torno do filme-ensaio foi impulsionada por uma virada subjetiva do documentário, que exigiu para si um lugar de mediação e reflexão sobre o mundo. É nesse contexto que passam a ser classificadas como ensaísticas obras com um teor mais autobiográfico e reflexivo. A mediação de uma subjetividade, de uma voz pessoal, que conduz o fluxo de imagens e sons no filme-ensaio, constitui um dos elementos mais canônicos da forma. Esse gesto, assim como a justaposição de pensamento e forma, se apresentam como contornos importantes para identificar o modo particular como a linguagem e os dispositivos do cinema são agenciados no filme-ensaio.

Como apontado por Henri Gervaiseau (2015), a dimensão dialógica também é um dos traços marcantes do ensaio, « em que se encontra privilegiada a pluralidade das vozes, e onde emergem diferentes registros de estilo e de ideias que se cruzam entre os capítulos » (Gervaiseau, 2015: 109), relacionada à função da intertextualidade no ensaio. O autor

fala da dimensão do ensaio como uma escrita que se faz em processo, e cuja forma privilegia a função poética da linguagem com a ambiguidade, o jogo de palavras e a polissemia.

Segundo o pensador brasileiro Arlindo Machado (2003), não importa de onde o cineasta capta a imagem, mas como transforma seus materiais em « experiência de vida e pensamento » (Machado, 2003: 10). Esta capacidade revolucionária do cinema de experimentar com as ideias originou a expressão “forma que pensa”, nas palavras do grande ensaísta francês Jean-Luc Godard em *História(s) do Cinema* (1988-1998).

Em sua abordagem sobre o campo de forças do filme-ensaio, Timothy Corrigan (2015) destaca o cruzamento de três dimensões – a expressão pessoal, a experiência pública e o processo do pensamento – e defende que a subjetividade não se apoia necessariamente em uma voz enunciativa, pois pode se expressar também pela montagem e outras manipulações da imagem. Trata-se de uma consciência ativa que se abre para a experiência e se desfaz ou se recria nela, originando um pensamento feito de choques, do testar das ideias.

No filme de Guzmán, a voz do diretor ajuda a fazer a costura dos diversos tempos e lugares da narrativa e dilui a fronteira entre o particular e o coletivo, estabelecendo relações entre as experiências de vida do autor com passagens da História. A materialidade da voz na primeira pessoa cria uma aproximação do diretor com os personagens retratados, bem como do espectador com a obra. Desde os estímulos sensoriais da paisagem natural, aos planos minuciosos dos rastros da História, percebe-se em *O Botão de Pérola* um tom poético, fortemente pautado no entrelaçamento da voz subjetiva com a imagem.

O diretor chileno trabalha com maestria a temporalidade e o choque das imagens, na medida em que escova a História a contrapelo. Em seus filmes, as imagens adquirem essa potência crítica por meio de sua junção, o pensamento irrompe no espaço entre dois planos. Sua narrativa explicita a diferença entre testemunhar acontecimentos da História e o gesto de reconhecê-los. A obra realiza uma série de resgates do passado que recompõem o ato de testemunhar, característica dos filmes-ensaio identificados por Timothy Corrigan (2015) como do tipo editoriais. Essa tradição, em geral, além de mostrar e analisar os fatos, traz também as agências subjetivas relacionadas a eles.

Segundo Walter Benjamin, há uma relação dialética fundamental entre o passado e o presente, que é revelada em lampejos de reconhecimento, que cristalizam em imagem uma “constelação do pensamento” (Corrigan, 2015). O filme de Guzmán está repleto dessas imagens, nas quais « as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas » (Benjamin, 1984: 56).

No prólogo do livro do realizador turco-alemão Harun Farocki, *Desconfiar de las Imágenes* (2013), Didi-Huberman (2013) aponta que os fenômenos de destruição e dominação implicam hoje em uma manipulação sobre as imagens. E defende que para criticar a violência, é preciso saber ver, para então descrever suas relações. Farocki faz uso da montagem crítica dos filmes como instrumento potente de denúncia da violência e opressão, em geral trabalhando com imagens de arquivo. Com a mesma intenção de revisão crítica e de denúncia, a obra de Guzmán representa um trabalho louvável e necessário de arte da memória para a população chilena e latino-americana.

Em sua última trilogia, o diretor debruça-se sobre os vestígios da História para construir suas narrativas cinematográficas, estabelecendo relações entre fenômenos e acontecimentos distantes no tempo e no espaço. Isis Sadek (2013) defende que Guzmán constrói uma arqueologia do presente através do uso de práticas espaciais, do foco na materialidade da memória e da intermedialidade, que expandem o escopo da memória e permitem aproximar os seus documentários de museus. Em sua análise da obra *Nostalgia*

da Luz, a autora defende que o deserto é construído como um arquivo de memória, que reúne os vestígios da experiência humana e cósmica no local em diferentes períodos históricos. Desse modo, a memória aparece inscrita em restos materiais que resistiram ao passado traumático, assim como nas práticas museológicas, transformando a obra em lugar de memória (Sadek, 2013: 64).

Em *O Botão de Pérola*, o objeto que conecta as narrativas é o botão de pérola, que aparece como rastro em duas passagens do filme: quando é relatada a trajetória de Jemmy Button, indígena da Patagônia que foi levado para a Inglaterra em troca de um botão para ser “civilizado”, e ao retornar, viveu como um estrangeiro na própria terra; e no relato sobre o botão encontrado incrustado em uma tábua de ferro, utilizada para afundar os mortos pela ditadura no oceano Pacífico.



Fig.2: Frame de *O Botão de Pérola* (Guzán, 2015)

Guzmán rompe com hierarquias entre natureza e cultura, seres animados e inanimados, ao colocar a materialidade das coisas e a cosmologia no centro da narrativa. O botão deixa de ser apenas um mero objeto e passa a ser símbolo dentro da história. O rastro, como elemento fragmentário e residual, ganha uma enorme importância e pode ser interpretado, à luz dos estudos de Walter Benjamin, como cifra de uma trajetória maior que o ultrapassa (Ginzburg, 2012). Para ganhar tal potencialidade, é preciso um observador atento e reflexivo que saiba interpretar esses rastros na sua ambiguidade temporal - como presença e ausência, daquilo que foi e já não é mais.

Em *Sobrevivência dos Vagalumes*, Didi-Huberman (2011) defende que a imagem é a operadora temporal de sobrevivências; elas permanecem para fazer reaparecer algum vestígio do passado. Sendo assim, o filósofo defende que a política de sobrevivência na História vai de par com toda política das imagens. A colisão do presente ativo com seu passado remanescente é decisiva para liberar constelações ricas de futuro. A metáfora dos vaga-lumes (*luciole* em italiano), emprestada do cineasta italiano Pasolini, é feita tendo em vista seu caráter de lampejo fugaz, intermitente e frágil, perante as luzes ofuscantes do poder dominante.

Sem dúvida, essa força das imagens é perceptível em *O Botão de Pérola* por seu caráter resistente e ressurgente. Através de rostos, falas, paisagens e vestígios, Guzmán adensa as imagens do presente com a energia das sobrevivências. As imagens-vagalumes não servem apenas como testemunhos do passado, mas também como previsões quanto à história política em devir. A obra de Guzmán, assim como toda sua trilogia, evoca a proposta de Derrida de “conviver com os espectros”, considerando que o passado está

ausente e presente e pode abrir novas possibilidades para o futuro (*apud* Blanco & Peeren, 2013: 16).

A força expressiva dos rostos dos indígenas e dos ex-detentos da ditadura carregam no filme a sobrevivência dos vestígios e a irredutibilidade do passado histórico. Benjamin atribui à fotografia a particularidade fascinante de fixar o que é efêmero e secreto. Segundo ele, esta seria a forma mais concreta do rastro, por se constituir em uma “pequena centelha do acaso”, uma cifra do tempo, uma miragem, carregada de significados (Pensky, 1993).

Revolvendo a memória chilena e latino-americana, Patricio Guzmán deixa sua marca autoral na luta contra o silêncio e o esquecimento. Em entrevista, o autor diz: « Os países sem memória são anêmicos, conformistas e não se movem. A minha obra é permeada pela tensão entre memória e esquecimento » (Guzmán, 2016: 1). *O Botão de Pérola* é um exemplo de documentário ensaístico, que conjuga com poesia e maestria, conteúdo e forma. Costurando múltiplas vozes e vestígios sobreviventes, o realizador chileno expressa seu olhar constelar em uma cartografia afetiva descentrada, repleta de belas metáforas visuais.

Bibliografia

- Adorno, T. (2003). O ensaio como forma, in *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, Coleção Espírito Crítico.
- Andermann, J. (2012). Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape. *Journal of Latin American Cultural Studies* 21(2): 165-187.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.
- Blanco, M. & Peeren, E. (2013). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas/SP: Papirus.
- Chauvin, I. D. (2017). Memórias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporâneos. *Aniki*, 4 (1), 170-191.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova. & Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2013) *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* [Tradução: Vera Ribeiro]. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda e Museu de Arte do Rio [MAR].
- Farocki, H. (2013). Prólogo de Georges Didi-Huberman. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Edición Buenos Aires.
- Gagnebin, J. M. (2014). *Limiar, Aura e Rememoração - Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34.
- Gervaiseau, H. (2015). Escrituras e figurações do ensaio. Teixeira, F. E. (Org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Ginzburg, J & Sedlmayer, S. (2012). *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Godard, J. (1989). *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.

- Guzmán, P. (2017). Entrevista concedida a Carta Maior. Disponível em <www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/O-Botao-de-Perola-A-memoria-necessaria-e-o-silencio-dos-midiotas/6/36505>. [26 jun. 2020].
- Machado, A. (2003). Filme-Ensaio, in *Revista Concinnitas*, Vol. 2, N. 5. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804>>. [15 jun. 2020].
- Pensky, M. (1993). *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of the Mourning*. Baltimore: University of Massachusetts Press.
- Rancière, J. (2010). A Ficção Documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios*, N. 21. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ.
- Sadek, I. (2013). Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán. *Revista Cine Documental*, 8, 28-71. Disponível em <<http://revista.cinedocumental.com.ar/memoria-espacializada-y-arqueologia-del-presente-en-el-cine-de-patricio-guzman>>. [29 jun. 2020].

Filmografia

- Godard, J. (Realizador). (1988-1998). *História(s) do Cinema* [DVD]. Portugal: Midas Filmes.
- Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador). (2010). *Nostalgia da Luz*. Chile: Atacama productions.
- Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador.) (2015). *O Botão de Pérola* [DVD]. Rio de Janeiro: IMS.
- Sachse, R. (Produtor) & Guzmán, P. (Realizador) (2019). *La Cordillera de los Sueños*. [DVD]. Suíça: Trigon-film.

Territórios da poesia no Sertão do Cinema: contribuições da direção de fotografia

Ronald JESUS

Doutorando, Universidade de Brasília – UnB – Brasil

fotoronald@hotmail.com

Susana DOBAL

Universidade de Brasília – UnB – Brasil

sudobal@gmail.com

Resumo: Esse artigo busca demonstrar como a Direção de Fotografia pode contribuir na criação de imaginários sobre territórios do Sertão – regiões áridas e semidesérticas do Nordeste e Centro-Oeste brasileiro. Evidenciamos, através de análise fílmica, visionamento de *making ofs*, coleta e realização de entrevistas, o quanto os métodos de invenção situados nos domínios dos fotógrafos atuam como elementos de poesia, fazendo uso da metáfora e da alegoria (Pasolini, 1982; Savernini, 1999), tanto na representação do espaço quanto nas apresentações dos personagens. Nosso marco teórico centra-se no ato criador (Salles, 1998) e na imaginação do espaço e do território (Lefebvre, 2006; Santos, 2006). O texto é dividido em três partes: O Sertão no Cinema Brasileiro; A direção de fotografia como criadora de espaço e poesia e Imagens poéticas do território Sertanejo. Nesse último, investigamos a contribuição da direção de fotografia em três filmes recentes: *Deserto* (Weber, 2016), fotografado por Rui Poças, AIP; *Por trás do Céu* (Soh, 2016), fotografado por Azul Serra, e *Big Jato* (Assis, 2016), fotografado por Beto Martins.

Palavras-chave: direção de fotografia, cinema de poesia, sertão brasileiro, deserto, território

Abstract: *This paper intends to demonstrate how cinematography can contribute to the imaginary about the territories of the Sertão – arid and semi-desert regions of the Northeast and Central-West of Brazil. By means of film analysis, making ofs and interviews, we highlight how methods of creation used by cinematographer’s act as elements of poetry (Pasolini, 1982; Savernini, 1999) making use of metaphor and allegory, both in the representation of space and the presentation of characters affected by it. Our theoretical framework focuses on the poetics of the creative act (Salles, 1998); and on the imagination of space and territory (Lefebvre, 2006; Santos, 2011). The text is divided in three parts: The Sertão in Brazilian Cinema; Cinematography as creator of space and poetry and Poetic images of the “Sertão” territory. In the latter, we will investigate the contribution of the cinematography in three recent films: Deserto (Weber, 2016), cinematography by Rui Poças, AIP; Por trás do céu (Soh, 2016), cinematography by Azul Serra, and Big Jato (Assis, 2016), cinematography by Beto Martins.*

Keywords: *cinematography, cinema of poetry, brazilian hinterland, desert, territory*

Mítico, vasto e forte, o Sertão tem sido um imponente cenário no Cinema Brasileiro. No Brasil, país de dimensão continental de grande variedade cultural e geográfica, a ideia desse território absorve significados mais distantes de seu conceito original – de espaço distante do litoral. Sertão, por aqui, remete à aridez, deserto, rusticidade, rudez,

simplicidade, miséria e aspereza. Essas imagens oscilam no cinema, variando de filme para filme, de modo que, por vezes, a narrativa precisa se adaptar às surpresas e às imposições dessa paisagem, desse espaço, que se apresenta como personagem imenso. Nesse processo, toda a equipe precisa estar aberta a buscar soluções para a realização dos filmes e para a coerência, imersa em realidades e aspectos apresentados por esse território - conceito que une aspectos geográficos e socioculturais. Partindo desses pressupostos, fazemos um breve histórico do Sertão cinematográfico, investigando e enfatizando aspectos relacionados à direção de fotografia em diferentes narrativas e contextos. Para isso, selecionamos entrevistas de fotógrafos, cenas de filmes, atos de criação, juntamente com teorias em torno da poesia, do território e do espaço. Vale destacar as entrevistas disponíveis pela Associação Brasileira de Cinematografia - ABC como fonte de consulta. Falamos, ainda, com os diretores de fotografia Rui Poças (APC) e Azul Serra, que cederam relatos sobre suas experiências profissionais no Sertão brasileiro, abrindo novas perspectivas para a compreensão das imagens criadas.

1. O Sertão no Cinema Brasileiro

Desde os anos 50, com *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, o Sertão tem sido importante palco e portal do cinema brasileiro para o mundo, seguido cronologicamente pelo movimento do Cinema Novo, que, em seus primeiros anos, trouxe *Vidas Secas* (1963), *Os fuzis* (1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), apresentando a proposta de libertar o cinema do padrão comercial alienado das condições locais. Nesse contexto, em 1965, Glauber Rocha apresentou o manifesto *Estética da Fome*, em que associava a descrição literária da miséria à necessidade de uma narrativa cinematográfica correspondente a ela, exemplificando alguns princípios do movimento baseados em uma estética comprometida com a realidade nacional:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (Rocha, 2004: 64).

Após a apresentação desse manifesto, Rocha fez, ainda, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), levando as cores sertanejas à tela do cinema. Elas, porém, não faziam concessões ao cinema comercial pois o Sertão em cores continuava território de embate entre a elite agrária aliada ao Estado de um lado, e o povo subjugado de outro. A obra foi uma das últimas, ao lado de *Faustão, o Rei do Cangaço* (1971), a contarem o território e o povo sertanejo fora da atmosfera cômica e erótica que predominou nos anos seguintes, durante a vigência do regime militar no país, quando foram realizados filmes como: *As Cangaceiras Eróticas* (1974) e *Ilha das Cangaceiras Virgens* (1976) e *O Cangaceiro Trapalhão* (1983).

Apesar de não contarem com o engajamento sócio-político característico dos filmes anteriores, as realizações desse período foram importantes para manter o público e a produção cinematográfica nacional durante o regime militar. *O Menino da Porteira* (1976) e *Morte e Vida Severina* (1977) foram exceções, ao retornarem à literatura, à música e ao repente típicos da cultura sertaneja. Passado esse período político, tivemos a temática sertaneja em *Luzia Homem* (1988) e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1988), até que, no começo dos anos noventa, a cinematografia brasileira enfrenta um

período de estagnação devido ao fim dos mecanismos de fomento durante o governo Collor - vigente entre Março de 1990 e Dezembro de 1992, quando o presidente foi deposto por *impeachment*.

Poucos filmes foram produzidos até 1994, quando novas formas de apoio foram lançadas e pudemos ver o retorno potente de narrativas sertanejas que retomavam aspectos históricos de um Brasil profundo, trazendo a seca, a guerra e a fome, transitando desde o filme de ação até a comédia. Esse momento, denominado *Retomada*, teve como filmes inaugurais obras como *Terra Estrangeira* (1995) e *Carlota Joaquina* (1995), marcando o retorno do fazer cinematográfico voltados para temas brasileiros. Sobre o sertão, filmes como *O sertão das Memórias* (1996), *Baile Perfumado* (1996), *Corisco e Dadá* (1996), *Guerra de Canudos* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Eu, tu, eles* (2000) e *O auto da Compadecida* (2000) retornaram a territórios e narrativas mais longínquos, restabelecendo um diálogo com a história e a cultura brasileira em diversos níveis. Desde então, contabilizamos mais de 50 filmes de longa-metragem de ficção que utilizam o Sertão como contexto em diferentes abordagens. Entre esses filmes, para análise, selecionamos três - lançados após 2015 - com o intento de observar a contribuição da fotografia na poética do tema sertanejo no cinema mais recente.

2. A direção de fotografia como criadora de espaço e poesia

O diretor de fotografia, junto ao diretor geral, para fazer no filme um poema, precisa adotar a posição de um poeta, apropriar-se das suas ferramentas para compor alguma coisa no mundo. Pasolini difere o filme literário do filme de poesia, apontando que o primeiro explicita mais a narrativa, enquanto o segundo utiliza dos códigos cinematográficos em conjunto com metáforas, elementos oníricos e subjetivos, deixando algo mais forte na atmosfera, nos entremeios da linguagem. Para Pasolini, a tradição naturalista e objetiva que imperou no cinema “de evasão” abafou os elementos irracionais que lhe são próprios (Pasolini, 1982). Para recuperar o potencial do cinema seria necessário, portanto, recuperar a sua violência expressiva capaz de explorar uma pré-gramaticalidade dos objetos, e, por que não, também de espaços como o Sertão constituído como um patrimônio comum presente na tradição cinematográfica. É interessante, então, buscar entender os métodos de criação das imagens, análise que pode ser feita de diversas formas, entre elas, observando a atuação dos diretores de fotografia no set de filmagem; coletando entrevistas e visionando os *making of's* (Salles, 1998). Nesse processo, podemos observar a relação entre a prática da cinematografia e a representação dos territórios, paisagens e personagens, desde a escolha de uma locação até a finalização do que será visto no cinema.

A ideia de espaço pode ser considerada a partir de Lefebvre (2006), como conceito que reúne o mental, o cultural, o social e o histórico, lidando com a geografia, com as dinâmicas sociais, dos elementos que movimentam e significam realizações e realidades em determinados lugares. Esse conceito se integra como parte da paisagem – o espaço abarcado pela visão, onde se distribuem formas e objetos, como em um quadro. A animação dessas paisagens, a intrusão da sociedade nesses elementos da paisagem é o que a transforma em espaço (Santos, 2006).

Nesse sentido, a direção de fotografia pode ser entendida como criadora de espaço por enquadrar e delimitar dentro da paisagem – aquilo que se alcança com os olhos –, um lugar onde algo acontece, para onde se direciona a atenção com o intuito de construir uma conjunção de sentidos. O fotógrafo faz isso de modos diversos: iluminando, destacando ou ocultando determinadas partes da imagem; enquadrando a porção da paisagem que

será mostrado. Para isso, leva em consideração a contiguidade das ações da narrativa, o contexto histórico estético-social que se desenrola na cena, os elementos extraquadro, assim como o potencial evocativo e poético do que será mostrado.

Para Savernini (2007: 23), o cinema de poesia – pressupondo o estabelecido por Pasolini – busca a indissociabilidade entre forma e conteúdo, onde tanto as abordagens estéticas quanto os resultados visuais dizem algo relevante, perceptível, porém não inteiramente traduzível, seja a respeito das dinâmicas do espaço ou das angústias dos personagens. Essa necessidade poética pode ser – e normalmente é – aumentada quando nos deparamos com paisagens tão fortes como a sertaneja, que, em sua amplitude, traz imaginários históricos que se impõem e colaboram na construção das imagens que nela criamos: praticamente, como veremos a seguir, a paisagem convida o fotógrafo a recriar seus espaços. E, para isso, a poesia, especialmente através do uso da metáfora, se demonstra poderosa aliada do cinema.

3. Imagens poéticas do território Sertanejo

É território do Sertão um conjunto de espaços dominados por essa geografia, tanto no âmbito físico quanto no imaginário. O território da poesia por meio da direção de fotografia é aquele dominado pelo fotógrafo, que compõe e exprime algo mais do que a realidade objetiva. A geografia interage com a narrativa levando inclusive a uma reconfiguração do olhar do diretor de fotografia. Desse modo, ocorre uma ação mútua em que a imagem cria o espaço, estando esse processo intimamente ligado às exigências da paisagem – física e mental. Assim, se faz a ação do território Sertanejo, que se impõe, estabelecendo ou sugerindo a melhor forma de registrá-lo.

Um exemplo dessa atuação do cenário sobre a direção de fotografia é o caso do diretor de fotografia Ricardo Aronovich, que na ocasião das filmagens de *Os Fuzis* (1964), foi surpreendido pelo que chamou de *choque lumínico* e precisou rever seus métodos de fotografar. « Não estava acostumado a violência que há na luminosidade dos céus do Nordeste brasileiro. Tive que estudá-la muito antes de imaginar soluções fotográficas a trama de *Os Fuzis*. »¹ (Aronovich, 2007: 35). O resultado foi a superexposição, que evidenciava a angústia, simbolicamente vinculada a um contexto histórico e político da realidade brasileira. De modo geral, os fotógrafos daquele momento defendiam a representação de um Sertão sem filtros, cru e até mesmo cegante, renunciando à beleza canônica em favor de uma imagem mais coerente com o contexto. Ainda hoje, segue-se nessa busca, mas, como veremos a seguir, essas expressões sertanejas, suas visualidades e culturas seguem em constante mudança.

3.1. Por trás do Céu

Em entrevista à Daniele de Noronha, o diretor de fotografia Azul Serra (2017: s.p.) relatou que desejava para o filme um visual que não trouxesse qualquer verde na imagem, mostrando a seca, sem sinal de vida, o que se tornou inviável devido à necessidade da produção ser realizada em um período que havia muita chuva na região, deixando a vegetação muito à vista. Por outro lado, um dos pontos que facilitou a realização das imagens, sem que o verde as sobrepujasse, foi o fato de a maior parte das imagens serem

¹ Texto no original: « No estaba acostumbrado a la violencia que hay en la luminosidad de los cielos del Nordeste brasileño. Tuve que estudiarla mucho tiempo antes de imaginar soluciones fotográficas convenientes a la trama de *Os Fuzis* » (ARONOVICH, 2007: 35).

realizadas sobre uma pedra, em Lajedo de Pai Mateus, que aparentava um lugar apartado do restante do mundo. Recentemente, conversando conosco para a realização desse artigo, Serra falou mais sobre a imagem do filme, guiada pela força do céu sertanejo.

Caio Soh, o diretor, falou uma frase no início do processo que norteou muito a ideia de como a gente iria trabalhar a fotografia como um todo, especialmente do Sertão, como se olha: “todo mundo tende a olhar para o chão do Sertão. A gente quer olhar para o céu do Sertão”. Como o filme é uma metáfora sobre as buscas do que está além do que a gente pode ver, era muito importante que a gente criasse uma atmosfera onírica [...]. Então, quando você olhasse para o céu, você veria uma efervescência da motivação interna do personagem. E a terra, que é esse lugar onde eles ficaram presos, parados, tendo que viver uma vida difícil, amarrada, seria um lugar estático, não tão fértil (Serra, 2020: s.p.).

Leproso, o jabuti que acompanha Aparecida, foi um dos elementos que apareceram como sugestão do próprio Sertão, encontrado por acaso, atravessando uma estrada dias antes das filmagens. No *making of* do filme (2017), Nathalia Dill, atriz que interpreta Aparecida, conta que o bichinho de estimação já havia sido imaginado como um bode, um gato, um cachorro, até que houve o encontro com o animal que se tornou o personagem. Na história, o jabuti desempenha o papel de um amigo com quem ela compartilha seus planos e devaneios. Enquanto animal que rasteja com asas que lhe foram acopladas, Leproso faz a ponte entre céu e terra, nas aventuras dos pensamentos da personagem (vd. Fig. 1).



Fig.1: Frame de *Por trás do Céu* (2017). Fonte: Telecine (streaming)

Curiosa por entender e descobrir o céu, até colocar em prática o plano de construir um foguete, para saciar esse desejo. Inspirada pela imagem da astronave em uma revista trazida pelo seu amigo Micuim, aparecida dá início a um projeto de ir ao céu e voltar para entender melhor a condição de sua existência naquele lugar. Em uma das poucas cenas noturnas do filme, Aparecida olha para através de um telescópio— que ela batiza como bisbilhotador de céu — e fala sobre sua curiosidade sobre quem estaria lá em cima, rindo de sua desgraça: « o inferno só existe aqui embaixo mesmo » (00:57:53), diz ela, nos fazendo lembrar Calvino (1990: 150), ao mencionar que não há outro inferno senão esse, que vivemos aqui, juntos. A cena dos estupros, com o céu ao fundo e enfocando as ações em close, no nível do chão (vd. Fig. 2) reforça essa ideia, de inferno “aqui embaixo mesmo”. Também é reforçada pelo posicionamento da câmera a ideia de alguém que olha do alto, quando vemos um plano zenital na cena em que Aparecida perde o bebê (vd. Fig.3 3).

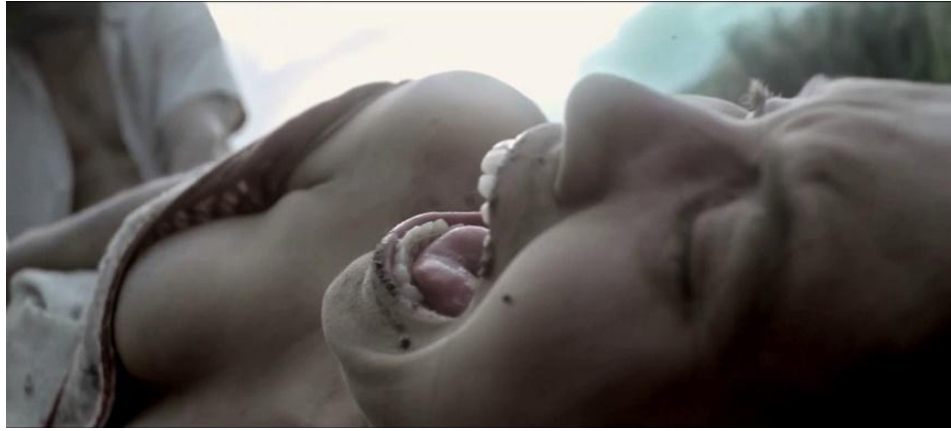


Fig.2: *Frame de Por trás do Céu* (2017). Fonte: Telecine (*streaming*)



Fig.3: *Frame de Por trás do Céu* (2017). Fonte: Telecine (*streaming*)

Quando Aparecida parte em sua jornada rumo ao espaço, vemos uma fotografia que, enfatiza a beleza da tentativa, emoldurada pela imensidão do espaço celeste e ‘vigiada’ pela lua, que – segundo Aparecida – talvez sirva para camuflar aquele que assiste e ri de sua condição. Ao aproximar-se, a câmera registra o olhar da sonhadora, aguardando a decolagem. Ao mesmo tempo, em outro lugar, seu esposo é ferido – plano mostrado, novamente, no nível do chão, onde existe o inferno. Simultaneamente, essas duas ações que se projetam em direção a elementos diferentes: Aparecida, sonhadora e esperançosa, busca ir ao céu (*vd.* Fig. 4). Edivaldo, alvejado por um tiro (*vd.* Fig. 5), cai ao solo, à terra.



Fig.4: *Frame de Por trás do Céu* (2017). Fonte: Telecine (*streaming*)



Fig.5: Frame de *Por trás do Céu* (2017). Fonte: Telecine (streaming)

Esse jogo da montagem nos faz transitar entre instantes de fantasia utópica e de realidade cruel. Retornando à sua casa e encontrando o esposo enfermo, ela se enche de ira, afronta a Deus e expulsa seus amigos, incluindo Leproso, ficando sozinha para cuidar de Edivaldo. Vemos imagens dessa solidão emolduradas por um céu nebuloso, mostrando a tensão da personagem sob um céu pesado, refletindo sua fala: « Eu vou tirar o sofrimento da minha cara pra ver se você continua achando graça [...]. A partir de hoje eu sou só uma coisa seca aqui no meio dessa terra. » (01:39:03 – 01:39:22). Sobre esse céu, tão presente, Serra reforça a necessidade que a produção teve, de estar aberta ao que a própria paisagem oferecia, sem lutar contra a iluminação natural e as mudanças constantes que são inerentes de sua natureza incontornável.

A gente se deu conta de que nosso Sertão é muito imponente. Ela se coloca quase soberanamente, em relação a qualquer outro tipo de elemento que você traga. [...] Uma das características maiores da nossa filmagem era que toda hora o céu estava mudando. Você olhava tinha nuvem, você olhava não tinha mais. Era muito vivo, o céu. Isso muda tudo. A luz, a continuidade, a maneira como você está pensando a própria densidade da cena, o que você vai querer. No fundo, o que acontecia mesmo era que quem ditava o look do filme era o céu. A gente só tentava não atrapalhar. (Serra, 2020: s.p.)

O resultado visual de *Por trás do céu* (2016) pode ser visto como produto da técnica, da sensibilidade artística e da abertura poética em ligação com a própria paisagem, que exige do poeta tanto a inspiração quanto a sintonia com as realidades e nuances estéticas para moldar uma imagem. Vemos então que o chão e o céu enfatizados pela direção de fotografia refletem, afinal, o dilema dos dois personagens principais: a sede de vingança que prendia Edivaldo a um território injusto e a imaginação aérea de Aparecida que a alçava a um território de superação longe do Sertão.

Se a fotografia de um filme e outro são bem diferentes, cada uma expressiva a seu modo, *Por trás do Céu* tem em comum com *Deus e o Diabo na terra do Sol* o fato de que, quem, no filme de Glauber Rocha (1964), guia o vaqueiro Manoel para que ele não se perca no Sertão opressivo aliando-se ao religioso ou ao cangaceiro é sua esposa, Rosa. Também Aparecida busca alguma forma de redenção seja pelo foguete ou pelas asas no jabuti que os levem para ver o que haveria por trás do céu e longe de um Sertão cruel. Ao final do filme, uma partida de fato ocorre, quando o casal e seus amigos deixam o lugar em direção à cidade (vd. Fig. 6).



Fig.6: *Frame de Por trás do Céu (2017)*. Fonte: Telecine (streaming)

3.2 Deserto

Deserto foi o primeiro filme que Rui Poças, diretor de fotografia português, gravou no Brasil. Em entrevista, ele nos relatou que o maior desafio foi ter que abdicar da ideia de uma fotografia voltada para a seca da terra, do deserto, pois havia chovido muito no local escolhido para as gravações, mudando a paisagem rapidamente. Esse ocorrido fez com que tivesse que encontrar outras formas de registrar a história.

Quem chega ao novo, vai se apropriar de uma parte das características do lugar e vai realçar essas características. Isso acaba sendo de um jeito muito mais imediato para quem não é da região. Porque, o choque é tão grande que ‘eu quero pegar nisso aqui!’ ‘Isso é de uma intensidade tão chocante para mim que eu vou utilizar isso, dramaticamente’. [...] foi com o choque com a realidade, dessa surpresa, de repente estar tudo verde, que eu tinha elaborado uma ideia para a fotografia e tive que desistir e fazer outra coisa. Isso é muito interessante, porque é o lugar a determinar a imagem. (Poças, s.p.)

Um dos pontos de destaque do filme é a contiguidade em alguns de seus enquadramentos: logo no início, vemos um plano geral (vd. Fig. 7), que, apresenta grande parte dos personagens e da paisagem que movimentam a narrativa. Em um só plano, vemos o anão, um homem sentado sob uma árvore sem folhas, um piano e, mais ao longe, uma garota que levita. A composição desse plano, amplo, árido, apresenta tanto a geografia e o clima enfrentado pelos personagens quanto os próprios protagonistas dessa história: uma trupe de circo que atravessa o Sertão.



Fig. 7: *Frame de Deserto - 2016*. Fonte: Canal Brasil

Aumentando a noção de amplitude do espaço, os planos gerais são convenientes à representação de Sertão, tornando a vida humana pequena dentro da paisagem por eles animada. Esses planos normalmente demandam maior tempo de duração na tela para que

possam ser percorridos pela visão e seu conteúdo assimilado pela nossa cognição, principalmente no caso de contiguidades similares a que acabamos de relatar. Sendo o Sertão um espaço rico de informações materiais e simbólicas, cabe ao fotógrafo, guiado pelo roteiro, encontrar e sugerir formas adequadas para a narrativa.

O Sertão tem muita coisa. Eu nunca pensei, por exemplo, em usar o céu tanto nesse filme. Estava longe disso. [...] Essas imagens, para quem ver, são inesquecíveis, marcam muito o filme. Mas elas não estavam planejadas à partida. Esse efeito dramático que a presença do céu [traz], que é um céu muito particular, que é o Céu do Sertão, também devo dizer, para mim, que venho de outro continente, é outra surpresa. Esse céu é uma coisa inacreditável. Marca a memória de toda a gente que eu conheço que vê o filme. (Poças, 2020: s.p.)

Na abertura do filme, vemos o deslocamento da trupe (vd. Fig. 8), em plano geral, com pouca porção de terra e grande presença do céu. A música que introduz a história e acompanha esses planos ajuda a demonstrar a ideia de local ermo, distante: « Extinto público deste lugar / onde o vento faz quadrado » (00:07:28 – 00:07:33), canta a pianista.



Fig.8: Frame de *Deserto*(2016). Fonte: Canal Brasil

Sobre essa ideia de Sertão distante, amplo, deserto, Poças também atribuiu aos eventos da natureza uma contribuição para o conceito visual do filme:

Por não poder filmar a terra, porque estava tudo verde, eu tive que acabar filmando o céu. A amplitude do deserto, essa coisa de ser um lugar de extensão tremenda, passou a ser dada pelo céu, e não pela terra. Isso é incrível, porque foi o território dizendo: 'não, não! Eu quero que você me filme desse jeito' (Poças, 2020: s.p.).

Outras marcas são os planos estáticos – a respeito da câmera e dos elementos de cena. Quando chegam ao vilarejo, por exemplo, vemos uma imagem dos personagens praticamente imóveis, cada qual com um espaço muito bem definido (vd. Fig. 9). Aluz difusa que recai sobre eles, uma monotonia nas cores e a estafa da extensa jornada criam uma sensação de abafamento.

Poças chama a atenção para as possibilidades de sugerir o estado de espírito dos personagens e suas dificuldades através dos códigos da imagem, citando como exemplo as cenas de enterro, que ocorrem onde não é possível haver um sepultamento real, por ser o chão de pedra (vd. Fig. 10) – fazendo metáforas às dificuldades vividas na história.



Fig.9: *Frame de Deserto - 2016*. Fonte: Canal Brasil

Você interpreta isso como ‘esses personagens estão tão mal que nem enterrar conseguem’. O território, a terra, esse lugar onde eles vivem é tão ruim que nem pra enterrar morto serve. Esse é um jeito de utilizar a paisagem. [...] Tudo que coloca o personagem numa situação de desconforto acrescenta sempre mais informações àquilo que nós estamos vendo, até pelo jeito que os personagens respondem às dificuldades. (Poças, 2020: s.p.).



Fig.10: *Frame de Deserto (2016)*. Fonte: Canal Brasil

Nesse caminho da metáfora, temos também um momento onde há uma quebra da quarta-parede, com a médica encarando a plateia. A câmera se aproxima (vd. Fig.11) até que estamos, espectadores rendidos, olhando a personagem no rosto, em primeiro plano, cara a cara. « Olha, lá atrás das colinas, tem um público perverso que pagou um ingresso caro pra testemunhar nossa decadência. Eles fazem apostas sobre quem será o primeiro a cair » (1:10:53 – 1:11:13), diz a médica, como se a perversão dos personagens fosse, em tom de crítica social, um espelho do seu público.



Fig.11: *Frame de Deserto (2016)*. Fonte: Canal Brasil

Nessas e em outras cenas noturnas, vemos uma abordagem fotográfica que tende a ressaltar contornos e pequenas partes iluminadas, contrapostas a zonas de escuridão profunda, que elevam o drama e o mistério das ações. As cenas, assim iluminadas, marcam os encontros entre os personagens e a personalidade que cada um adota, após o

sorteio que definiu os perfis de cada um. Há, então, em cada personagem, uma dupla de papéis que convivem paralelos: um definido pelo sorteio, e um natural, próprio da individualidade dos personagens e anterior aos papéis que assumem na nova civilização. Essas personalidades nativas trazem desejos, preconceitos, prazeres e conceitos de pecado que podem ser vividos abstendo-se da culpa sob o álibi da interpretação de um novo papel. A fotografia, com fortes contrastes de luz e sombra, remete a mistério, com poder de ocultação, dando às cenas o tom adequado para a atmosfera dessas ambiguidades.

O Sertão serve de cenário para uma alegoria em que a natureza humana revelada no papel de cada personagem é tão sórdida quanto o cenário desolado em volta. Vale mencionar que um dos fatores principais que fez a trupe decidir ficar naquele local abandonado foi a descoberta de uma fonte de água, que possibilitava um conforto e um descanso do deserto ao redor. A partir de então, desenvolve-se na trama uma comunidade movida pelos desejos individuais sob o disfarce dos personagens que interpretam. Assim, a profusão de sentidos de deserto permeia o filme tanto no nível geográfico, do território, quanto no nível da imensidão de possibilidades relacionadas ao mundo psicológico dos personagens. Com essa ideia de imensidão e de um porvir é que o filme finaliza, mostrando uma grande área de Sertão (*vd.* Fig. 12), por onde a garota inicia sozinha uma nova jornada. Quando a água acaba e os personagens vão morrendo, um a um, a garota decide partir. Um plano geral, mostrando sua figura minúscula em um território novamente imenso, anuncia a longa jornada que a personagem percorrerá.



Fig.12: *Frame de Deserto* (2016). Fonte: Canal Brasil

3.3. *Big Jato*

O filme inicia com uma fala sobre as imagens infinitas criadas na cabeça de Chico, enquanto vemos imagens refratadas na tela, filmadas através de um prisma (*vd.* Fig.13), técnica utilizada pelo fotógrafo Marcelo Durst (2016) com o intuito de representar os sonhos, delírios e as lentes dos óculos do personagem. Dos três filmes que analisamos, talvez *Big Jato* (2016) seja o mais literal, fazendo uso pontual de imagens poéticas – como as geradas por esse exemplo, do uso dos cristais à frente da lente. Esse é também o filme em que mais percebemos o verde da paisagem (*vd.* Fig.14), especialmente quando acompanhamos o caminhão-fossa que nomeia o filme, guiado pelo pai, com Chico no banco do carona. O filme se torna relevante por servir como exemplo de como a imagem pode recuar em uma narrativa que favorece o texto verbal como expressão poética, jogando, assim, dentro da linguagem cinematográfica com os demais elementos que a compõem - a pista visual, a pista rítmica e a pista sonora.

Fig.13: Frame de *Big Jato* (2015). Fonte: Canal BrasilFig.14: Frame de *Big Jato* (2015). Fonte: Canal Brasil

Como as escolhas narrativas já trazem a voz *off* de Chico, o diretor de fotografia, supomos, pôde se abster de carregar todas as imagens do filme com tonalidade metafórica constante, adotando planos e composições mais literais para, em momentos pontuais, apresentar pequenas metáforas que acentuam a imagem visual, assim como acentos e pontuações poderiam intervir em um texto escrito. Durst relata que o que mais lhe interessou na história foi a ambiguidade do espelho do pai sobre o filho e a admiração de Chico sobre o tio, que inspira seu lado poético.

O conceito da fotografia nasceu em como contar essa transformação dentro deste menino. Isso pode se ver tanto nas distorções e reflexos que fazem a sua visão como nos movimentos de câmera que sempre acompanham e contam o que se passa com o menino, bem como na visão do seu mundo poético. (Durst, 2016: s.p.).

Entre essas transformações, Chico se apaixona. O jogo audiovisual, então, repete a voz *off* que abriu o filme e traz, novamente, imagens geradas através do prisma, representando o universo que se abre na imaginação do personagem, ao contemplar a garota que lhe causa afeto – sentimento explicitado nas cenas de conversa entre ele e o príncipe – que cremos a princípio ser um amigo imaginário, até que a certa altura o filme o revele como uma pessoa real na história, tido como excêntrico por adotar uma postura poética em seu cotidiano, trejeitos e falas. Em um desses diálogos, a câmera segue os dois sobre um trilho de trem (*vd.* Fig. 15). « Quando as entranhas se manifestam, o juízo se esvai » (00:20:15 – 00:20:19), diz o Príncipe. Em *travelling*, os personagens são mostrados de baixo para cima, com o céu ao fundo, colocando – assim como o céu de Aparecida mencionado anteriormente – o elemento do ar na imagem, cujo vazio inspira a ideia da imaginação, do devaneio e da introdução do garoto a uma filosofia amorosa.



Fig.15: *Frame de Big Jato* (2015). Fonte: Canal Brasil

Caminho sem volta, a incursão de Chico no universo poético: o filho entra em conflito com o pai, que diz preferir perdê-lo à morte mais injusta, do que doá-lo à poesia. Ouvindo o dito de seu tio, que «sertanejo forte é aquele que parte», (00:43:51 – 00:43:55) o rapaz toma a decisão de ir embora. A história é conduzida de modo a fazer com que Chico saia de Peixe de Pedra, lugar que, de acordo com o personagem já adulto, seria sua memória paralisada no tempo. Esse lugar, representado diversas vezes no filme por grandes planos gerais (vd Fig. 16), pode ser visto como uma grande carceragem da qual o rapaz é prisioneiro e da qual, movido pela inspiração poética que obteve em seu tio, acaba fugindo, desgarrando-se do Sertão e do pai que, até então, era seu principal espelho e referência – com quem trabalhava e de quem seguia os passos, como operador de caminhão fossa.



Fig. 16: *Frame de Big Jato* (2015). Fonte: Canal Brasil

O filme é encerrado com sua chegada no litoral (vd. Fig. 17) - que, assim como a fuga de Aparecida em *Por trás do céu* (2016), nos remete à fuga em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e à profecia de Antônio Conselheiro, no século XIX, referenciada em *Os sertões* e parafraseada no filme cinema-novista: «o certão [sic] virará praia e a praia virará certão [sic]» (Cunha, 2011: 171).



Fig.17: *Frame de Big Jato* (2015). Fonte: Canal Brasil

Considerações finais

A partir das definições de espaço e paisagem de Santos (2006) e de Lefebvre (2006) – sendo a paisagem aquilo que se alcança com a vista e o espaço, o resultado da animação dos elementos da paisagem, neste artigo demonstramos como o território sertanejo também rege suas próprias representações, induzindo os fotógrafos a registrá-lo de maneira além daquela que foi planejada. Esse aspecto é comum aos três filmes, pois, sobre de todos eles, os diretores de fotografia relatam mudanças repentinas do tempo. Não seria tão fácil, desse modo, representar aspectos típicos como os da seca – pois a própria paisagem se mostrava de modo diferente.

Entre as três propostas, o caso mais radical desse exemplo pôde ser visto em *Deserto* (2016), onde Rui Poças decidiu não usar mais o aspecto da seca como guia principal, estabelecendo essa condição já no começo do filme, assumindo que esse é o contexto atravessado pelos personagens, mas sem se ater tanto a ela. Como havia muito verde no solo, o que iria contra a ideia de seca, uma forma que o diretor de fotografia contornou essa limitação apontando a câmera para o céu, que, por sua vez, também cumpria o desejo de representar a imensidão típica do deserto e do Sertão, ampliada pela tela larga e pela utilização marcante de planos gerais.

Por trás do céu (2016) teve a própria locação - Lajedo de Pai Mateus - como grande aliada: por se tratar de um conjunto rochoso muito amplo e infértil (outra afinidade com algumas paisagens de *Deserto* (2016), com céu imponente em todo entorno, o local enriqueceu a narrativa, que trata dos mistérios que envolvem questões da existência e da miséria dos personagens sob os olhos de alguém que os vê de cima. O filme faz amplo uso desses elementos como metáfora dos devaneios, desejos e dores que os personagens compartilham naquele local, apartados do resto do mundo, embrenhados ao mesmo tempo no Sertão e em si mesmos.

No caso de *Big Jato* (2016), temos uma fotografia mais contida, dando espaço à poesia expressada nos diálogos e nas falas dos personagens. No entanto, sendo um filme de fotografia consistente, conta com nuances de poesia como o enquadramento em *contra-plongé* no diálogo com o príncipe e a utilização da imagem múltipla para remeter à vida interior do personagem. A visão através dos prismas faz alegoria às múltiplas imagens da fantasia de Chico. Os planos gerais têm também grande importância, ao mostrar o tamanho da prisão onde o personagem vive uma liberdade limitada devido à recriminação do seu desejo de poesia.

Embora não totalmente abstratos (ápice da metáfora), esses filmes exemplificam um cinema de poesia sobre o território sertanejo - desafiador e intenso ao provocar o encontro dos personagens com o Sertão e consigo mesmos. A voz dos profissionais de cinema nos ajuda a compreender os desafios de registrar paisagens, espaços e realidades tão particulares. Vimos que uma leitura do Sertão pelos fotógrafos pode nos fazer perpassar imaginários conexos à existência de cada personagem, como também à terra, à água, e ao ar, cada qual com seu potencial de significação. Os três filmes fazem uso de proporção larga de tela (em torno de 2.30:1), valorizando a horizontalidade e a extensão da paisagem, que se apresenta também como personagem. Por fim, os três filmes têm também como afinidade as cenas finais de partida (que remetem a obras cinemanovistas), com enquadramentos amplos, mostrando tanto a magnitude do território em relação aos personagens como o desejo humano de emancipação de uma realidade cruel. Esses filmes, assim, representam o Sertão do cinema contemporâneo e demonstram a herança que atravessa gerações de fotógrafos atuantes nesses territórios ao buscarem uma cinematografia poética e participante na elaboração da narrativa das obras.

Referências bibliográficas

- Aronovich, R. (2007). Desde el Nordeste brasileño hasta la Francia de Proust. *Enfoco*, 1(01), 33-35.
- Calvino, Í. (2017) *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cunha, E. (2011). *Os sertões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Durst, M. (2016). *Entrevista concedida a Danielle de Noronha*. Brasil: ABCine. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/1222-2/> [22.09.2020]
- Lefebvre, H (2006). *A produção do espaço*. Belo Horizonte: UFMG.
- Pasolini, P.P. (1982). *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Poças, R. (2020). *Entrevista concedida a Ronald Jesus*. Brasília: FAC, UnB.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Salles, C. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.
- Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Savernini, E. (1999). *Índices de um Cinema de Poesia – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Serra, A. (2020). *Entrevista concedida a Ronald Jesus*. Brasília: FAC, UnB.
- Serra, A. (2017). *Entrevista concedida a Danielle de Noronha*. Rio de Janeiro: ABCine. Disponível em <https://abcine.org.br/site/por-tras-do-ceu-entrevista-com-o-diretor-de-fotografia-azul-serra/> [22.09.2020]

Filmografia

- Aragão, R. (Produtor), & Farias, R. (Realizador). (1977). *Os trapalhões no Auto da Compadecida* [Filme]. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Artísticas Ltda.
- Aragão, R. (Produtor), & Filho, D. (Realizador). (1983). *O cangaceiro trapalhão* [Filme]. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções.
- Arraes, G. (Produtor), & Arraes, G. (Realizador). (2000). *O auto da Compadecida* [DVD]. Rio de Janeiro: Globo Filmes.
- Barbosa, J. (Produtor), & Guerra, R. (Realizador). (1963). *Os fuzis* [Filme]. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes.
- Barreto, L. (Produtor), & Fowle, C. (Realizador). (1953). *O cangaceiro* [Filme]. São Paulo: Columbia Pictures.
- Barros, L. (Produtor), & Waddington, A. (Realizador). (2000). *Eu, tu, eles* [DVD]. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes.
- Caldas, P. (Produtor), & Ferreira, L. (Realizador). (1996). *Baile Perfumado* [DVD]. São Paulo: Imovision.
- Catani, V. (Produtor), & Weber, G. (Realizador). (2016). *Deserto* [Exibição em TV]. Rio de Janeiro: Canal Brasil. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/deserto> [22.09.2020]
- Cohn, A. (Produção), & Salles, W. (Realizador). (1998). *Central do Brasil* [DVD]. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes.
- Feijao, D. (Produtor), & Nunes, M. (Realizador) (2017). *Um filme feito no Cariri: making of de Por trás do Céu*. [Streaming]. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/MwzgvpsQZB4> [22.09.2020]
- Feijao, D. (Produtor), & Soh, C. (Realizador). (2017). *Por trás do Céu*. [Streaming]. Telecine. Disponível em: http://telecineplay.com.br/filme/Por_Tras_Do_Ceu_6806

[22.09.2020]

- Galante, A. P. (Produtor), & Mauro, H. (Realizador). (1974) *As cangaceiras eróticas* [Filme]. Rio de Janeiro: Servicine.
- Galante, A. P. (Produtor). & Roberto, M. (Realizador). (1974). *A Ilha das cangaceiras virgens*. [Filme]. São Paulo: Manaus Filmes.
- Leão, M. (Produtora), & Rezende, S. (Realizador). (1997). *Guerra de Canudos* [DVD]. São Paulo: Sony Pictures Brasil.
- Livio, B. (Produtor), & Coutinho, E. (Realizador). (1971). *Faustão: o rei do cangaço* [Filme]. Rio de Janeiro: Difilm / Embrafilme.
- Maia, M. L. (Produtor), & Assis, C. (Realizador). (2015). *Big Jato* [Exibição em TV]. Rio de Janeiro: Canal Brasil. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/big-jato> [22.09.2020]
- Mendes, L. A. (Produtor), & Rocha, G. (Realizador). (1964) *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. [DVD]. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Richers, H. (Produtor), & Santos, N. P. (Realizador) Barreto, L.C. (Dir. Fotografia) (1963). *Vidas Secas* [DVD]. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Val, M. (Produtor), & Filho, M. (Realizador). (1977). *O menino da Porteira* [filme]. São Paulo: Marte Filmes S.A.
- Valladares, M. Y. (Produtor), & Araújo, J. (Realizador). (1996). *O Sertão das Memórias* [Filme]. Rio de Janeiro: Riofilme.
- Viana, Z. (Produtor), Rocha, G. (Realizador). (1969). *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* [DVD]. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Viana, Z. (Produtor), & Viana, Z. (Realizador). (1977). *Morte e Vida Severina* [Filme]. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas Ltda.

O intelectual e o povo: *media*, imprensa e território de Trás-os-Montes após a Revolução¹

Caterina CUCINOTTA

Bolseira pós-doutoramento FCT

Investigadora integrada IHC – FCSH – NOVA de Lisboa²

caterinacucinotta@fcsb.unl.pt

Resumo: Ao longo da história do cinema português, temos assistido a um interesse analítico por comunidades fechadas que se situam fora do perímetro urbano das cidades. Porém, desde Leitão de Barros e a sua descoberta da Nazaré, no início do século passado, até António Reis e Margarida Cordeiro, em Trás-os-Montes, algo mudou nas representações do território e seus usos.

Uma contextualização histórica e cultural da situação em que viviam os habitantes deste território pode ajudar a entender melhor a passagem do “folclore” à “memória”.

O percurso peculiar do filme *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro, passa por uma materialização da poesia em imagens, através do território de algumas aldeias e dos seus trajes e costumes. Esta etnoficção é aqui analisada a partir de alguns artigos da imprensa da época por ocasião da estreia do filme.

Através do conceito de “censura preventiva da comunidade” (Jakobson), pretendemos analisar a relação, criada pelo filme em Trás-os-Montes, entre o intelectual e o povo.

Palavras-chave: representação do território, estética dos materiais, folclore, cultura e periferia

Abstract: Throughout the history of Portuguese cinema there has been an analytic interest for closed communities outside the cities’ urban perimeter. However, from Leitão de Barros and his discovery of Nazaré, in the beginning of the last century, to António Reis and Margarida Cordeiro, in Trás-os-Montes, something changed in the representations of the territory and its uses.

A historical and cultural contextualisation of the situation of the population who lived in that territory can help to better understand the passage from “folklore” to “memory”.

The peculiar path of the film *Trás-os-Montes* (1976), by Reis and Cordeiro, shows the materialisation of poetry into images using the territory of the villages, their uses and costumes. This ethnofiction will consider the articles written at the time of the film’s premiere.

Using the concept of Community preventive censure (Jakobson), this article aims to analyse the relation, created by the film in Trás-os-Montes, between the intellectual and the people.

Keywords: representation of the territory, aesthetics of materials, folklore, culture and periphery

¹ Revisão de Maria João Marques, financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto SFRH / BPD / 115835 / 2016.

² O IHC é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/04209/2020 e UIDP/04209/2020.

*Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai,
che non si deve mai confondere
la città col discorso che la descrive.
Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto.*
(Calvino, 1993: 59)

Uma introdução sobre o filme e a etnoficção

Trás-os-Montes (1976) é o filme que António Reis e Margarida Cordeiro filmaram entre 1974 e 1975 e que estreou em 1976, já depois da queda do regime fascista em Portugal. Este primeiro filme inaugurou a chamada “Trilogia de Trás-os-Montes”, conjunto de filmes assinados pelos dois realizadores, marido e mulher, que compreende *Ana*, de 1982, e *Rosa de areia*, de 1989. Depois de 1991, ano em que António Reis faleceu, a sua esposa não voltou a filmar.

Antes da Trilogia, António Reis já tinha assinado a curta-metragem *Jaime*, de 1974, também escrita e filmada em conjunto com Cordeiro. Porém, antes de ser um filme, Trás-os-Montes é um lugar: um território escolhido por um tipo de cinema (daqui em diante designado por “etnoficção”). O cruzamento entre documentário etnográfico e ficção deseja transmitir e transmutar em imagens as tradições de um país, reforçando a ideia de que o *antigo* não desaparece se as memórias ficarem impressas.

A etnoficção existe quando um filme relata eventos estreitamente relacionados com uma comunidade fechada e as suas regras.

Para possuir as características que o definem como obra de etnoficção, um filme deve focar a sua atenção sobre dois eixos principais: por um lado, os comportamentos individuais que põem em destaque a personalidade subjetiva e, por outro, o ímpeto por parte da comunidade para que tal não destabilize os equilíbrios interiores desta (Cucinotta, 2018).

No âmbito do cinema, estamos perante um modelo que remonta ao filme de etnoficção de José Leitão de Barros, *Ala arriba!* (1942), ideia retomada por Luchino Visconti no grandioso *La terra trema* (1948). *Ala arriba!*, assim como *La terra trema*, mostra a mesma descrição no genérico inicial, apontando como protagonistas os moradores das aldeias piscatórias.³

Ala arriba!, primeiro filme português vencedor de um prémio internacional, a Taça Biennale do Festival de Veneza, é uma obra filmada em pleno Estado Novo. O filme foi financiado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, Comissariado do Desemprego e Ministério das Obras Públicas.

Por seu lado, também *Trás-os-Montes* (1976) recebeu financiamento do Instituto Português do Cinema, Ministério da Comunicação Social, RTP, Tobis e Fundação Gulbenkian. O filme de Reis e Cordeiro obteve um enorme sucesso fora de Portugal, sobretudo no circuito dos festivais, tendo ganho, entre outros, o prestigiado Prémio da Crítica do Festival de Pesaro, em Itália, em 1976. Esta obra pós-regime foi possível graças ao financiamento de *A Ilha dos Amores* (1991), por desistência de Paulo Rocha, que demorou 14 anos a concluir o seu filme. Cedendo, em 1975, o lugar a António Reis e Margarida Cordeiro, Paulo Rocha contribuiu para a realização de uma das obras mais peculiares do panorama cinematográfico nacional e internacional. Esta peculiaridade também surge da hibridez entre documentário e ficção, dando vida à etnoficção.

³ A autora aprofundou a ligação entre *Ala arriba!* e *La terra trema* (Cucinotta, 2011).

Na abertura deste artigo, de acordo com a citação de Italo Calvino (1993), sabemos que não se pode confundir a cidade com o discurso feito acerca dela. Porém, afirma o escritor italiano, entre os dois existe uma relação evidente. É a partir desta relação cidade-discurso que os escritos da imprensa sobre o território de Trás-os-Montes geraram uma relação indissolúvel com o filme. O mesmo é, de facto, alegado não só como uma das representações por imagens sobre um território, mas também como se fosse o único discurso existente sobre este, adquirindo uma importância notável.

Com o passar do tempo, falar sobre Trás-os-Montes através do cinema é também citar um pouco o trabalho artístico apresentado, em 1976, por Reis e Cordeiro. Esta ligação indissolúvel é, pois, gerada a partir do ponto de vista dos dois realizadores, que assumem a poesia e a narração vertical como personagem principal, misturando passado, presente e futuro através de cores, paisagens, sonoridades e trajes impressos na película e na nossa memória.

À pergunta retórica, “o que representa o filme *Trás-os-Montes* para o cinema?”, ou, mais especificamente, “o que representa o território de Trás-os-Montes para o cinema português?”, a resposta fica em aberto. Uma resposta satisfatória necessita de um aprofundamento que assinale uma listagem de todos os realizadores que aí filmaram, começando por António Reis e Margarida Cordeiro, para ir ao encontro, talvez, do enigma, do antigo.⁴ De facto, os protestos do povo em relação ao filme foram diversos e violentos. Muitos dos artigos publicados na altura relatavam, descreviam e explicavam as manifestações contra o filme e contra os realizadores.

Desde a primeira projeção pública em Bragança, os dois realizadores viram-se confrontados com um povo transmontano completamente revoltado com as imagens e os factos apresentados no filme. Qual a razão para esta população, a quem o filme foi dedicado e cujas tradições são narradas, não aceitar a obra como espelho de pureza, interpretação que mescla passado e futuro? Pelo contrário, de acordo com os artigos, os protestos aumentaram até ao pedido de que o próprio objeto material, a película, fosse destruído e nunca mais fosse projetado em lado nenhum.

É possível construir uma forma de compreensão a partir da obstinação e, em alguns casos, da fúria com que os dois artistas foram atacados. Podemos, assim, sugerir algumas explicações sobre o fenómeno e, em simultâneo, criar uma contextualização para perceber o que se quebrou na relação entre povo e intelectual, entre província portuguesa e cinema de autor, entre o território e o discurso que o representa.

O presente artigo tenciona focar-se nos relatos de imprensa⁵ que evidenciaram o território de Trás-os-Montes como representação de um tipo de cinema entre documental e ficção e o desacordo gerado junto do povo que foi filmado.

Introduzindo o conceito de “censura preventiva da comunidade”, desenvolvido por Jakobson & Bogatyrëv⁶ (1929), iremos ressaltar a forma como esta relação pouco linear entre território, habitantes e costumes, assim como o imaginário fílmico que o descreve, passou a ser o fio condutor de um discurso que a partir daí o acompanhou. Por outro lado, o conceito de Jakobson & Bogatyrëv pode ser apontado também como uma das explicações mais simples e diretas para o entendimento desta profunda incompreensão.

⁴ Para uma introdução às filmagens ocorridas em Trás-os-Montes: Castro, Ilda Teresa, 2014.

⁵ Todos os excertos dos artigos citados estão publicados em Graça Lobo, Maria da & Moutinho, Anabela, (orgs.) 1997.

⁶ A autora aprofundou a ligação entre “censura preventiva da comunidade” e cinema português de etnoficção (Cucinotta, 2018).

Gentes da Nazaré, gentes da Gardunha e gentes de Trás-os-Montes

A imagem em movimento, que mostra o povo e que, em seguida, é mostrada ao povo, sempre precisou de um lado narrativo, explicativo, elucidativo, quase “de bilhete postal”, recorrendo à expressão de Luís de Pina (1976), e que, certamente, o filme de Reis e Cordeiro não possui. O *bilhete postal*, em geral, mostra uma poesia de fácil compreensão, comum na sua divulgação, banal nas suas reverberações: imagens, sequências e *frames* que, por vezes, se podem tornar poesia. Porém, o contrário é raro. Pelo menos, em 1976.

Eu perguntaria: acaso as gentes da Nazaré, no fim dos anos Vinte, e já depois do 28 de Maio, protestaram contra a visão documental e rude de Leitão de Barros ao rodar ali “Maria do Mar”; ou acaso as gentes da Gardunha protestaram por terem sido mostradas sem enleios nos “Lobos”, do Rino Lupo; ou mais ainda: acaso as gentes transmontanas protestaram contra essa obra tão sincera e tão verdadeiramente nordestina que é “Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada”, do Manuel Costa e Silva? (De Pina, 1976)

Luís de Pina faz uma observação diretamente ligada aos filmes que tratam de tradições e costumes populares, filmes que, de alguma forma, ao longo dos anos, construíram a marca de um tipo de cinema português que viria a elevar a etnoficção a género cinematográfico. No caso de *Trás-os-Montes* (1976), devemos imaginar uma união entre a etnoficção e a poesia.

Se cada forma de comunicação tem o seu lugar, enquanto a imagem em movimento fica no ecrã, dentro da moldura do enquadramento, a poesia fica no papel. Aparentemente, afiguram-se como duas leituras diferentes: uma visual, outra linear. Sabendo ser rara a fusão entre imagem e poesia - a poesia torna-se imagem -, não se pode ignorar a frequência com que um tipo de poesia esclarecedora e explicativa acompanha as sequências, perdendo, portanto, a sua principal função de produção de pensamento através das emoções. Assim, retomando a citação de Luís de Pina, a passagem da poesia explicativa do “bilhete postal” ao cinema de poesia assume um papel fundamental de rutura entre dois pontos de vista cinematográficos diferentes sobre um mesmo lugar.

Voltando aos filmes citados por Pina, em termos de época, trata-se de tempos diferentes, e isso é incontestável; em termos de narração cinematográfica também não podemos fazer uma verdadeira contraposição entre os dois filmes mudos por ele citados, de 1929 e 1923, e *Trás-os-Montes*, de 1976. José Leitão de Barros e Rino Lupo foram duas figuras de extrema importância para o cinema português dos primórdios. Se José Leitão de Barros inaugura a etnoficção com *Maria do Mar*, de 1929, Rino Lupo nunca abandonará a ficção pura. Portanto, se olharmos para as duas obras de um ponto de vista estreitamente visual, notamos como persiste em ambos os realizadores uma pátina narrativa e fabuladora. Se não é pura poesia explicativa, funciona como primeira camada imaginária entre o território e o seu discurso. Em relação a *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada* (1974), de Manuel Costa e Silva, a contraposição apresenta pontos fortes, visto que a rodagem do filme ocorreu na aldeia de Grijó de Parada antes de *Trás-os-Montes* (1976) e mostra trajes e costumes populares, misturando-os com o trabalho. Curiosamente, o filme de Costa e Silva apresenta ainda um poema de António Reis. Lê-se no genérico final: « O texto, escrito por Vítor Silva Tavares foi lido por Costa e Silva, que realizou e fotografou. António Reis escreveu o poema. O Instituto de Tecnologia Educativa produziu. Contudo, não é o poema (visual) de António Reis sobre Trás-os-Montes. » (Reis & Cordeiro, 1976).

Finalmente, o filme de Costa e Silva, *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada*, com poema de Reis, precisamente, e montagem de Fernando Lopes. Aqui o “cinema novo” (se assim se pode tão taxativamente pôr) não tem o apelo da mensagem como em *Sever*, nem da poesia como nos *Painéis*. Nem sequer o apelo etnográfico da lição de Jean Rouch (lembramos que Costa e Silva trabalhou com ele). Aqui, há esta espécie de noção de encontro, de comunhão, entre a povoação de Grijó (protagonista colectivo do filme) e a equipa de rodagem. (Vieira, 2013)

Cinema de Hollywood e Televisão

Se pensarmos que estas terras ficavam tão distantes da fronteira espanhola como da capital Lisboa, os transmontanos nada tinham a ver com o Portugal urbano. De resto, a ideia de divisão, geográfica ou cultural, foi desenvolvida plenamente no filme, quando, após uma hora e cinco minutos, um excerto do conto “A muralha da China” (1917), de Franz Kafka é decantado em mirandês por Amador, um camponês da Freixosa, criando uma ligação fascinante entre a imagem e a palavra no território de Trás-os-Montes.

Para as pessoas da aldeia, a capital é ainda mais desconhecida que o próprio outro mundo! Existirá verdadeiramente uma vila onde a perder de vista uma casa toque noutra casa numa extensão mais vasta ainda que aquela que do alto das nossas colinas não pode alcançar o nosso olhar, e onde entre essas casas os homens se apressem, noite e dia, cabeça contra cabeça? Na capital, grandes reis se sucederam, dinastias inteiras se extinguíram ou ruíram, outras foram depois fundadas. (excerto do filme traduzido de mirandês para português). (Da Graça Lobo & Moutinho, 1997: 148)

Se, por um lado, é fácil imaginar que os moradores transmontanos poderiam ter algum conhecimento de cinema americano, não o é pensar que este tenha sido o início de uma aprendizagem visual continuada.

De acordo com o texto-manifesto de 1968, *O ofício do cinema em Portugal*, redigido por um coletivo de realizadores e diretores de fotografia, técnicos e artistas do cinema e meio audiovisual português, o aparecimento da televisão é um fenómeno predominantemente urbano, que nada tem a ver com as pequenas aldeias periféricas de Trás-os-Montes.

Habituada à narração clássica do filme americano da pistola, do cavalo ou do “karaté”, a população assistiu às ditas exposições frustrada saindo muito ao intervalo, não querendo ou podendo compreender o filme em ladrilhos, os frescos de um Trás-os-Montes de certa maneira sem tempo (de sempre) (Rodrigues, 1976).

Esta foi uma das motivações para o desgosto e tristeza de alguns habitantes de Trás-os-Montes, que, perante o poema visual de António Reis e Margarida Cordeiro, não souberam ler outra coisa se não uma “farsa, afronta e mentira”, palavras dactilografadas e enviadas por telegrama à Secretaria de Estado da Cultura de Lisboa.

A motivação que podemos apontar como realmente válida, dada a sua contextualização, relaciona-se com o aparecimento da televisão. Numa primeira versão do documento *O ofício do cinema em Portugal* (1968), podemos ler:

O aparecimento da televisão constitui um fenómeno ambivalente, porquanto, embora tenha provocado, de início, o escoamento das salas escuras, criou mais tarde, uma certa habituação à imagem, de que o cinema começa já a beneficiar. Este último comportamento, porém, só se deve considerar inteiramente verificado nos meios

urbanos, e não nos pequenos aglomerados e no meio rural. A televisão é um espetáculo fácil e sobretudo barato, o que tanto basta para lhe dar grande vantagem em relação a outros, designadamente o cinema. (Matos Silva, et. al. 1968: 4)

Diz Rogério Rodrigues, num artigo de 4 de maio de 1976: « Bragança, sorna, com sol para gato e velha, no 1º de Maio, sábado feriado igual a pacato domingo, com a televisão espanhola como pratinho forte, assistiu de certa maneira indiferente à exibição do filme *exageradamente* belo, entre a ternura e a violenta ternura » (Rodrigues, 1976).

Esta indiferença mencionada por Rodrigues choca com o telegrama que saiu de Macedo de Cavaleiros, perto de Mirandela, no dia 12 de maio de 1976, assinado por transmontanos, que assim declamava: « Numeroso grupo transmontano verdadeiramente indignado com a farsa afronta e mentira que representa o filme Trás-os-Montes protesta energicamente contra a sua divulgação exigindo seja destruída semelhante aberração. » (Da Graça Lobo & Moutinho, 1997: 166)

Os poucos aparelhos que transmitem a emissão de Espanha do outro lado da fronteira, movimento de antena atrás de movimento de antena, animam, assim, as (poucas) casas das cidades maiores, como Bragança. Por outro lado, aldeias pequenas, como Serra da Nogueira, Águas Vivas, Rabal, Babe, Rebordãos, Duas Igrejas, Gimonde, Rio de Oñor, Rio Rabaçal, S.J. de Palácios, Serra de Montesinho, Portelo, Alfenim, Montesinho, Pinela, Algosó, Espinhosela, não terão tido a mesma sorte. O isolamento inferido pela própria denominação de “territórios atrás dos montes” não traz o benefício de um sinal televisivo forte, nem particulares aglomerações de aparelhos televisivos.

Estas são as aldeias listadas por ordem alfabética logo no genérico inicial do filme, quando se avisa que: « O filme foi inteiramente interpretado por pessoas das aldeias de Bragança e de Miranda do Douro ».

Também a televisão tem dedicado ao cinema alguns dos seus programas: Cinema 57/67, Notícia do espetáculo, Museu do Cinema, 7ª arte (que passou para “Noite de cinema”), Grande ecrã e Cinema sem estrelas. Por motivos que é desnecessário acentuar, também às atenções da RTP sobre o cinema falta eficácia para formar um público cinematográfico. (Matos Silva, et. al. 1968: 13)

Não havia presença da televisão portuguesa nas aldeias. Na cidade de Bragança, havendo televisão, esta era, de qualquer forma, espanhola. O esforço da RTP, relatado pelos profissionais intelectuais do cinema português, não chegou a sedimentar em Trás-os-Montes. Entre 1968 e 1974/75, anos de rodagem do filme, a situação não mudou muito. « Temos que eliminar da nossa terra os resquícios de um certo gosto acatitado e estilizado, de bilhete postal, em tudo contrário à verdade das coisas. Neste sentido, “Trás-os-Montes” e, muito bem, é a antítese dos “Portugal de Hoje”» (De Pina, 1976).

Esta antítese poderia ler-se como uma incoerente (ou muito coerente) adaptação ao *novo*, mas, também, como uma incapacidade de modificação de si próprios, uma espécie de orgulho congénito dos transmontanos que declinam os estímulos da inovação, a violência da máquina sobre o homem. Cercados pelas montanhas estão os transmontanos, dominados por *estrangeiros*, os lisboetas recordados nos excertos da “Muralha da China” de Franz Kafka em mirandês. Orgulhosos também. « A nossa administração não mudou: os mais altos funcionários vêm sempre da capital, os médios, se não são de lá, pelo menos de fora; os subalternos são conterrâneos nossos. (excerto do filme traduzido de mirandês para português) » (Da Graça Lobo & Moutinho, 1997: 148).

Um povo que desconhece os progressos tecnológicos da capital não está a par do debate cultural pós-25 de Abril. Não tem televisão e, em larga medida, não está

alfabetizado. Como pode, então, entender um filme tão complexo, tão pouco narrativo, tão desesperadamente revolucionário como *Trás-os-Montes*?

A luta travada em 1976 foi profunda: entre os intelectuais, amigos e colegas de Reis e Cordeiro, que ficaram maravilhados com o filme, e o povo transmontano, a quem o filme era dedicado, que ficou, não despropositadamente, apavorado com tanta arrogância. A poesia, quando não é compreendida, pode facilmente passar por insolência, por falta de vergonha.

Lembrar-se-ão em *O carteiro de Pablo Neruda* (1994), de Massimo Troisi, das *metáforas* que Mário Ruoppolo escrevia a Beatriz e a revolta que isso gerou na aldeia piscatória da ilha de Procida. A ilha está de volta, estão de volta as fronteiras geográficas que constroem, está de volta um intelectual dentro de uma comunidade fechada.

Folclore e memória: a censura preventiva da comunidade

O que acontece quando se coloca um conjunto de normas e impulsos à frente de uma câmara de filmar? Longe da censura preventiva já efetuada pela própria comunidade, como pode um olhar estrangeiro oferecer uma visão exaustiva dos significados de trajes e costumes? Muitas vezes se pensou que usar o documentário como dispositivo a partir do qual construir um olhar neutro sobre as coisas seria a resposta adequada. Hoje, muitos estudos apontam para que isso não seja possível, sendo as ferramentas do documentário (pontos de vista, posicionamento da câmara, cortes e montagem etc.) uma escolha pessoal do realizador.

Nos ambientes do Círculo de Praga, em 1929, aquando da publicação do ensaio de Jakobson e Bogatyřev intitulado *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* [*O folclore, forma de criação autónoma*], examinou-se uma questão importante relativa ao folclore como forma autónoma e espontânea da comunidade.

A existência de uma obra de folclore não pode deixar de presumir um grupo social em que irá ser acolhida e sancionada. Nas pesquisas folclóricas nunca se deve perder de vista o princípio fundamental da censura preventiva da comunidade. [...] No folclore, a relação entre a obra de arte e a sua objetivação, ou seja, as chamadas variantes da obra introduzidas pelas diferentes pessoas que nela atuam, corresponde exatamente à relação entre langue e parole. A obra de folclore é extra-pessoal, como a langue, e vive uma vida puramente potencial, é um conjunto de determinadas normas e impulsos, um esboço de tradição atual que os atuantes animam com as próprias contribuições pessoais, como os criadores da parole em relação à langue. Na medida em que estas novidades individuais da língua (ou do folclore) respondem às exigências da comunidade e antecipam a evolução regular da langue (ou do folclore), também socializam e tornam-se factos da langue (ou elementos da obra folclórica). (Bogatyřev & Jakobson, 1929 [1967]: 61-62)

Então, qual será a diferença entre *Trás-os-Montes* (1976) e os filmes de José Leitão de Barros e Rino Lupo? Talvez estes filmes não quebrassem a censura preventiva da comunidade, oferecendo ao espectador uma simples panorâmica da tradição folclórica em que a soberania do povo era evidente.

Voltando à citação inicial de Luís de Pina (1976), ao considerarmos as diferentes receções aos filmes, devemos pensar também nas diversidades entre as obras de 1923 e 1929 e esta, de 1976. Em *Maria do Mar* (1929), por exemplo, as pessoas da Nazaré encarnam personagens e retratam histórias que dão uma visibilidade de fundo às próprias

vilas, oferecendo, por sua vez, uma imagem limpa, clara e inocente do País. Uma coisa idêntica, e em que José Leitão de Barros se inspirou, acontece em *Os lobos* (1923), mas também em *Mulheres da Beira* (1923), do mesmo ano, filmes em que o realizador italiano Rino Lupo conseguiu trazer para Portugal a singularidade de introduzir a paisagem no enredo e no próprio carácter das personagens. Trata-se de histórias simples com um facto central que dá vida a vários acontecimentos colaterais, que, no final, se resolvem sempre da melhor maneira. À paisagem de fundo, marítima ou montanhosa, junta-se a comunidade, que, através de gestos e trajes típicos (ir à missa, cultivar os campos, vender pão na cidade, retirar os barcos com o pescado, etc.), completa o quadro da história narrada.

Tendo em conta estes elementos, como seria possível fazer uma comparação com o filme *Trás-os-Montes* (1976)? De acordo com uma análise das sequências dos costumes folclóricos, por exemplo, podemos perfeitamente esclarecer que, se para José Leitão de Barros as festas populares serviam de pano de fundo à história, embelezando o quadro e abrangendo tradições caras ao povo, para Reis e Cordeiro estas são portadoras de outros significados. Em poucas palavras, quebram a censura preventiva da comunidade.

A única dança folclórica mostrada no filme de 1976 apresenta bailarinos numas filmagens confusas sem indicação de lugar ou designação da festa que está a ser representada.

A reprodução de uma dança no meio das montanhas parece transmitir alguma sensação de inadequação da comunidade perante as questões levantadas pela voz. De repente, o Sr. Amador é revelado como o único espectador deste espetáculo e pode notar-se a ausência do gorro, que volta a propor-se como ‘complemento’ de uma identidade, cautelosamente omitido para celebrar exatamente o contrário. (Cucinotta, 2018: 198)

Aquela dança não consegue despertar no espectador da aldeia transmontana nenhuma sensação de pertença, de identidade pessoal, que, em geral, nas festas comunitárias, floresce e provoca uma emoção íntima de orgulho. Uma emoção com que Leitão de Barros e o Estado Novo sabiam bem jogar.

Os poderes atrás do povo: as metáforas atrás do filme

Na verdade, o filme de António Reis e Margarida Cordeiro é um filme que conhece as ideias da revolução de 1974, apesar de nunca citar o 25 de Abril, tentando conciliá-las com as memórias que vão desaparecendo. É uma tentativa de inscrever Trás-os-Montes, o território, dentro de uma ideia de um Portugal puro, através de sequências altamente poéticas. As crianças que brincam durante séculos, a filha contra a terra e o pai contra o céu, a ceia de neve, entre outras, são sequências que mostram ao espectador factos reais através de metáforas visuais, por isso, dolorosos e capazes de quebrar a censura preventiva que o folclore e a sua aceitação calculada guardam.

Para ir ao encontro desta questão, um artigo de Fernando Belo cita os “caciques contra o filme” (Belo, 1976):

Os caciques do clero, “Mensagem de Bragança” e outros fizeram campanha contra. Alguns provocadores tentam mesmo sublevar a população de Miranda para impedir a projecção do filme na praça da cidade. Porquê? Tivemos a explicação no debate de

quinta-feira, em que ex-transmontanos atacaram o “mamarracho” de filme, chamaram a Reis “comunista”, etc. (Belo, 1976)

Qual seria a ofensa em ser chamado de comunista num momento histórico em que a ditadura tinha sido abatida e a liberdade *comunista* era a bandeira esvoaçante de uma ponta a outra do país? Continua Belo:

Sabem porquê? Não há nenhum trator no filme, nenhum Cachão, nem o fascista do Camilo Mendonça. São cegos. Um nosso leitor, no “Gazeta” de há cinco semanas, dizia que “a grande vantagem dos caciques é conhecerem o meio”. Aqui se prova que isso não é verdade: eles não conhecem nada, veem o filme e não compreendem. É essa a miséria maior de Trás-os-Montes, esses que António Reis cognomina os “parasitas do povo”. (Belo, 1976)

À pergunta se povos e caciques poderiam ter compreendido melhor o filme, se poderiam ter pensado melhor sobre o filme e formado uma opinião sobre os factos e as lendas narradas, a resposta é não. O que António Reis e Margarida Cordeiro filmaram não foram só as tradições e os habitantes de Trás-os-Montes, como se poderia pensar a partir do genérico inicial do filme e como as comparações com outros filmes sobre comunidades portuguesas podem sugerir. Eles filmaram a sinfonia de um território, conseguiram filmar a poesia ínsita nos lugares, nas pessoas e nos gestos arcaicos. Capturaram a memória e a importância desta para o futuro. Inundando o cinema de poesia, atingiram um nível inesperado de beleza e complexidade.

Falamos da montagem feita com *raccords* cromáticos, o uso dos materiais através de uma calculada e ponderada estética, que o próprio António Reis chamou de *Estética dos materiais*, teoria que, ainda hoje, passados mais de 40 anos, gera reverberações teóricas.⁷ Mas, foi também a escolha de não maquilhar os rostos para devolver um sincero espelho temporal ao espectador, « subalternizando o rosto à objetividade do texto » (Araújo, 2016: 158).

Em particular, acerca deste assunto, Luís Machado escreveu num artigo, sob forma de carta aberta a António Reis:

[...] A terceira e última questão é relacionada com a não existência de maquilhagem nos rostos das figuras humanas. Alguém criticou a tua teimosia por durante as filmagens teres recusado maquilhar os intérpretes; ora eu concordo inteiramente contigo em não os teres maquilhado, pois se o fizesses decerto destruirias toda a dignidade dos rostos humanos que tão afanosamente escolheste. (Machado, 1976)

Tudo neste filme foi votado à construção de novos conceitos a partir da desconstrução dos velhos, para que o cinema não se tornasse um simples distribuidor de imagens em movimento. Vemos claramente nisso uma tentativa de dar uma importância sincera ao cinema como elaborador formal de conceitos.

Fugindo ao pitoresco, ao folclórico, à redução etnológica, o que *Trás-os-Montes* (1976) nos propõe é o encontro com o real imaginado de uma cultura em que esses dois termos nunca são antitéticos. É o convite a uma viagem que vai até ao fundo dessa fusão, utilizando uma linguagem, como é a cinematográfica, cujo mais fundo sentido nunca foi outro senão o de a dizer. E utilizando-a com o mais obstinado rigor (Bénard da Costa, 1976).

⁷ Referimos aqui a semelhança notável entre as teorias da imagem apresentadas por Giuliana Bruno (2014) e a *Estética dos materiais* proposta por António Reis. Para um aprofundamento Cucinotta & Jesús (2020).

Conclusões: lavar os olhos em cada plano.

« Lavar os olhos em cada plano », dizia António Reis (data) aos seus alunos na ESTC do Politécnico de Lisboa. Este ditado vem de Serge Daney (« *se laver les yeux entre chaque plan* »), que, por sua vez, declarou (1977) tê-lo pedido emprestado a Mizoguchi. E foi Godard quem o transformou em doutrina. A expressão define perfeitamente o trabalho de “pureza” que António Reis e Margarida Cordeiro queriam mostrar através do filme *Trás-os-Montes* (1976): transformar o folclórico e os seus significados preconcebidos num objeto de estudo diferente, tomando o seu ponto de partida na importância da memória e na aceitação do presente.

Trás-os-Montes, de 1976, continua a ser uma investigação visual, que os realizadores prosseguiram com os filmes *Ana* (1982) e *Rosa de Areia* (1989), este último sem estreia comercial em Portugal. Tratou-se de uma investigação autoral que não se encontrava ligada a textos literários e que dispensava o percurso de uma definida narrativa linear, dando espaço a um *verticalismo* ligado às emoções, às cores e a *microficções*.

A discussão gerada em torno do filme foi violenta e agressiva, é verdade. Existia uma lacuna enorme entre os que viajavam e os que escreviam, os que se ocupavam da cultura em contraposição com a realidade do campo, dos agricultores, dos velhos e das viúvas de Trás-os-Montes: teria sido impossível o contrário, ou seja, uma aceitação e compreensão total da obra por parte de todo o tipo de espectadores.

No caso deste filme em particular, “lavar os olhos em cada plano” também gira em torno de um princípio de descontextualização das tradições folclóricas. Um processo de abstração e descontextualização que conflui naturalmente para a poesia, sem meditar acerca da relação entre o intelectual e o povo, passando a ser um abandono consciente à *censura preventiva da comunidade*. Descontextualizar as tradições folclóricas e mostrá-las como espelho de outra coisa (metáforas) ou, mais perigoso ainda, como reflexão profunda acerca da sociedade, não faz parte das intenções do povo. Por isso, os verticalismos narrativos, a poesia visual e, neste contexto, a própria etnoficção, acabam por perder força perante os espectadores que sempre usaram, sem o saber, a censura preventiva em nome da comunidade. Nas nossas reflexões, o povo não soube lidar com um outro tipo de representação dos seus territórios e tradições. Esta representação, por sua vez, tornou-se um discurso sobre o território.

Em 2018, o filme foi digitalizado pela Cinemateca Portuguesa e esta nova versão foi já apresentada ao público. É preciso recuperar as atitudes sociais e políticas de 1976, estudá-las novamente, e, naqueles mesmos concelhos, ir à procura da mudança, se alguma vez houve, na relação entre o intelectual e o povo.

Bibliografia

- Araújo, N. (2016). *Cinema português. Interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Bogatyrev, P.G. & Jakobson, R. (1929) [1967]. Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. *Rivista di cultura e critica letteraria. Strumenti critici*, nº3.
- Bruno, G. (2014). *Surface. Matters of aesthetic, materiality and media*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Calvino, I. (1996) [2019]. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori
- Castro, Ilda Teresa (2014). António Reis e o espaço de um lugar - sintomatologias de *Jaimé*”. *Atas do III Encontro Anual da AIM*, ISBN 978-989-98215-1-4.
- Cucinotta, C. (2011). How do the costumes make the difference in ethno-fiction films:

- fishermen communities in Sicily and in Portugal. *International Journal of Art and Science*, vol.5, 03. New Britain/USA.
- Cucinotta, C. (2016). António Reis e Margarida Cordeiro: se a Estética aproxima-se dos materiais, o ecrã transforma-se em poesia. *Proposta para a teoria dos cineastas*, Vol. 2. Covilhã: LabCom.
- Cucinotta, C. (2018). Viagem ao cinema através do seu vestuário. *Percursos de análises em filmes portugueses de etnoficção*. Covilhã: LabCom.
- Cucinotta, C. & Ramé, J. (2020). A produção como variável estética na construção formal do filme *Os Verdes Anos* a partir dos seus materiais. *Aniki, Revista portuguesa da imagem em movimento*, v. 7, n. 2.
- Daney, S. (1977). *Loin des Lois*. Revista *Cahiers du Cinéma*, n.º 276 (pp. 42-44), maio de 1977.
- Da Graça Lobo, M. & Moutinho, A. (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*. Cineclube de Faro.
- Belo, F. (1976, Junho 24) *Gazetilha*
 - Da Costa, J. B. (1976, Junho 25) *Expresso*
 - Machado, L. (1976, Agosto 11) *A Luta*
 - Rodrigues R. (1976, Maio 4), *Diário de Lisboa*
- De Pina, L. (1976, junho 16) *O Dia*
- Matos Silva, J. et. al. (1967). *O ofício do cinema em Portugal*, Documento do Lisboa: Centro Português de Cinema.
- Natálio, C. & Vieira Lisboa, R. (2013). *Máquinas, censuras e lugares do novo*. Disponível em <http://www.apaladewalsh.com/2013/05/maquinas-censura-e-os-lugares-do-novo/> [6.5.2013]
- Ramos Correia Martins, A.J. (2019). *Cinema e poesia: aproximações à obra de António Reis*, em *Cadernos de literatura comparada*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21747/21832242/litcomp41a6> [acesso em 16/11/2020]

Filmografia

- Cecchi Gori, M., Cecchi Gori, V., Daniele, G. (Produtores) & Redford, M. (Realizador). (1994). *O carteiro de Pablo Neruda*. Itália/França/Bélgica: Miramax Films.
- De Almeida, A., Mazedo, J. (Produtores) & Reis, A. Cordeiro, M. (Realizadores). (1989). *Rosa de areia*. Portugal.
- Iberia Filmes Lda. (Produção) & Lupo, R. (Realizador). (1922). *Mulheres da Beira*. Portugal.
- Invicta Filmes (Produção) & Lupo, R. (Realizador). (1923). *Os lobos*. Portugal.
- Reis, A., Cordeiro M., Paulo, P. (Produtores) & Reis, A., Cordeiro M. (Realizadores). (1976). *Trás-os-Montes*. Portugal: V.O. Filmes.
- Reis, A. & Cordeiro, M., Branco, P. (Produtores) & Reis, A., Cordeiro, M. (Realizadores). (1982). *Ana*. Portugal: Filme Filmes.
- Rocha, P., Takano E. (Produtores) & Rocha, P. (Realizador). (1983/1991). *A Ilha dos Amores*. Portugal/Japão.
- Salvo D'Angelo (Produtor) & Visconti, L. (Realizador). (1948). *La terra trema*. Italia: Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione.
- Sociedade Universal de Superfilmes (Produção) & De Barros, J. L. (Realizador). (1929). *Maria do Mar*. Portugal.
- Tobis Portuguesa (Produção) & De Barros, J. L. (Realizador). (1942). *Ala arriba!* Portugal: Sonoro Filme e Internacional Filmes.

O *soft power* cinematográfico e o colonialismo em *Lagaan*, *Princesa Mononoke* e *Avatar*

Cristiano André Hoppe NAVARRO

Universidade de Brasília

cristianohoppenavarro@gmail.com

Hélio José Santos MAIA

Universidade de Brasília

heliomaia@unb.br

Resumo: A arte como expressão da alma humana possui o poder da leveza e da beleza, denuncia, torna visível, esclarece e convence. Nesse caminho, o cinema representa uma "arma" no arsenal contra o colonialismo em contextos pós-coloniais em que as territorialidades estão em disputas de forma multidimensional, seja na cultura, nos bens minerais, nos recursos naturais, fauna e flora. "Arma" essa que se adequa ao conceito de *Soft Power* de Joseph Nye (2004a). Nesse sentido, o presente trabalho, objetiva apontar algumas intersecções entre a arte do cinema, aspetos das relações entre povos colonizadores, colonizados e as subsequentes teorias pós-coloniais delas decorrentes. A partir daí, analisam-se os roteiros de três filmes identificados com a temática do colonialismo, quais sejam o indiano *Lagaan* (Gowariker, 2001), o japonês *Princesa Mononoke* (Miyazaki, 1997) e o estadunidense *Avatar* (Cameron, 2009). Como conclusão, entre outras, evidencia-se que as obras cinematográficas auxiliam nas discussões e visão crítica a respeito de temáticas sensíveis como colonialismo em contextos pós-coloniais.

Palavras-chave: colonialismo, pós-colonialismo, *soft power*, cinema

Abstract: Art as an expression of the human soul has the power of lightness and beauty, denounces, makes visible, clarifies and convinces. In this way, cinema represents a "weapon" in the arsenal against colonialism in post-colonial contexts in which territorialities are in disputes in multidimensional way, whether in culture, mineral goods, natural resources, fauna and flora. "Weapon" that fits Joseph Nye's (2004a) *Soft Power* concept. In this sense, the present work aims to point out some intersections between the art of cinema, aspects of the relations between colonizing, colonized peoples and the subsequent post-colonial theories arising from them. From there, the scripts of three films identified with the theme of colonialism are analyzed, namely the Indian *Lagaan* (Gowariker, 2001), the Japanese *Princess Mononoke* (Miyazaki, 1997) and the American *Avatar* (Cameron, 2009). As a conclusion, among others, it is evident that cinematographic works assist in discussions and critical view regarding sensitive themes such as colonialism in post-colonial contexts.

Keywords: colonialism, post-colonialism, *soft power*, cinema

A colonização na história

A colonização de territórios foi usualmente a maneira com que o *Homo sapiens* povoou o planeta. Todavia, nos períodos Paleolítico e Neolítico normalmente não era

associada ao uso da força pelos humanos contra os seus semelhantes, inicialmente pelo caráter nômade dos grupos de caçadores-coletores, e posteriormente, quiçá, porque a espécie humana ainda se distribuía pelos rincões do mundo, alcançando por vezes terras virgens e inexploradas. Possivelmente os conflitos que ocorriam no Neolítico, por exemplo, eram de ordem local e se davam entre grupos tribais vizinhos. Esses grupos além de montarem guarda contra animais selvagens, estavam vigilantes na posse e preservação de áreas de caça e pesca, pastagem e terras agrícolas, como ainda hoje se dá entre os nômades, segundo informa Morgan (2018).

Contudo, em tempos recentes, milhares de anos após as primeiras levas migratórias a povoarem a Terra, das ilhas da Oceania ao estreito de Bering para alcançar as Américas, eventuais colonizadores ao atingir territórios por eles desconhecidos se deparavam com outros povos que já haviam construído naqueles locais culturas e civilizações próprias, ainda que estas fossem geralmente consideradas “inferiores”. Assim, a colonização passou a sobrevir impregnada de ideias de dominação desses povos e recursos naturais em territórios distantes, com recorrente violência e por vezes extermínio, e o consequente estabelecimento de impérios coloniais, sendo o maior deles em extensão contígua o Império Mongol no século XIII (Goucher & Walton, 2011).

O surgimento do Estado Moderno na Europa, notadamente em Portugal, França, Inglaterra e Espanha nos idos do século XV, entretanto, torna-se decisivo no emprego mais contundente da dominação colonial. Os países europeus, em fórmula que geralmente unia imperialismo, capitalismo mercantil e o método científico, partindo de uma região relativamente pequena, conquistam o mundo.

Prevalência europeia em números

A Europa, tão mais estudada em cursos de história brasileiros, por exemplo, que outros continentes, tem cerca de 10 milhões de quilômetros quadrados, ou somente 7% comparados aos cerca de 150 milhões de quilômetros quadrados de terra seca do planeta, ou 2% aos 510 milhões de quilômetros quadrados totais. A área atual das quatro nações supracitadas soma cerca de 1,27 milhão de quilômetros quadrados, ou 0,08% da terra seca do globo. No entanto, foram justamente essas quatro nações que, por um conjunto de fatores, se lançam às navegações e à dominação colonial, produzindo marcos históricos como a chegada de Cristovão Colombo às Antilhas em 12 de outubro de 1492 ou de Pedro Álvares de Cabral à Porto Seguro no Brasil em 22 de abril de 1500.

Por cinco séculos, países europeus estabelecem impérios nas Américas, África, Ásia e Oceania. O Império Britânico, aquele do qual se dizia onde “o Sol nunca se punha”, uma vez que territórios se estendiam por diversos fusos horários garantindo que em pelo menos um deles o Sol estivesse sempre brilhando, atingiu em 1920 a sua maior grandeza: mais de 35 mil quilômetros quadrados, 270 vezes mais que o território do país encravado em diminuta ilha à oeste da Europa Continental, e população de 458 milhões de pessoas, beirando um quarto, tanto das terras secas quanto da população mundial.

O mapa da África, com os seus problemas em parte decorrentes das fronteiras artificiais impostas pelos colonizadores com o processo de colonização mais tardio (iniciado em 1880), apresenta hoje 54 países, tendo apenas Etiópia e Libéria, uma singular experiência nacional capitaneada por escravos estadunidenses libertos, permanecidos independentes, enquanto os demais foram todos colonizados por sete países da Europa, acrescentando-se Alemanha, Bélgica e Itália aos quatro mais contundentes nos colonialismos marítimos pioneiros, Portugal, Espanha, França e Inglaterra. A Holanda também foi digna de nota na história das colonizações que principia no século XV.

As teorias pós-coloniais no seu momento histórico

Enquanto a independência da maioria dos países da América do Sul, América Central continental e América do Norte se prolongue pelo século XIX, com o pioneirismo e singularidade estadunidense em 1776, é na primeira metade do século XX que conquistam a independência a maior parte das nações que hoje compõem a África, a Ásia, a América Central insular e a Oceania, em um amplo espectro entre processos pacíficos e sanguinários.

Ainda que permeados pela paz, contudo, os movimentos independentistas não desaparecem com as heranças socioculturais e político-económicas da colonização, que até hoje mostram-se indelévels em rotulações como “primeiro mundo” e “terceiro mundo”, ou pela divisão global entre o Norte e o Sul, grosso modo, o colonizador e o colonizado.

Após cinco séculos de imperialismo e dominação, é apenas após esses desdobramentos que teorias pós-coloniais ou decoloniais surgem revisando e revisitando muitas vezes por lentes dos colonizados os desvelamentos dessas dinâmicas históricas. “Discurso sobre colonialismo”, de Aimé Césaire, é talvez o primeiro a abordar a temática ao ser publicado em 1950, e a obra seminal e considerada fundante nas teorias pós-coloniais, “Orientalismo”, de Edward Said (2007), publicada primeiramente em 1978. Somente mais recentemente começam a surgir inúmeros autores que imprimem maior volume às pesquisas pós-coloniais.

A decolonialidade

A decolonialidade e os estudos pós-coloniais surgem, portanto, com maior relevo nos dias atuais, com orientação ao mesmo tempo para o passado e para o presente, para as relações históricas entre colonizadores e colonizados e para seus efeitos persistentes na contemporaneidade, no que se pode chamar, por exemplo, de colonização epistêmica, que permanece mesmo sem a continuidade da colonização política. O pensamento decolonial quebra os grilhões da lógica de somente um mundo possível, típica da modernidade capitalista, abraçando a diversidade de sujeitos e caminhos. A alteridade é assim um conceito fundamental: a valorização da diferença permite a busca do Outro, em um mundo mais rico e multifacetado.

Para Oliveira (2012), a “inferioridade de grupos humanos não europeus do ponto de vista da divisão racional do trabalho, do salário, da produção cultural e dos conhecimentos” continua a ser o *modus operandi* do raciocínio colonial. A decolonização atua em várias frentes, quais sejam, a desconstrução de determinadas narrativas de racionalização e progresso; o fim da cultura do silêncio e da opressão; o estímulo a um pensamento empático e esperançoso; tornar visíveis os conhecimentos populares; o fim da dicotomia que desqualifica tais conhecimentos; uma epistemologia abrangente e não hierarquizada; a luta por um mundo pluriversal e contra a monocultura do saber e o desperdício da experiência.

Quiçá a percepção dos efeitos nefastos da colonialidade possa ainda vicejar um olhar para o futuro, um porvir que seja aberto e valorize os saberes dos povos colonizados que vêm sendo obnubilados. O *soft power* é, nesse intento, fundamental, pois torna visível a cultura de povos marginalizados, muitas vezes com necessidades de investimentos muito menores do que a muito mais dificultada concorrência nas esferas econômica e militar. O cinema, em especial, incorpora a possibilidade de agir culturalmente para trazer à luz os povos colonizados e dar a eles um lugar no “concerto das nações”.

O *soft power*

O *soft power* é um termo cunhado pelo professor Joseph Nye, significando um poder mais brando e suave em oposição ao *hard power* das manobras bélicas e sanções econômicas, destinado à cooptação e compreendido pelas relações internacionais como a capacidade de influenciar indiretamente o comportamento de outras entidades políticas pela cultura ou ideologia. A clássica afirmação de Nye (2004b) descreve, de maneira bem-humorada os processos envolvidos com o *soft power*:

*O conceito básico de poder é a capacidade de influenciar os outros para que façam o que você quer. Basicamente, há três maneiras de se fazer isto: uma delas é ameaçá-los com porretes; a segunda é recompensá-los com cenouras; e a terceira é atraí-los ou cooptá-los para que queiram o mesmo que você. Se você conseguir atrair os outros, de modo que queiram o que você quer, vai ter que gastar muito menos em cenouras e porretes.*¹ (Nye, 2004b: entrevista prestada a Joanne Myers)

Pierre Bordieu (1989) já se referia ao “poder invisível”, que possibilitava a obtenção de posições vantajosas através da mobilização instilada pela arte, ciência ou religião. Nye recapitula esta ideia, cunhando o termo “*soft power*” para o poder caracterizado pela atração e não pela coerção. A língua, o esporte, o entretenimento, a internet e o cinema, entre outros, são meios de poder intangíveis que galgam maior importância nas relações globalizadas, se tornando mais e mais eficazes do que retaliações econômicas e intervenções militares na chamada “era da informação”, exercendo sedução, persuasão e atração.

O *hard power* está ligado aos comportamentos de coerção, convencimento e comando, e pode ser dividido entre o poder econômico e militar. O poder econômico atua pela indução, dissuasão e coerção, pelos meios dos pagamentos, sanções, embargos, suspensões de subsídios, parcerias e investimentos, estabelecendo as políticas governamentais da ajuda, suborno e sanções. O poder militar também faz uso da coerção, bem como das restrições e da proteção; seus meios são as ameaças e forças e suas políticas a diplomacia coercitiva, a guerra e a aliança.

Opostamente, o *soft power* pauta a composição da agenda, atrai e coopta. Suas políticas governamentais são a diplomacia pública, bilateral e multilateral. Seus recursos são a cultura, políticas, instituições e valores. Princípios como democracia, liberdade, prosperidade e pluralismo são hoje observados como positivos em escala global, integrando, portanto, o *soft power*. Nicolau Maquiavel defendia no século XVI que mais vale “ser temido do que amado”, mas no século XXI o poder da atração cultural do *soft power* muitas vezes supera o alcance do temor pelo *hard power*, chegando aos corações e mentes das pessoas.

Para Hans Morgenthau (2003), teórico da escola realista das relações internacionais, subsistem algumas dimensões no *soft power* cultural. O “imperialismo cultural” é a substituição de uma cultura por outra. O “modelo cultural” corresponde a um certo caráter nacional, relacionando à identidade qualitativa de um povo. O cinema, como veremos a

¹ Texto no original: « *The basic concept of power is the ability to influence others to get them to do what you want. There are three major ways to do that: one is to threaten them with sticks; the second is to pay them with carrots; the third is to attract them or co-opt them, so that they want what you want. If you can get others to be attracted, to want what you want, it costs you much less in carrots and sticks* ». Expresso por Nye (2004b) a sintetizar o conceito de *Soft Power* presente em seu livro *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, em entrevista dada a Joanne Myers do *Carnegie Council for Ethics in International Affairs* ». (Nye, 2004b: entrevista prestada a Joanne Myers)

seguir, tem sido instrumento de afirmação do “modelo cultural” e, por vezes, tem ultrapassado fronteiras para influenciar culturalmente outras nações, chegando ao limite do “imperialismo cultural”.

A “sétima arte” cinematográfica

Em 1912, o crítico de arte italiano Ricciotto Canudo definiu o cinema como a “sétima arte”, considerando que a arte cinematográfica reunia os elementos básicos que formatavam a linguagem das seis artes originais, quais sejam o som, na música; o movimento, nas artes cênicas; a cor, na pintura; o volume, na escultura; o espaço, na arquitetura; e a palavra, na literatura. Em 2018, segundo a *Motion Picture Association of America*, a indústria do cinema registou lucro de 96,8 bilhões de dólares, sendo mais de 40 bilhões de dólares em bilheterias, em todo o planeta. A primeira exibição cinematográfica remonta aos irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo, na Paris de 28 de dezembro de 1895. O aparelho permitia fixar e reproduzir imagens que suscitam impressão de movimento, termo que está na raiz da palavra que designa a arte, proveniente do grego “cinema”, ou “movimento”.

O fazer cinema condicionado à tecnologia

A taxa de quadros por segundo (fps, ou *frames per second*), atualmente em geral de 24 quadros, proporciona uma ilusão de movimento ao aproximar-se da captação do olho humano, mas recentes obras cinematográficas filmadas com uma taxa mais elevada, de até 120 quadros, revelam uma imagem mais fluida e nítida.

De qualquer modo, percebe-se que, comparada com outras artes, o cinema exigia historicamente tecnologia mais sofisticada, seja pela instrumentalização necessária ou pelo custo elevado dos rolos de película, que não estava disponível a qualquer pessoa ao redor do globo. Assim, resta diminuído, durante décadas, o alcance e potencial impacto do cinema como arte capaz de produzir questionamentos de ordem cultural e política, inclusive de teor decolonial ou pós-colonial, simplesmente porque o “fazer cinema” estava submetido ao acesso e domínio técnico da tecnologia.

Tal panorama começa por modificar-se nas primeiras décadas do século XXI, com a democratização de equipamentos portáteis aptos a produzirem curtas e longas-metragens, como as câmeras de alta resolução dos *smartphones*. De fato, já existem festivais de cinema unicamente destinados aos denominados *smartfilms*, produzidos com aparelhos celulares.

O poder de persuasão do cinema

Conquanto a distribuição e difusão dos filmes ainda seja muitas vezes amplificada pelo poder financeiro de indústrias como a hollywoodiana, à qual se seguiram a indiana *Bollywood* e a nigeriana *Nollywood*, a produção de filmes com equipamentos simples, acessíveis e sua disponibilização via serviços de *streaming* e pela rede mundial de computadores permitem que hoje sejam transformadas em cinema mais histórias e narrativas que colocam em xeque a dominação colonial e comentam episódios entre colonizadores e colonizados, seja a partir de nações identificadas com o primeiro ou o segundo epíteto.

O cinema torna-se no decorrer do século XX e neste século uma faceta crucial do chamado *soft power*. Em referência à máquina de propaganda global do “*american way of life*” constituída pela indústria cinematográfica hollywoodiana desde os anos 1920, disse o comentarista político estadunidense Ben Stein (1986): « As pessoas na Casa Branca acham que têm poder. Estão enganadas. As pessoas que fazem filmes é que têm poder. » (Stein, 1986 apud Ballerini, 2017: 97). *Bollywood* também encampa enorme poder de atração, vendendo três bilhões de ingressos por ano ao redor do planeta. De modo geral, em qualquer país, o cinema pode tornar-se um exímio instrumento de atração e cooptação cultural.

Cinema do colonialismo

O cinema é em muitas nações uma forma de expressão da identidade nacional, e em um mundo globalizado, pode alcançar importância e audiências regionais ou mesmo globais. Assim, constantemente mediando a sociedade que representa, é responsável por contar a história do colonialismo, refletir as transformações pós-coloniais e provocá-las. Tem o poder de conduzir os seus espectadores a uma determinada compreensão do fenómeno colonial, não consistindo, portanto, em uma elaboração tão somente descritiva e pautada pela neutralidade política.

Para Priya Jaikumar (2006), em *The end of Empire: A Politics of Transition in Britain and India*, é questionável a atomização em cinemas nacionais, principalmente quando se consideram nações interconectadas por histórias de colonização, quando colonizadores e colonizados influenciam-se mutuamente nas suas produções cinematográficas.

*Devemos abandonar a rubrica dos cinemas nacionais se quisermos considerar a pressões conjunturais múltiplas aplicadas pela descolonização nas entidades políticas de um estado imperial e sua colônia. O declínio do imperialismo britânico, crescente hegemonia dos EUA e facções nacionalistas internas implicaram a Grã-Bretanha e a Índia nos assuntos um do outro, moldando políticas estatais, mercados domésticos, e cinemas emergentes em ambas as regiões. Uma narração paralela de suas inter-histórias entrelaçadas esclarece a função global do cinema durante o período colonial ao interrogar as consequências de uma redistribuição do poder político em contextos culturais plurais e vinculados.*² (Jaikumar, 2006: 1)

Estudiosa nos temas feministas, pós-coloniais e cinematográficos, Ella Shohat comenta a mediação da representação da realidade através de imagens, como ocorre nas obras fílmicas, utilizando exemplos de um dos primeiros esforços colonialistas europeus, ainda no século XV.

Dizer que o “real” é mediado tem sérias implicações para o modo como analisamos as representações. Se é verdade que nada escapa da mediação das representações, também é verdade que as representações têm um impacto no mundo, em nossas

² Texto no original: « We must abandon the rubric of national cinemas if we are to consider the multiple, conjunctural pressures applied by decolonization on the political entities of an imperial state and its colony. Declining British imperialism, increasing U.S. hegemony, and internal nationalist factions implicated Britain and India in each other’s affairs, shaping state policies, domestic markets, and emergent cinemas in both regions. A parallel narration of their intertwined histories clarifies the global function of cinema during late colonialism by interrogating the consequences of a redistribution of political power in plural and linked cultural contexts. » (Jaikumar, 2006: 1)

identidades projetadas, em nossas identificações sociais e filiações culturais. Nós não podemos negligenciar a importância das imagens; temos que delinear-las dentro de uma noção da história como palimpsesto. Pense em Colombo vindo para as Américas. Ele trouxe, da Ibéria, discursos sobre o “outro”, discursos e imagens sobre muçulmanos e judeus; a Reconquista cruzou o Atlântico com os conquistadores, que estavam equipados com um aparato ideológico já pronto de “nós contra eles”. Em seu retorno para a Espanha, Colombo levou com ele não apenas pessoas (os Arawaks), mas também imagens do Paraíso e do Inferno, de virgens e canibais. O imaginário é muito real e o real é imaginado. Precisamos constantemente negociar a relação entre o material e sua narrativização. (Shohat, 2001: 156)

As considerações a seguir pretendem analisar brevemente os roteiros, os posicionamentos dos personagens e a situação de produção no seu país de origem, quanto às relações entre colonizadores e colonizados e ao encontro entre povos estrangeiros e nativos, que podem ser visualizadas em três obras cinematográficas de grande sucesso nos seus países de origem. Embora haja muitos outros filmes passíveis de análise a partir da ótica do colonialismo e pós-colonialismo, como *Dança com Lobos* (1990), *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), *Indochina* (1992), *1492 – A Conquista do Paraíso* (1992), *A Batalha de Argel* (1965), *Floresta de Esmeraldas* (1985), *O Novo Mundo* (2005), *Diamante de Sangue* (2006) e *Caramuru - a Invenção do Brasil* (2001), nos deteremos nos que seguem.

Filmes selecionados

Os critérios de selecção para a tríade de filmes composta por *Lagaan* (2001), *Princesa Mononoke* (1997) e *Avatar* (2009) foram a abordagem da temática pós-colonial em diferentes óticas, tempos e espaços ficcionais, a diversidade geográfica e estética de produção e a elevada repercussão e audiência no âmbito regional e global. Nos temas, há desde a resistência pacífica à guerra declarada ao ímpeto colonial, passando pela relação com o meio ambiente. Os filmes contemplam os eixos políticos Norte e o Sul, países desenvolvidos e em desenvolvimento, o Ocidente e o Oriente, nações continentais e insulares, países colonizados e colonizadores. A pluralidade estilística engloba animação, atores e atrizes em *live action*, musicais, tecnologias sofisticadas de efeitos especiais e imagens em três dimensões. A semelhança entre as produções, além da possibilidade de interpretação pela via do colonialismo, é o sucesso de público, tendo constituído as três obras significativas bilheteria nos seus países de origem, extrapolando as fronteiras ao se tornarem conhecidas internacionalmente. Logo, os três filmes selecionados operam a favor da diversidade e desnudam relações de poder colonialistas, por meio do *soft power* cinematográfico.

Lagaan e as dominações e convivências pacíficas

Lagaan – Era uma vez na Índia (Lagaan: Once Upon a Time in India) é um filme de drama musical e romântico indiano lançado em 15 de junho de 2001, com direção e roteiro de Ashutosh Gowariker e atuações de Aamir Khan, Gracy Singh, Rachel Shelley e Paul Blackthorne. Falado em hindi, é, como diversos filmes da indústria de Bollywood, repleto de cenas com características do gênero musical e com duração mais extensa que a de filmes ocidentais, perfazendo 224 minutos. Foi o último filme indiano indicado ao

Oscar de melhor filme estrangeiro, em 2002, em uma seara de premiação na qual os filmes bollywoodianos, produzidos à quantidade de mais de mil produções por ano, não costumam alcançar sucesso. O filme teve um orçamento recorde para os padrões indianos, de 5 milhões de dólares.

“Lagaan” é uma palavra em hindi que, traduzida literalmente para o português, significaria “tributação”, e de fato a taxa em impostos, uma forma de dominação que não envolve a violência física, é o aspecto motivador do enredo. A história se passa em um vilarejo indiano em 1893, durante a Era Vitoriana, em que a Índia era colonizada pelos ingleses, o que se estendeu até 1947. O oficial comandante do domínio da Coroa inglesa na Índia (*Crown rule in India*) na pequena cidade de Champaner, Andrew Russel, impôs taxas altíssimas, isto é, “lagaan”, aos cidadãos locais, cujo pagamento é impraticável devido a uma recente e severa seca.

Bhuvan, o personagem central, testemunha e debocha de uma partida de críquete, acaba por discutir com o oficial inglês a respeito e, apesar da discordância dos seus concidadãos, termina por aceitar um desafio desportivo, pelo qual os habitantes do vilarejo teriam as suas taxas canceladas, em caso de vitória, ou pagariam três vezes mais impostos, se fossem derrotados em uma partida de críquete entre os ingleses e os indianos nativos. Russel é advertido pelos seus superiores hierárquicos de que, em caso de derrota, ele pagaria as taxas da região, além de ser transferido para a África Central. A triplicação dos impostos, ameaça de sanção econômica ao povo local, é uma faceta do *hard power*, à qual se contrapõe a habilidade no críquete como *soft power*.

O filme mostra a saga de Bhuvan em formar a equipa e colocá-la para jogar durante os três dias da partida de críquete, o que inclui um jogador que se torna espião de Russel e depois tem a oportunidade de redimir-se, e a aceitação de um “dalit”, considerado “intocável” por não pertencer a nenhuma casta, na equipa local. Em determinado momento, mostra os mantras dos nativos, em uma festa em homenagem à Krishna. Bhuvan está em meio a um triângulo amoroso com a indiana Gauri e Elizabeth, inglesa irmã de Russel, mas ao final termina por casar-se com Gauri.

Inspirado em *Naya Daur* (1957), *Lagaan* (ano) expõe os conflitos entre os colonizadores ingleses e colonizados indianos, bem como as possibilidades de convivência através de valores comuns, como o críquete, desporto de origem britânica que hoje é o mais popular na Índia, com centenas de milhões de praticantes e espectadores. O críquete também se torna um meio pacífico para a resolução do conflito, possibilitando aos nativos conquistar uma vitória diante dos colonizadores sem recorrer à meios beligerantes, espelhando o que viria a ser uma postura pacifista em prol da independência, ainda que na colonização inglesa tenham existido episódios violentos, como a Revolta dos Cipayos. A política de não-violência, desobediência civil e resistência pacífica resulta na independência indiana, capitaneada pelo Congresso Nacional Indiano, fundado em 1885, no qual se destacariam Jawaharlal Nehru e Mahatma Gandhi.

Possivelmente, a alusão ao jogo de críquete como meio pacífico de resistência aos abusos colonialistas, remeta à ideia da *Satyagraha*. O termo *Satyagraha* representa uma filosofia da não violência promovida por Mahatma Gandhi como forma de resistência ao domínio Britânico. Como busca da verdade, seus seguidores operam na base do convencimento dos seus opressores à verdade. Entre seus encaminhamentos, a desobediência civil, o jejum, a não-cooperação com os colonizadores, funcionou como ferramentas poderosas para a independência da Índia (Rai, 2000), mas também inspirou muitos movimentos ao redor do mundo na sociedade moderna, como o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos. Ainda que a produção cinematográfica da natureza de *Lagaan* (2001) represente uma ficção, constitui mais uma “arma” do arsenal *soft power* para a persuasão e resistência anticolonial.

Lagaan (2001), a partir de seu sucesso comercial cinematográfico e da coesão interna de seu roteiro, é profundamente decolonial. A produção ajudou a aprofundar a compreensão da cultura milenar da Índia, que sofreu o ônus da colonização, no restante do mundo. Tal percepção sobreveio, inclusive, na premiação do Oscar, difundindo, por óbvio, seu cinema, mas também sua língua, sua religião e seu desporto nacional, o críquete, em sublimação do domínio inglês na modalidade criada pelos britânicos, apropriada e tornada então um símbolo identitário indiano. O esporte é semelhante à práticas esportivas ancestrais do povo nativo, realçando então seu caráter tradicional e nacional.

O filme demonstra a possibilidade de resistir pacificamente à colonização física ou cultural. A dança, os deuses, a língua e o críquete são artifícios do *soft power* para a resistência cultural. A personagem da inglesa Elizabeth personifica o poder de atração da cultura do colonizado perante o colonizador. Quando um novo atleta se apresenta para integrar a equipe de críquete, desejoso de vingar-se dos britânicos, Bhuvan responde que eles de fato lutariam contra os ingleses, mas “não com lanças, e sim com tacos e bolas”. O viés de conflito, porém com resolução pacífica, permeia a história, atingindo também as fragmentações e hierarquizações internas da sociedade indiana, ao questionar o *status* dos intocáveis, quando um deles integra a equipa e tem papel crucial na vitória. Afinal, em *Lagaan* (2001), tanto personagens quanto espectadores atuam contra o colonialismo de forma pacífica pelo emprego do *soft power*.

Princesa Mononoke e o embate entre tecnologia e natureza

Princesa Mononoke (1997), ou *Mononoke Hime*, é um filme do diretor japonês Hayao Miyazaki, produzido pelo Studio Ghibli e lançado no Japão em 12 de julho de 1997 e no resto do mundo a partir de 1999. Teve um significativo orçamento de 23,5 milhões de dólares e a maior bilheteria no país nipônico até “Titanic”.

Trata-se de uma animação, um meio definido pelo seu diretor como “qualquer coisa que eu queira criar”, devido às possibilidades inventivas e criativas resultantes dessa escolha, muito além do que seria possível através do *live action*. Miyazaki põe em cena aqui as suas temáticas e características típicas, como a paixão pela natureza, a posição protagonista de mulheres, a ambição humana, sua relação com a natureza e a guerra.

Mononoke é um termo para “espírito” ou “monstro” em japonês, e designa uma das personagens centrais, a princesa San, que foi criada por Deuses Lobos e vive na floresta desde pequena, cultivando um ódio à raça humana a qual pertence. Outros personagens importantes são Lady Ebosha, líder muito admirada da Ilha de Ferro, região que prosperava na época através da mineração, em meio às guerras no restante do território japonês, e que ostenta posições ao mesmo tempo altruístas, ao desejar mais conforto e segurança à seu povo, e egoístas, ao utilizar a destruição da natureza como meio para atingir os seus objetivos.

Enquanto Mononoke e Ebosha poderiam ser alçadas às posições, respectivamente, de representantes pró-natureza e pró-progresso (através da tecnologia), o personagem príncipe Ashitaka é o defensor de um meio-termo e da instauração da paz entre os dois polos, evocando também as ideias do cineasta que o materializou. Um quarto personagem de menor visibilidade é um monge mercenário chamado Jiko, que representa a ganância humana e se move tão somente pelo apego ao dinheiro e poder.

Na história, transcorrida no Período Muromachi, fase do Japão Feudal entre 1336 e 1573, Ashitaka protege o seu povoado ao defendê-lo do ataque de um demônio-javali, mas antes de vencer a criatura, é vitimado por ela com o que o Oráculo da vila diagnostica

como maldição, que o levaria à morte, exceto se encontrasse o deus Cervo, protetor da floresta. Na sua jornada, Ashitaka conhece a Ilha de Ferro e a Srta. Eboshi, aclamada por seus habitantes, mas odiada pelos seres da floresta, os quais também vem a conhecer, despertando na princesa Mononoke a consciência da sua humanidade.

O reflorestamento magicamente realizado pelo deus Cervo, quando da reinstalação da sua cabeça antes decapitada, e o guiamento de Ashitaka em meio à floresta pelo deus Cervo, até um lago com propriedades de cura, quando ele encontrara dois habitantes da Ilha de Ferro em estado terminal, são enunciados da possibilidade de convivência entre a natureza e a humanidade.

O embate entre o ser humano e a sua tecnologia, e a natureza, é uma narrativa comum nos episódios reais de colonização, uma vez que, via de regra, muitos países colonizados já eram habitados por povos chamados indígenas quando da chegada dos conquistadores. Em geral, esses povos nativos apresentavam uma lida menos destrutiva com a natureza, cultivando conhecimentos ligados à floresta, por exemplo, na prática de sua medicina, um “corpus” valorizado por De Sousa Santos (2010) quando se refere à importância de uma “ecologia de saberes”.

Os colonizadores, na maioria das vezes, não se mostraram capazes de um estilo de vida adaptado à natureza. No Brasil, restam apenas 8,5% do território original de bioma de Mata Atlântica, existente em 1500. Em *Princesa Mononoke* (1997), o personagem Jiko exacerba a condição da ganância, que impulsionou tantos conquistadores, seja pelo ouro encontrado na América Latina, pelo domínio das terras na América Anglo-saxônica ou por recursos de forma geral na África, Ásia e Oceania.

O confronto entre um estilo de vida ancestral e outro exótico que incorpora outras tecnologias de cunho predatórias, estão muito presentes nos roteiros cinematográficos. A crítica construída pela cinematografia nesse embate consolida o cinema em uma análise decolonial.

O Studio Ghibli, do cineasta Hayao Miyazaki, é um dos grandes difusores da cultura japonesa na atualidade, com sucessos recentes como *A Viagem de Chihiro* (2001), *Ponyo – Uma Amizade que Veio do Mar* (2008) e *O Conto da Princesa Kaguya* (2013). Por vezes comparado ao estúdio Disney, caracteriza-se, contudo, pela produção de animações de teor mais complexo, menos maniqueístas e com temáticas mais adultas. *Princesa Mononoke* (1997), por exemplo, possui diversos personagens que não necessariamente se enquadram em posições dualistas de bem e mal. Tal retrato ficcional é importante também para a compreensão das relações entre colonizados e colonizadores, que também possuem suas nuances e suas razões para agir de um ou outro modo, o que não relativiza o ônus do colonialismo.

As animações de Miyazaki são *soft power* a exportar a cultura e a mitologia do Japão, um país a qual se pode atribuir tanto o epíteto de colonizador quanto de colonizado em diferentes períodos de sua história milenar. A temática da exploração de recursos minerais e florestais reflete a realidade de um país insular, formado de 426 ilhas habitadas, no qual frequentemente se verificou a carência de determinados recursos.

Natureza e tecnologia são historicamente polos na relação entre colonizados e colonizadores, mas a discussão também é atualíssima. Em maio de 2007, a população global nas cidades ultrapassou a do meio rural, com crescimento das conurbações e formação de megalópoles, previsão de um contingente populacional de 9,7 bilhões em 2050 e evidências onipresentes do aquecimento global e do consumo desenfreado, como a ilha de lixo plástico do vórtex do Pacífico. Ao mesmo tempo, ampliam-se as vozes em favor do decrescimento, da diminuição do consumo e da sustentabilidade, com água e energia limpa, cidades sustentáveis, consumo responsável, combate à mudança climática

e proteção da vida aquática e terrestre constando dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas para 2030.

Na animação, o personagem Ashitaka é símbolo da promessa de convivência saudável entre o meio natural e o avanço tecnológico. Os povos colonizados são fonte inesgotável para um aprendizado da lida não predatória com a natureza. Assim, a decolonialidade se mostra um recurso para a resolução da questão contemporânea da natureza e tecnologia. Ademais, o *soft power* do cinema evidencia as possibilidades para essa resolução.

Avatar e o choque com o Novo Mundo

Avatar é um filme de ficção científica épica estadunidense lançado em 2009, roteirizado e dirigido pelo cineasta canadense James Cameron, com atuações de Sam Worthington, Zoë Saldaña, Michelle Rodriguez, Sigourney Weaver e Stephen Lang. Custou oficialmente 237 milhões de dólares de execução, sendo estimados junto com distribuição 500 milhões de dólares de orçamento, o mais caro da história, e atingiu receita de bilheteria de 2,78 bilhão de dólares, sendo o segundo filme de maior bilheteria em todos os tempos. Sua abordagem da tecnologia de exibição em três dimensões foi considerada inovadora, e ajudou na popularização da mesma em salas de cinema. O universo cinematográfico criado tem previstas quatro sequências a estrearem na década de 2020.

Avatar se ambienta na lua Pandora, do planeta Polifemo, no sistema Alpha Centauri, em 2154. Humanos, entre cientistas e militares mercenários organizados por uma empresa interessada em explorar o minério da lua, são os colonizadores que guerreiam com os nativos humanoides Na'vi pela sua sobrevivência e pelos recursos minerais.

Jake Sully, ex-fuzileiro retido em uma cadeira de rodas, substitui o irmão gêmeo univitelino, cientista falecido do Projeto Avatar, para cuja genética havia sido projetado um avatar, corpo Na'vi fabricado para ser operado e fundido com humanos, que tinham como objetivo serem aceitos e se misturarem em meio ao povo Na'vi, com intenções finais de coletarem o *unobtainium*. Grace Augustine é a cientista-chefe especialista nos povos nativos de Pandora e na sua flora e fauna, Miles Quaritch é o comandante militar com irrevogáveis disposições bélicas e Parker Selfridge, o líder empresarial imerso em seus objetivos financeiros. Aqui percebe-se a combinação colonial típica empregada pelos povos europeus, que reunia o capitalismo, a ciência e a guerra. Entre os Na'vi, Neytiri é a princesa que se torna parceira amorosa de Jake, a quem inicialmente considera uma “criança”, com uma mente “fresca” e sem maiores expectativas.

Alpha Centauri, onde se passa *Avatar*, é o sistema estelar mais próximo do sistema solar, mas seus 4,3 anos-luz de distância o colocam a séculos de distância nas atuais tecnologias de viagem espacial. Tal fato determina a continuidade em um futuro próximo de uma época na história humana caracterizada pela impossibilidade de novas colonizações, no sentido de ocupações territoriais estrangeiras. A civilização única globalizada do século XXI ocupou territorialmente, isto é, colonizou todos os recantos do planeta Terra.

Atingiu-se o último sistema humano autônomo, como afirma Harari (2015) ao descrever regiões do mundo intocadas e desconhecidas totalmente pelo restante da população humana, em 1803: a ilha da Tasmânia. Muitas colonizações ainda se sucederam a este marco, quase sempre envolvendo conflitos, uma vez que promoveram choques de civilizações. No século XXI, ainda existem pelo menos 49 territórios coloniais, na sua maioria pequenas ilhas do Caribe e da Oceania, dominadas pela metrópole francesa ou inglesa.

Contudo, notícias na imprensa atual que discorram sobre colônia, do ponto de vista de colonização de um novo território, muitas vezes nos falam de planos para colônias na Lua ou em Marte. Enquanto estes e outros corpos do Sistema Solar são em grande parte inóspitos, e as viagens interestelares impraticáveis, podemos denominar esta época e as décadas, ou centenas de anos que as sucedem, como ausentes de novas colonizações.

É válido abordar, entretanto, que os efeitos das colonizações persistem, vigendo ainda o colonialismo, definido por Boaventura de Sousa Santos como:

[...] todo modo de dominação assente na degradação ontológica das populações dominadas por razões etnoraciais. [...] Fomos todos tão socializados na ideia de que as lutas de libertação anti-colonial do século XX puseram fim ao colonialismo que é quase uma heresia pensar que afinal o colonialismo não acabou, apenas mudou de forma ou de roupagem, e que a nossa dificuldade é sobretudo a de nomear adequadamente este complexo processo de continuidade e mudança. É certo que os analistas e os políticos mais avisados dos últimos cinquenta anos tiveram a percepção aguda desta complexidade, mas as suas vozes não foram suficientemente fortes para pôr em causa a ideia convencional de que o colonialismo propriamente dito acabara, com exceção de alguns poucos casos, os mais dramáticos sendo possivelmente o Sahara Ocidental, a colônia hispano-marroquina que continua subjugando o povo saharauí e a ocupação da Palestina por Israel. Entre essas vozes, é de salientar a do grande sociólogo mexicano Pablo Gonzalez Casanova com o seu conceito de colonialismo interno para caracterizar a permanência de estruturas de poder colonial nas sociedades que emergiram no século XIX das lutas de independência das antigas colônias americanas da Espanha. E também a voz do grande líder africano, Kwame Nkrumah, primeiro presidente da República do Gana, com o seu conceito de neocolonialismo para caracterizar o domínio que as antigas potências coloniais continuavam a deter sobre as suas antigas colônias, agora países supostamente independentes. (De Sousa Santos, 2018: 50)

Seja como “colonialismo interno” (Casanova) ou “neocolonialismo” (Nkrumah), a colonização cultural e “de mentes” continua permeando nossa sociedade, como expõe De Sousa Santos ao enumerar situações em que se enxergam nefasto colonialismo de que são vitimadas tais populações:

E continuam hoje a ser populações e corpos vítimas do racismo, da xenofobia, da expulsão das suas terras para abrir caminho aos megaprojetos mineiros e agroindustriais e à especulação imobiliária, da violência policial e das milícias paramilitares, do tráfico de pessoas e de órgãos, do trabalho escravo designado eufemisticamente como “trabalho análogo ao trabalho escravo” para satisfazer a hipocrisia bem-pensante das relações internacionais, da conversão das suas comunidades de rios cristalinos e florestas idílicas em infernos tóxicos de degradação ambiental. Vivem em zonas de sacrifício, a cada momento em risco de se transformarem em zonas de não-ser. (De Sousa Santos, ibidem)

Avatar, contudo, relata uma colonização do ponto de vista típico da ocupação de uma terra estrangeira. De fato, ainda que ambientado em outro sistema solar, há uma tendência forte para muitos estudiosos em considerá-lo uma metáfora clara e aberta sobre episódios históricos da colonização humana, mais exatamente aqueles desprendidos a partir do século XV pelas nações europeias que promoveram as Grandes Navegações e alcançaram as Américas.

O continente americano foi, desde o século XVI, nomeado “Novo Mundo”, como aponta carta do historiador Peter Martyr d’Anghiera (1457-1526) referindo-se a Cristovão Colombo como descobridor desse mundo inédito em um tempo que se conhecia apenas a Eurásia, epíteto reforçado ainda por estudos da biologia concentrados em grupos de espécies encontrados apenas na América.

O Novo Mundo, alcunha que nomeia também Pandora, foi palco do maior ato de genocídio já ocorrido na história humana, envolvendo estimados 100 milhões de indígenas assassinados, no “holocausto americano”, segundo o autor do livro *American Holocaust: The Conquest of the New World* e historiador David Edward Stannard (1992). Além disso, dos 30 milhões de astecas que viviam no México em 1519, pelo menos metade foram dizimados pela bactéria salmonela trazida pelos espanhóis liderados pelo conquistador Hernán Cortés, revelando desfecho catastrófico para o povo nativo na relação com o estrangeiro, em um aspecto causal para além da guerra, fonte principal do genocídio.

Em *Avatar*, os humanos são os invasores, e o povo Na’vi são os nativos. Na’vi, efetivamente, é proveniente de *native* – nativo, em inglês –, em coadunação com o termo sânscrito *Devi*, que na mitologia hindu são as manifestações femininas da divindade. Para o coronel Miles Quaritch, Pandora é “um local para se visitar depois do retorno de férias ao Inferno”, em uma demonização que ocorreu também com os índios pelos cronistas portugueses do descobrimento, incluída a Carta de Pero Vaz de Caminha (Borges, 2014: 201), que defende a cristianização e consequente “salvação” dos indígenas. “Inferno Verde” foi também usualmente empregado por exploradores europeus para designar a Amazônia, que inspirou a fauna, a flora e os povos de Pandora, ambos ecossistemas transbordantes de vida, mas hostis à vida humana, pelo menos do ponto de vista dos estrangeiros. De modo geral, a consideração do povo colonizado como “sub-humano” ou “inferior” motivou o colonialismo nos últimos séculos, em raciocínio similar ao que justifica o patriarcado.

O filme “Avatar” é considerado uma enorme contribuição para a conscientização ambiental. Seu diretor, James Cameron, tem se engajado na proteção do meio-ambiente. Em fórum de sustentabilidade realizado na capital do Amazonas, o cineasta palestrou com o título: “Como e porque sensibilizar a sociedade para a importância e urgência da conservação da Amazônia: a experiência pessoal de um cineasta”. Para o diretor, crítico da construção da usina hidrelétrica de Belo Monte na região, que afetaria as populações indígenas locais e amplificaria o aquecimento global, a Amazônia é o mais próximo que há do mundo de Pandora.

No filme de Cameron, o personagem Jake Sully acaba apaixonando-se pelo modo de vida Na’vi, pelo clã Omaticaya e pela sua princesa Neytiri, e passa a defendê-los. Uma personagem histórica a respeito da qual se pode efetuar um paralelo com Jake é Malinche, indígena que acompanhou Cortés e o ajudou a conquistar o México com suas habilidades em comunicar-se em pelo menos três línguas. A expressão “la malinche!” é utilizada no México com o sentido de “tradutor” e “traidor”. A traição, sendo Jake inicialmente considerado traidor pelos Na’vi por não ter confidenciado as razões de estar lá e posteriormente traindo os humanos da empresa que o contratara ao defender os nativos, e a importância do idioma e da cultura, mostrada através dos estudos científicos liderados pela Dra. Grace Augustine que tem como objetivo inserir humanos na tribo Na’vi, estão presentes em *Avatar*.

Em *Avatar*, o auxílio de criaturas aladas e terrestres, que atendem ao chamado da deusa da natureza Eywa, pode compensar a assimetria de armamentos, como de armas de fogo em relação a arco e flecha, existente no conflito entre nativos e estrangeiros no Novo Mundo, seja este Pandora ou América. Destarte, o resultado da guerra é distinto, e ao

invés do extermínio quase total de 100 mil povos nativos que viviam nas Américas, de forma quase sempre democrática e igualitária, ao fim do século XIX; os humanos são expulsos de Pandora, exceto pelos cientistas permitidos a permanecer, ao invés de escravizados, o que constituiria um desfecho alternativo realista considerando a história humana.

A escravidão talvez não coubesse no estilo de vida Na’vi, de harmonia com a natureza, e de total ignorância, indiferença ou desapego em relação ao *unobtainium*, metal valiosíssimo – para os humanos do filme – que pontilha o subsolo do lar dos Omaticaya, nas vizinhanças da Árvore das Almas. O nome do metal, latinizado para referenciar a tabela periódica, designa *ipsis litteris* “algo que não pode ser obtido”, e é um termo conhecido na engenharia para materiais ficcionais, extremamente raros ou caríssimos, ou impossíveis.

O *unobtainium* pode ser análogo ao ouro, que motivou uma “intrigante febre” nos séculos pioneiros das Navegações, como descreve Yuval Noah Harari (2015). Contudo, para a cientista Augustine a rede neural bio-botânica, que une todos os seres vivos de Pandora, é muito mais valiosa que o metal. Próximo ao final do filme, Neytiri salva Jake, em seu corpo humano e não no avatar com o qual estava familiarizada, de sufocar na atmosfera tóxica de Pandora, e o carrega para dentro da cápsula climatizada, observando em seguida: “Eu vejo você”, que aqui é mais que olhar e se define com mais acurácia por enxergar, simbolizando a maior das compreensões entre um e o outro, entre dois seres inevitavelmente diferentes, o supremo e universalmente aguardado *unobtainium*, nunca obtido na sua completude em razão da necessária separação das consciências.

Mais tarde, na última cena do filme, Jake empreende um próximo passo evolutivo ao receber de volta as suas pernas tornando-se um dos “primitivos selvagens”, mais propenso à superação de preconceitos inter-raciais ou interespecies, ao equilíbrio com a natureza e à vivência da interconexão de todos os seres. Afinal, a definição do que “não pode se obter” faz pensar sobre o modo de vida Na’vi e sobre as impossibilidades (ou não) de se viver hoje sem os efeitos e mentalidades rançosos que foram por vezes definidores dos pensamentos e práticas coloniais, em uma pós-colonialidade ou decolonialidade, em uma convivência equivalentemente próspera e criativa entre povos, etnias, classes, credos e gêneros, que enxerga o diverso, o diferente e o Outro. Não à toa, *Avatar* termina com Jake abrindo os olhos no novo corpo Na’vi, enquanto os espectadores no cinema retiram seus óculos 3D, como que se dizendo: “Veja”.

Considerações finais

As narrativas nos roteiros dos filmes funcionam na ampliação de repertórios sobre os mais variados assuntos. Temáticas árduas podem ser tratadas ao utilizar-se de sutilezas, que por analogias, vão direto ao ponto. A problemática do colonialismo nas análises pós-coloniais tem ganhado espaço nas discussões acadêmicas, no que lhe concerne, essas discussões no âmbito da academia talvez não possuam a extensão que alcance um público mais vasto. Embora os estudos acadêmicos funcionem muitas vezes como ponto de partida para atrair a opinião pública, possivelmente no arsenal do *Soft Power* seja a vanguarda com menos poder. Todavia, quando a arte, seja a literatura ficcional, as manifestações plásticas e, sobretudo a “sétima arte” reconstrói a narrativa de episódio histórico, questões sociais, políticas, entre outras, deslocado do realismo de um documentário, por exemplo, apela à emoção e nesse processo, a sensibilização acessa o movimento de conscientização sobre questões que exigem atenção e são prementes de

entendimento. Nesse sentido, o cinema funciona como se oferecesse o "fogo de Prometeu" às pessoas, despertando-as para a compreensão.

Quando em *Lagaan - Era uma vez na Índia* (2001) o desporto entra como uma via de resistência pacífica para lutar contra a tirania colonial, ou quando em *Princesa Mononoke* (1997) a harmonia e equilíbrio entre os homens depende de uma vida mais em consonância com o entendimento do funcionamento da natureza ou quando em *Avatar* as forças da ganância exploratória colonialista podem ser vencidas pela união dos esforços na preservação dos recursos naturais, estamos diante de uma forma do *Soft Power* com grande eficiência. No que concerne ao universo das questões pós-coloniais, pode-se concluir que produções cinematográficas como as analisadas nesse trabalho veiculam poderosamente a voz dos subalternizados na luta contra a tirania e as injustiças sociais, na preservação da natureza para o benefício de todos e não ao lucro de poucos, temas caros no universo pós-colonial. Isso evidencia certamente, que a arte cinematográfica cumpre perfeitamente o seu papel do arsenal do *soft power* na compreensão de Nye (2004), pois atrai a todos na sensibilização para questões árduas de modo a se evitar o uso de “cenouras e porretes” nesse processo.

Referências bibliográficas

- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Borges, M. (2014). *Cartas da Humanidade: Civilização escrita à mão*. Cinco mil anos de história em 141 cartas imemoriais. São Paulo: Geração Editorial.
- Césaire, A. (1978). *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- De Sousa Santos, B. (2018, março 30). *O colonialismo insidioso*. Público, p. 50.
Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/03/30/sociedade/opiniaio/o-colonialismo-insidioso-1808254>
- De Sousa Santos (2010). A Non-Occidental West?: Learned Ignorance and Ecology of Knowledge. *Theory, Culture & Society*, volume (26), páginas 103-125.
- Goucher, C. & Walton, L. (2011). *História mundial: jornadas do passado ao presente*. Porto Alegre: Penso.
- Harari, Y.N. (2015). *Sapiens: uma breve história da humanidade*. Porto Alegre: L&PM.
- Jaikumar, P. (2006). *The end of Empire: A Politics of Transition in Britain and India*. Durham and London: Duke University Press.
- Morgan, J. (2018). *Prehistoric Man: A General Outline of Prehistory*. New York: Routledge.
- Morgenthau, H.J. (2003). *A política entre as nações: a luta pelo poder e pela paz*. Brasília: Editora Universidade de Brasília / Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Nye Jr., J.S. (2004a). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Nye, J. (2004b). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Entrevista dada a Joanne Myers do Carnegie Council for Ethics in International Affairs, disponível em: <https://www.carnegiecouncil.org/studio/multimedia/20040413-soft-power-the-means-to-success-in-world-politics> (last visited 08 Agu. 2020).
- Oliveira, L.F. (2012). *História da África e dos africanos na escola: desafios políticos, epistemológicos e identitários para a formação dos professores de História*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio.
- Rai, A.S. (2000). *Gandhian Satyagraha: An Analytical and Critical Approach*. New Delhi: Concept Publishig Company.

- Said, E. (2007). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Shohat, E. (2001). Feminismo fora do centro: entrevista a Sônia Weidner Maluf e Claudia de Lima Costa. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 1, (pp.147-163).
- Stannard, D.E. (1992). *American Holocaust: The Conquest of the New World*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Stein, B. (1986). *Her only sin*. Los Angeles: Saint Martins Pree.

Filmografia

- Cameron, J., Landau, J. (Produtores) & Cameron, J. (Realizador). (2009). *Avatar*. Estados Unidos: Lightstorm Entertainment/Dune Entertainment.
- Khan, A., Datta, R. (Produtores) & Gowariker, A. (Realizador). (2001). *Lagaan: Era uma Vez na Índia*. Índia: Bollywood.
- Suzuki, T. (Produtor) & Miyazaki, H. (Realizador). (1997). *Princesa Mononoke*. Japão: Studio Ghibli.

Atmósferas Lumínicas. La luz como materia prima en las prácticas artísticas del siglo XXI

Dolores Furió Vita
Universitat Politècnica de València
dofuvi@esc.upv.es

Resumen

Ofrecemos un punto de reflexión acerca de la relación de la luz con el arte, sus intersecciones desde las Vanguardias históricas hasta la actualidad, enfatizando el valor de la luz como acto creativo y la tecnología como herramienta para desarrollar nuevas formas lumínicas.

Palabras clave: luz, instalación, *videomapping*, arte público, *pixelmapping*

Abstract

It is offered an initial point of reflection about the relationship of light with art, its intersections from historical Vanguardists to the present, emphasizing the value of light as a creative act and technology as a tool to develop new light forms.

Keywords: *light art, installation art, videomapping, public art, pixelmapping*

Ahora estamos introduciendo el vocabulario en el mundo de la luz, algo que no teníamos anteriormente. Es el principio. Pasará lo mismo con la luz como lo que sucedió con el sonido desde la edad de piedra hasta el momento que creamos las sinfonías. Tenemos que hacer esto con la luz.
(Turrell, 2004: 68)

Este artículo presenta resultados del proyecto de investigación *Desarrollo de sistema de creación y gestión de contenidos de Vjing en entornos live (Live cinema y videomapping)*, GV/2017/128, concedido por la Generalitat Valenciana y desarrollado en la Facultad de Bellas Artes San Carlos, Universitat Politècnica de València. Ofrecemos un punto de reflexión acerca de la relación de la luz con el arte, sus intersecciones desde las Vanguardias históricas hasta la actualidad. Algunas investigaciones realizadas en torno a las posibilidades de los nuevos lenguajes audiovisuales y multimedia bajo el concepto de Vjing¹ y las actividades creativas desarrolladas y presentadas en diversos ámbitos artísticos. A través de una metodología cualitativa, se han valorado distintas prácticas artísticas, textos, conceptos y estrategias creativas que proponen enfatizar, por un lado, el valor de la luz como acto creativo y, por otro lado, la tecnología como herramienta para desarrollar nuevas formas escultóricas/arquitectónicas lumínicas. Por tanto, se fundamenta metodológicamente en la observación y análisis tanto de textos teóricos como de propuestas creativas que tienen como protagonista a la luz desde una vertiente multidisciplinar e interdisciplinar.

Desde principios del s. XX, los artistas han empleado la luz artificial como medio inmaterial para desarrollar sus obras. Bombillas, pinturas luminiscentes, tubos de neón,

¹ Ver toda la actividad del grupo en <http://www.vjing.es>

proyecciones de imagen y desde hace menos tiempo, LED digitales. Desde las esculturas luminosas, pasando por el cine de vanguardia hasta las instalaciones inmersivas que envuelven al observador dentro del espacio arquitectónico. El objetivo de este capítulo es el análisis del papel de la luz como materia para la creación, especialmente durante los últimos años, en el proceso experimental desarrollado bajo esa unión de arte y tecnología. Para ello haremos un breve recorrido por las primeras manifestaciones artísticas que emplearon la luz como un elemento importante dentro de su discurso. Hasta llegar a obras donde el principal elemento conformador es la luz. También realizaremos un recorrido por distintos festivales, sin ser nuestro objetivo principal de investigación, pero para dar cuenta del desarrollo exponencial en los últimos años alrededor del hecho artístico lumínico.

A lo largo del siglo XXI se ha originado una evolución constante de factores relacionados con la luz (iluminación artificial, protocolos DMX) que han derivado en nuevas prácticas artísticas bajo el concepto de *pixelmapping*. Son propuestas que trabajan con la luz como materia prima y que casi en su totalidad, prescinden de la imagen para su desarrollo. Hemos realizado un análisis de propuestas creativas que provienen tanto desde el arte contemporáneo como desde la escena de clubs, interrogándonos acerca de este fenómeno desde una mirada interdisciplinar. Asimismo, la búsqueda bibliográfica y de bases de datos, a través de la red digital de información. Por ello, hemos establecido un breve recorrido de obras y artistas que han experimentado con la luz desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Se ha procurado hacer referencia a obras concretas y festivales de especial relevancia en el panorama nacional e internacional, sirviendo de guía para la comprensión, de los apartados desarrollados en el artículo.

El poder de la luz de transformar espacios y crear distintas atmósferas, nos acompaña a lo largo de la historia occidental. La metáfora de la caverna de Platón tiene la luz (y sus sombras) como protagonista, confrontándonos con nuestra propia percepción de la realidad. William Turner, desde la visión del pintor romántico, pintó las variaciones de la luz, tormentas de nieve o lluvia en el mar. Sus investigaciones sobre la luz y el color, que en su última etapa parecen cegar al espectador, abren nuevas vías de experimentación dentro del género del paisaje. A lo largo de la historia, espacio y luz (luz/sombra) se ha simbolizado de diferentes maneras, desde la luz inmóvil e ingravida del Panteón de Roma, pasando por la colorida e inmaterial luz gótica, hasta llegar a los espacios de la arquitectura moderna, donde la luz se convierte en transparencia y claridad. Una metáfora de luz y oscuridad son las vidrieras de las iglesias. Si las miras desde el interior, son una joya extraordinaria que emana luces coloreadas, mientras que si las miras desde el exterior, las vemos oscuras, esperando que la luz les de vida.

Así pues, un dilatado camino a lo largo del s. XX en el que el arte experimenta con el uso de la luz artificial, y que la cultura occidental tanto ha anhelado, como comenta Junichiro Tanizaki (1933):

Los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra. (Tanizaki, 2004: 72)

Por tanto, la luz y la oscuridad, la luz y su sombra, son los dos polos metafísicos por excelencia. En un extremo, el sol de Olafur Eliasson (*The Weather Project*, 2003) que se apropia/apodera del espacio, traspasando los límites sensoriales e impregnándolo todo. Una acción expansiva de luz que determina la percepción y la sensación del espacio

creado por el artista. En el otro extremo, las esculturas de Anish Kapoor realizadas con Vantablack (desde 2014), una sustancia hecha a partir de nanotubos de carbono, llegando a absorber hasta un 99,965% de la radiación de luz visible. No existe nada más oscuro.

[...] vivimos en una sociedad que ya no está regulada por la luz del sol, por los ciclos naturales. Es una sociedad que crea su propia luz, podemos crear nuestra propia energía. Es una sociedad que no depende de la luz ni de la energía del sol [...] Podemos tener luz todo el día, una luz de calidad y en cantidad, en tanta cantidad que hemos anulado las sombras. (Castillo, 2005: 105)

Podemos concebir la oscuridad sin luz, pero la sombra sin luz es imposible. A día de hoy, la luz sigue siendo un elemento evocador en las prácticas artísticas contemporáneas. Propuestas alejadas de los grandes temas del Arte pero que interrogan acerca de las posibilidades lumínicas que los dispositivos y los contextos son capaces de generar.

2. Aproximaciones con luz: la música visual y las Vanguardias Históricas

La música visual en los años 20 comienza a transformar la escena artística. Inventores y músicos construyen nuevos instrumentos que combinan música y luz, investigando las formas sinestésicas a su alcance. Alexander Scriabin (1872-1915) construyó en 1911 su Clavier à Lumières, interrelacionando el sonido y la luz artificial y creando su obra sinestésica Prometeo. Mary Hollock Greenewalt (1871-1950) desarrolló su primer órgano de color en 1916 y que generó hasta 9 patentes estadounidenses con innovaciones sobre nuevos usos para la luz eléctrica. Este sistema lo denominó *Nourathar* (*esencia de luz: luz, nour, y esencia, athar, en árabe*). Consiguió conectar luz y sonido a partir de intensidades, creando visuales lumínicas mediante instrumentos sinestésicos. Paralelamente, Thomas Wilfred (1889–1968) presentó su Clavilux en 1922. Un instrumento silencioso formado por teclado y órgano de tubos que creaba sinfonías visuales. Wilfred denominó *Lumia* a este nuevo arte de la luz.

La luz se concentra en un haz que se proyecta a través de un dispositivo que genera formas con profundidad y texturas, y después es filtrada a través de pantallas de color. Entonces, en la sala oscura, a través de la proyección tridimensional del “órgano de color”, la luz fluye desde las lentes de la parte trasera del instrumento hasta la pantalla blanca. (Fresta, 2020: 2)

Algunos artistas de las primeras vanguardias emplearon la luz artificial externamente a la obra, como Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976); o László Moholy-Nagy (1895-1946). Duchamp utiliza la luz con sus discos giratorios para percibir el movimiento hipnótico. Man Ray con sus rayogramas, al igual que Moholy-Nagy con sus fotogramas, investigaron las posibilidades de la luz y la transparencia en el medio óptico que actúa en la impresión de los negativos. Además este último utilizó la luz que atraviesa las esculturas, como su *Modulador de espacio y luz* (1930) como parte intrínseca en la percepción de la obra artística por parte del espectador, proyectando luces y sombras y reflexionando sobre los reflejos, las transparencias, las sombras, los ritmos y los contrastes. Está considerada la primera escultura luminosa cinética puesto que pasa del plano bidimensional al tridimensional. Duchamp con sus rotorelieves demanda del espectador una mirada diferente a la contemplativa. Asimismo, Moholy-Nagy con sus reflexiones sobre la luz en movimiento en el espacio, le seguirá el cinetismo y el op-art,

donde el movimiento en la obra es real. A partir de los años 60 se consolidan estas investigaciones sobre la luz, el color y el movimiento, formándose grupos dentro del movimiento Op Art como ZERO en Alemania, entre los que destaca Otto Piene, GRAV en Francia] y Gruppo T y Gruppo N en Italia, precursores de los entornos inmersivos e interactivos en el arte.

3. Esculturas lumínicas: la materialidad física

En las Vanguardias Históricas, la obra de arte superó las dos dimensiones de la pintura, y comenzó un recorrido experimental hacia nuevas expresiones plásticas. El artista Zdeněk Pešánek (1896-1965) introdujo el tubo de neón en sus esculturas luminosas. Con él, se iniciará una nueva tendencia donde la luz artificial creará nuevos caminos dentro del arte contemporáneo. Las lámparas de incandescencia (bombillas), los tubos de neón y los tubos fluorescentes serán los elementos que construyen nuevas obras. En este apartado encontramos algunas obras geométricas de Dan Flavin (1933-1996), donde el espacio en estas obras (todavía) no es un elemento primordial, solo acoge la obra. Son similares a las esculturas “opacas”, donde la intención del artista no pretende interactuar ni con el espacio ni con el espectador. Son obras que se presentan con luz propia, sin más. A partir de 1963, sus obras minimalistas van más allá y se relacionan con el espacio, integrándose en las paredes-suelo-techo, construyendo sus límites. También dentro del Arte Cinético encontramos obras de luz que se transforman a través de su propio movimiento, como las obras de Nicolas Schöffer (1912-1992). Otros artistas contemporáneos que han trabajado con bombillas, fluorescentes o neones son Bruce Nauman (1941), Keith Sonnier (1941), Mario Merz (1995-2003), Maurizio Nannucci (1939), Cerith Wyn Evans (1958), Jenny Holzer (1950), Jason Rhoades (1965-2006). Artistas actuales como Björn Dahlem (1974) o Brigitte Kowanz (1957) reactualizan el trabajo con neones, siendo un campo de exploración todavía vigente en la actualidad.

Una de las artistas que más ha trabajado con neones es Jenny Holzer. Su obra gira en torno al lenguaje, creando frases sobre las relaciones de poder, violencia, memoria, amor, sexo, etc. en la sociedad actual. Con ello, establece una relación próxima con el público que lee sus textos y ha de posicionarse frente a ellos. En el museo Guggenheim de Bilbao, Jenny Holzer ha presentado una nueva obra, *Lo indescriptible* (2018). Su instalación, *There was a war*, son tubos de led robotizados que hablan de la guerra civil en Siria, junto a relatos de organizaciones como *Save the Children*, civiles arrestados, agencias de inteligencia siria, desertores del Ejército o familias obligadas a emigrar fuera del país. Entrevistas desgarradoras que nos muestran el presente más devastador del ser humano. A su vez, también encontramos una gran proyección sobre la arquitectura de Frank Ghery que muestra 169 textos de 19 escritores españoles e internacionales que abordan la guerra y el amor.

4. La luz proyectada: atmósferas lumínicas

En este apartado encontramos obras cuyo elemento fundamental es la luz, como las habitaciones perceptuales de James Turrell (1943). El espectador se reencuentra consigo mismo en un lugar sin referencia espacial, donde la luz, la saturación y el color inundan todo. Aquí la luz, el espacio y el observador son parte integrante de la obra, ya que, sin estos tres elementos, no existe la obra. Es por ello que la percepción de la obra se convierte

en material creativo para los artistas, haciendo hincapié en la dimensión social del arte. James Turrell comenta:

Empecé en 1966 con las Proyecciones, como manera de trabajar con la luz como medio, de trabajar con la luz como material. No es fácil, ya que no se puede modelar como la arcilla o tallar como la madera o la piedra. Es parecido al sonido, necesitas algo que te ayude a darle forma, o a trabajarlo, por eso usé al principio un proyector. Veía la pared del espacio como si fuera el lienzo de la pintura, una clase de cueva perfecta de Platón. (Turrell, 2004: 59)

La obra *Green Light Corridor* (1970) de Bruce Nauman examina la capacidad de percepción cromática en función de la variabilidad de la luminancia. Un pasillo muy estrecho con luces fluorescentes verdes colocadas arriba, donde el observador ve diferentes tonalidades a medida que va avanzando hacia el final de la obra. Olafur Eliasson (1967) reconstruye fenómenos naturales a través de medios tecnológicos: una cascada, un arco iris, un geiser. El espectador es parte integrante de sus obras, puesto que se trata de experiencias sin distancia, donde el observador está dentro de ella viviendo la experiencia. Según Eliasson: “Pienso que la situación recae en el espectador. Sin el espectador las lecturas de la pieza pueden ser infinitas. Así que con cada espectador las lecturas y la experiencia están sujetas a una condición subjetiva; sin el espectador no hay, de ninguna manera, nada” (Birnbbaum, 2017: 57). La posición del sujeto es importante en sus obras. Es una autoconciencia del acto de mirar, combinando con experiencias sensoriales múltiples. Rompe con esa idea del arte a-corporal y contemplativa, vinculando la conciencia corporal del espectador con el mundo que lo rodea, desde nuestro ser-en-el-mundo. También la intersubjetividad, es decir, el espectador capta la presencia de otros espectadores co-habitando la instalación. Es obra relacional, donde la experiencia sensorial y la experiencia intelectual se activan. Un claro ejemplo es la instalación de Olafur Eliasson en la sala de turbinas de la Tate Modern, *The weather Project* (2003), que recrea artificialmente un gran sol, propagando la luz cálida por todo el ambiente. O la obra *Your atmosphere color atlas* (2009) donde construye una espesa y variable atmósfera con lámparas de led RGB. Son obras cuya finalidad no es cambiar la percepción del espacio, sino cambiar las emociones del espectador, creando atmósferas únicas.

5. Propuestas artísticas lumínicas en el siglo XXI

...light is not an afterthought. It's something that's architectural, it's structure, it's thought about from the beginning, it's part of the book, it's like an actor. So it's not a decoration. (Wilson, 1994: 3)

Los artistas que trabajan con el concepto de *Light Art* en el siglo XXI, crean obras interactivas, apostando por las interfaces invisibles. Conceptos como videomapping, pixelmapping, protocolo DMX, iluminación LED, Big Data... son nuevas herramientas que facilitan el lenguaje artístico, ampliando nuevos horizontes perceptivos. El uso de la luz como medio artístico lo encontramos en el espacio público, incorporado como iluminación interactiva en la arquitectura, uniendo luz, espacio y texturas. El pabellón Philips de 1958, *Le poème électronique*, creado por Le Corbusier, se conformó como un espacio esférico donde el espectador quedaba en el centro de la escena y a su alrededor se proyectaban luces y sonidos. Un intento de sinestesia donde la percepción del público iba más allá de una simple exhibición de luces. La arquitectura se convierte en un gran

lienzo desde donde poder proyectar luces y sombras, configurando un tipo de arquitectura alternativa, mediadora entre el edificio y su entorno, tal y como reclama Gausa:

La arquitectura contemporánea sustituye la idea de fachada por la de piel: capa exterior mediadora entre el edificio y su entorno. No un alzado neutro sino una membrana activa, informada; comunicada y comunicativa. Más que muros agujereados, pieles técnicas interactivas. Piel colonizadas por elementos funcionales capaces de alojar instalaciones y servicios; capaces de captar y transmitir energías; pero también capaces de soportar otras capas incorporadas: solapadas más que adheridas.” (Gausa, 2001: 20)

Así pues, descubrimos experiencias que generan un diálogo directo entre el espectador y su propia experiencia perceptiva, descubriendo nuevos espacios de comunicación, modificando la relación con la arquitectura y dando voz a los ciudadanos. Un buen ejemplo de ello es el nuevo edificio de Ars Electronica (2009), cuya fachada se utiliza para proyectar a través de LEDS y un software específico, se pueden sincronizar las luces cambiantes con el pulso de los visitantes o visualizar la música de un mp3. Asimismo, se crean nuevos usos cuyo eje central es la tecnología que converge con la emblemática arquitectura de Linz. Son propuestas donde la tecnología se entiende como un componente imprescindible de nuestra cultura y de la propia conformación de la obra. Desde hace una década, encontramos obras denominadas *videomapping* que utilizan la proyección como vehículo de expresión. El soporte donde se sustenta la obra son pantallas no convencionales, abandonando el rectángulo de la pantalla y adaptándose a cualquier superficie tridimensional. De ahí viene su denominación, mapeando la estructura y adaptando la proyección de vídeo a la nueva arquitectura. José Luis Brea denominó *screen art* a este tipo de obras artísticas, liberadas por fin para su presentación-exposición de la integración del “objeto monitor” (Brea, 2000). Otro tipo de propuestas artísticas trabajan sin proyectores, con protocolo DMX, donde la iluminación digital es el soporte de la obra. Su denominación es *pixelmapping*. Desde el auge de la tecnología LED, muchos artistas se han decantado por esta opción, dado que los proyectores necesarios para realizar *videomapping* en fachadas de edificios son relativamente costosos. El colectivo valenciano Radiante, antes llamado Ledvisuals, centra su trabajo en el *pixelmapping*, realizando instalaciones lumínicas llenas de ritmo y gradiente de color. Su obra *Renaixement* de 2006, mostrada en el Burning Man, representó una Falla realizada con tubos LED blancos que iban cambiando de intensidad y tonalidad, generando una escultura cinética donde la luz es la protagonista. Una gran cantidad de Festivales de Luz² muestran obras de *videomapping* y *pixelmapping* de artistas que rompen con las convenciones arquitectónicas de la ciudad. Roman Tardy creó en 2014 MGNTRN (vd. Fig. 1), una instalación de luz y sonido que se proyectaba sobre una noria ubicada en Puebla, México, durante el Proyecto Digital Arts and Design Festival. Con ella invitaba al espectador a un viaje a través del espacio y del tiempo, recordando los primeros juegos arcade y recreando agujeros negros interestelares, personajes kawai y naves espaciales.

² Encontramos una gran cantidad de Festivales de Luz alrededor del mundo desde la Exposición Internacional de la Electricidad en París (1900). A nivel nacional tenemos el Festival Llum (Barcelona), Festival Volumens (Valencia), Amsterdam Light Festival (los canales se transforman en espejos que multiplican los efectos de las luces -esculturas, instalaciones, proyecciones-), Punto y Raya Festival, LUX Helsinki (se celebra en enero, en el período más oscuro del año), Festival of Lights (San Petersburgo), Fête des Lumières (Lyon), Festival Lausanne Lumières (Lausanne), Festival of Lights (Berlin, Nueva York, Zagreb), Portland Winter Light Festival (EE.UU), FILUX (México), Vivid Sidney (Australia), Ilight (Singapur), Nabana no Sato (Japón), Kobe Luminarie (Japón), Loy Krathong, Yee Peng (Tailandia), etc. y cada año se van incorporando nuevos festivales a la gran lista que existe.

La proyección de luces sobre la estructura de la noria generó unas imágenes hipnóticas que funcionaban como objetos experienciales. *The Ark* (2013), otra obra muy conocida de Roman Tardy que pudo verse en el jardín etnobotánico de Oaxaca, México, durante la edición de Proyecta Oaxaca, un nuevo festival dedicado al arte digital. Tardy proyectó gráficos sobre un jardín de cactus. Éstos actuaban como pantalla de proyección, generando un nuevo paisaje en movimiento, convirtiendo a estas plantas en personajes abstractos. Las plantas se emplean como parte integrante de la obra inmaterial, sin dañar la naturaleza, con una mirada más sostenible hacia temas medioambientales. Los gráficos minimalistas iban transformándose, generando símbolos abstractos que daban movimiento a los tótem-cactus. Es por ello que el uso de la luz en la construcción de espacios tridimensionales, gracias a su inmaterialidad, generan volúmenes que modifican el entorno visual del espectador. Otra obra distinta a la técnica de *videomapping*, aunque más compleja a la hora de ejecutarla, por los dispositivos de sombra que emplea, es *Body Movies* (2006) de Rafael-Lozano Hemmer. Una serie de proyectores que se encontraban en medio de la Schouwburgplein (una plaza en el centro de Rotterdam) proyectaban imágenes que se perdían en el espacio de ésta, desapareciendo en el aire hasta que las sombras del público, al interceptar la luz de la proyección, las revelaban. Eran las imágenes de los propios espectadores captadas a través de un circuito cerrado de televisión. Esta obra fue presentada durante el Festival de la Capitalidad de Europa en 2001. Una pieza muy poética enmarcada dentro de lo que denominó como ‘arquitectura relacional’, refiriéndose a la transformación de edificios emblemáticos con interfaces tecnológicos. Estas intervenciones interactivas han explorado la intersección entre las nuevas tecnologías, el espacio público y el arte escénico, reduciendo la distancia entre la acción de las personas y la representación urbana.

Este año en Festival Llum BCN Poblenou pudimos ver *Constellations* de Joanie Lemercier. Constelaciones donde la luz y el agua crean esta instalación audiovisual de formas geométricas, consiguiendo un efecto holográfico de carácter mágico. Lemercier proyecta sobre agua, desapareciendo el soporte físico y convirtiendo la proyección en una especie de holograma. Así pues, la experiencia del público se amplía, desapareciendo la interfaz y convirtiéndose, junto al paisaje sonoro, en una experiencia total de las posibilidades de la luz como medio. En palabras de José Luis de Vicente: “Constellations es un viaje fascinante donde la estética vectorial y monocromática de Lemercier dialoga con los paisajes sonoros electrónicos del productor Paul Jebanasam.” (Vicente, 2020: 1). Rafael Lozano-Hemmer, en una de sus primeras obras, *Vectorial Elevation* (1999) supuso una nueva forma de relacionar obra artística y redes sociales a través de Internet. Proyectó varios haces de luz de larga distancia sobre el cielo de la ciudad de México y el público podía modificar su trayectoria a través de una página web que le daba instrucciones de cómo realizar estos cambios. En *Pulse Room* (2006) llenó una habitación de bombillas incandescentes colgadas del techo, mientras que, a través de una interfaz, una computadora detectaba la frecuencia cardíaca del visitante y activaba la bombilla más próxima a él, parpadeando al mismo ritmo. De esta manera, se establece una conexión emocional entre el visitante y el objeto, convirtiendo esa habitación de corazonadas en algo muy vivo. Una variante de esta obra fue *Pulse Park* (2008), en Madison Square Park, donde las pulsaciones del corazón se extendían a gran escala por todo el parque. El observador-participante pasa a activar la imagen, a hacerla surgir en tiempo real. Los pulsos de luz resultaron una expresión muy poética de la unión de la naturaleza y el hombre, transformando el espacio público en luz y movimiento. Thorbjørn Lausten (1945) también relaciona las conexiones entre luz, tiempo y espacio, como en la obra *Magnet* (2008) donde se visualiza en grandes proyecciones datos a tiempo real de la meteorología y la fuerza electromagnética. El big data amplía las conexiones de datos que

sirven a Lausten para sorprender al público, a la vez que emocionarnos con estos gestos sencillos de luz, accionando la obra.

TeamLab, un colectivo artístico multidisciplinar fundado por Toshiyuki Inoko, en Japón en 2001, se ha convertido en un gran referente en el terreno en el que confluyen arte, ciencia, tecnología, diseño y medio natural. En 2018 presentaron su museo permanente de arte digital en el edificio MORI de Tokio, aunque realizan exposiciones por todo el mundo, como la presentada en la Fundación Telefónica en 2019. Tres instalaciones panorámicas que envuelven al espectador con el mundo poético que les rodea, con temáticas orgánicas. *Black Waves*, olas inspiradas en la tradición artística japonesa, *Flutter of Butterflies*, mariposas revoloteando por el espacio y *Enso-Cold Light*, trazos de pintura ZEN, la técnica de Sumi-e japonesa. Los espacios generados conforman un poderoso efecto inmersivo gracias a los reflejos en techos y suelos, en una unión mágica entre el medio natural y el transitar del público. No obstante, se pone de manifiesto que estas prácticas artísticas en el espacio público comparten con las propuestas antimonumento algunos de sus factores esenciales: obras no permanentes, efímeras, inmateriales. Algunas propuestas son más cercanas a planteamientos comprometidos como Krzysztof Wodiczko o Jenny Holzer, y otras propuestas son más experienciales. Son obras entre el ambiente y el público, y el espectador determina la realidad última de la obra. Si no hay un lector al final, no existe la obra.

Conclusión

Estas nuevas tecnologías donde convergen leds RGB, placas de arduino para la interactividad con los espectadores y las redes sociales, crean un nuevo sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas, donde la luz se transforma en un flujo continuo de nuevas posibilidades. Estos ejemplos del s. XXI, el empleo de luces y sombras cambiantes, nos recuerdan a los espectáculos con linternas mágicas, juegos de sombras chinescas, al cine experimental y la música visual de las Vanguardias, a los espectáculos inmersivos psicodélicos como el Joshua Light Show (1967). Una nueva visión del mundo quizás no tan novedosa, pero que la tecnología LED junto a los protocolos digitales como DMX, inician un gran paso hacia nuevas posibilidades de variación de color y flujo de trabajo, tanto en obras de *videomapping* con proyectores LED como obras de *pixelmapping*, aportando soluciones innovadoras en las distintas áreas de la creación artística como son la creación escénica, las instalaciones interactivas o el Live AV.

En un futuro no tan lejano, encontraremos obras de luz y sonido autónomas, creadas a partir de inteligencia artificial. La obra XEPA de Philip Galanter es ya una realidad: “Las esculturas inteligentes XEPA crean secuencias animadas de luz y sonido. Cada escultura "mira" a las demás y modifica su propio comportamiento estético en colaboración e improvisación entre ellas.” (Galanter, 2014: 387). Una obra de arte-luz autónoma que anticipa un futuro donde las máquinas forman sus propias sociedades.

Referencias bibliográficas

- Armajani, S, (2000). El arte público en el contexto de la democracia americana. *Siah Armajani*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía.
- Brea, J. L. (2000). Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento:

- postfotografía, postcinema, postmedia. *Acción Paralela*. n.º 5.
- Birnbaum, D. (2017). Daniel Birnbaum in conversation with Olafur Eliasson, Michael *et al.*: Olafur Eliasson. Londres: Phaidon Press Limited.
- Castillo, I. J. (2005). *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. Tesis Doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Fresta, M. (2019). Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires: Recuperado de <https://proyectoidis.org/clavilux/> [10 febrero 2020]
- Galanter, P. (2014). XEPA. Autonomus Intelligent Light and Sound Sculptures Than Imprivise Group Performances. *Revista Leonardo Arte y Tecnología*, Volumen 47, Issue 4. Cambridge: Mit.
- Gausa, M. (2001). Diccionario metápolis de arquitectura avanzada. Barcelona: Editorial ACTAR.
- Tanizaki, J. (2004). *El elogio de la sombra*. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela.
- Turrell, J. (2004). La cueva de Platón. James Turrell. En una conversación con Ana María Torres. Catálogo IVAM. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Wilfred, T. (2019). *Light, Art, Lumia*. New York. Recuperado de <http://www.lumia-wilfred.org> [15 enero 2020]
- Wilson, R. (1994). Robert Wilson in an interview with John Bell. Chicago: *Theater Week*, 3 January.

Sobre el territorio del misterio en la cinematografía y pintura

Pau Pascual GALBIS

Artes Visuais - FAH - Universidade da Madeira

pau.galbis@staff.uma.pt

Resumen: Estudio sobre el arcano término *misterio*, y presente en el cine de David Lynch, y Alfred Hitchcock, a más de la pintura de René Magritte y Giorgio de Chirico. Por consiguiente, este artículo indaga de una manera interdisciplinar y poética dicha facultad, relacionando las obras de artistas muy vinculados con las artes plásticas y con la imagen en movimiento. Recorridos paralelos por el surrealismo, el inconsciente y lo siniestro. Extraños objetos, mansiones lujosas, personajes trastornados, asesinatos sin resolver y, sobre todo, muchas calles con largas sombras. Argumentos y paisajes sublimes que coinciden todos hacia el ritual de lo incógnito. Antesala de futuras adversidades.

Palabras clave: misterio, David Lynch, Alfred Hitchcock, René Magritte, Giorgio de Chirico, estética, cinematografía, pintura y artes visuales

Abstract: Study of the arcane expression mystery, and present in the cinema of David Lynch, and Alfred Hitchcock, to more than the painting of René Magritte and Giorgio de Chirico. Therefore, this research article investigates this ability in an interdisciplinary and poetic way, relating the works of artists closely related to the visual arts and the moving image. Parallel tours of Surrealism, the unconscious and the uncanny. Strange objects, luxurious mansions, deranged characters, unsolved murders and most of all, many streets with long shadows. Sublime plots and landscapes that all coincide towards the ritual of the incognito. Prelude to future adversities.

Keywords: mystery, David Lynch, Alfred Hitchcock, René Magritte, Giorgio de Chirico, aesthetics, cinematography, painting and visuals arts

*Hay más misterio en la sombra de un hombre caminando en un día soleado,
que en todas las religiones del mundo
(Chirico apud D'Alfonso, 2012: 101)*

Sombras proyectadas que desvelan pasiones, lugares desolados y desastres futuros. Así pues, para el pintor italiano Chirico en estos detalles ordinarios se encuentran lo que hay más allá de la apariencia sensible de los fenómenos. Unos acertijos extraños, solitarios e infinitos que nos conducen hacia los recovecos más profundos y ontológicos de la existencia humana. La misma palabra misterio, es definida según la RAE, como una cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar. Para Adorno, la trascendencia *quebrada* convierte al misterio de la obra de arte en enigma (Adorno, 2004: 170). Por tanto, esa especie de carácter enigmático del arte sin resolver, esta desarrollado y expuesto de distintas maneras divergentes en las pinturas y películas de este artículo. Ambas disciplinas artísticas: el cine y la pintura, se relacionan mutuamente desde finales del siglo XIX, desde aspectos perceptivos, psicológicos, estéticos y cognitivos. En cierta manera la composición de un plano cinematográfico es susceptible de concebirse y organizarse a semejanza de un cuadro. Así, la manera de encuadrar sigue las mismas reglas que la pintura al tratarse en ambos casos de una representación bidimensional. Por

consiguiente, y a pesar de estas analogías, el nexo en común de todas las obras escogidas son los discursos narrativos; contiguos a lo inquietante, incógnito y trágico ante inesperados acontecimientos y deseos confrontados. En general, y especialmente en las artes plásticas el espacio con la aparición del cinematógrafo, no se representa como un medio estacionario, fijo, un elemento vital sin fin ni dirección. Así como también su tiempo se convierte en más dinámico, -semejante a la literatura, y muy especialmente en el drama- señalando en polisémicas direcciones acentuadas, persiguiendo un desarrollo, y representando un orden simultáneo de los acontecimientos en línea recta o en un bucle.

El romanticismo tuvo como eje central una preocupación por lo incomprendible o lo extraordinario; llegando incluso a la oscuridad, el misterio, lo fantástico y lo sobrenatural para la indagación del alma humana. Al principio el movimiento artístico estuvo ligado a una preocupación por un pasado idílico medieval, -en respuesta al racionalismo moralista imperante de la Ilustración-, que derivó en un interés progresivo por la fusión del arte y vida, realidad e ilusión. También se inició una cierta *progresividad*, -significando tal término: una apertura a nuevas formas y contenidos estéticos-, a más de elaborar una síntesis cultural de todas las disciplinas del ámbito del arte, con especial énfasis hacia la literatura. De hecho desde este campo lingüístico, es donde se mezcla lo misterioso con lo cotidiano; unos ejemplos apropiados serían los cuentos del alemán E.T.A Hoffmann; en especial, *Der sandman* (El hombre de arena, 1815) en donde Sigmund Freud descubre a través del psicoanálisis que en tales narrativas, aflora la categoría de lo siniestro; o sea la ocultación de un deseo reprimido de un individuo en un entorno familiar, debido a concretos factores físicos, causas traumáticas y/o contextos socio-culturales específicos. Por tanto, lo oculto o lo enigmático, forma parte activa del mundo, pues para el poeta Novalis: *El mundo se convierte en sueño, el sueño en mundo*; es decir, que el empleo de la imaginación onírica es un eficaz y sugestivo elemento de primer orden para presentar otro tipo de realidad. Acorde con René Magritte, y parte de revalorizar los sueños; agregó otra consideración, en la que establece la tipología de lo incógnito relacionado en un plano tangible y activo: *Sueños que no se proponen adormecer, sino despertar*. A lo sumo André Breton aboga también por la armonización del sueño y la realidad, con la definición de *sobrerrealidad* o *surrealidad* que definió al surrealismo en su primer manifiesto. Además de emancipar lo maravilloso unido a lo doméstico, en el que un cierto misterio propuesto, revelaría una actitud de sorpresa y encanto (Breton, 1980: 30). Especialmente la cita del cineasta surrealista Luis Buñuel, es toda una declaración de principios: *El misterio es el elemento clave en toda obra de arte*; así pues, se evidencia una vez más, el gran interés suscitado por la conceptualización del misterio tanto a nivel humanístico como científico en este artículo. Un profundo tema epistémico e interrelacionado con la pintura y el cine, que puede ser abordado desde la escolástica hasta la estética contemporánea más osada. Además de certificarse como una pieza indiscutible y fundamental para la consolidación de cualquier obra de arte; como también un instrumento que intrínsecamente ha formado parte de la obsesión por el sueño, el interés insaciable por la noche y los lados oscuros del alma, que ya apuntaban los remotos manieristas en el siglo XVI.

Primero, en Chirico el misterio se presenta como una metafísica del arte que se descubre en los objetos familiares o cotidianos. Relacionando el arte con un misticismo, y considerándolo como una especie de escalera, de funicular, de trampolín para elevarse al conocimiento del sumo bien. Un arte liberado por los filósofos y poetas modernos. (Puelles, 2005: 34). Temáticas introspectivas de paisajes urbanos multiplicando los puntos de fuga, con perspectivas aberrantes y juegos de sombras, representa el vacío de las calles, aparentemente deshabitadas, a veces pobladas de estatuas clásicas, cartabones, maniqués de modistas o transeúntes callejeros. Muchas de sus pinturas -sobre todo las

del período inicial metafísico 1911-1920-, son de agónica inmovilidad, donde el tiempo parece petrificado, con títulos que comienzan con la palabra enigma: enigma de la hora, enigma del oráculo, etc. Destacan asimismo las piezas: *Enigma de una tarde de otoño* (1910), *la canción de amor* (1914), *la nostalgia del infinito* (1911), *Misterio y melancolía de una calle* (1914) y *Vaticinador* (1915), entre otras.

En las obras pictóricas del belga René Magritte, el enigma no se oculta, se transmite por sí mismo, descansando exclusivamente en los elementos visibles que ofrece el mundo. Un espacio bastante rico para constituir un lenguaje evocador del misterio. En su pintura tampoco se da preferencia alguna a lo invisible -entiéndase las ideas- sobre lo visible. Por consiguiente y conforme Magritte, los objetos visibles deben ser combinados en un orden que suscite inmediatamente el misterio, cuyos principios son la metamorfosis y el arte combinatorio (Schneede, 1978: 87). La división del cuadro, el cuadro dentro del cuadro, el desmembramiento de la imagen, el empleo de palabras, la yuxtaposición de objetos heteróclitos colocados en los cielos, los océanos o la tierra, todas las invenciones de su espíritu no tenían otro significado que el de señalar y hacer notar el imperio, la influencia del misterio. Las pinturas de Magritte nos imponen esa confrontación final; de ahí su poder y su hechizo. (Torczyner, 1978: 86). Principalmente mencionar los títulos de su estancia surrealista parisina: *El asesino amenazado* (1926), *El placer*, (1926), *El hombre del periódico* (1927), *La historia central*, (1928) y *Los amantes* (1928).

Por otro lado, el director Alfred Hitchcock es auto designado como escritor especializado del misterio, *thriller* o suspense (Truffaut & Hitchcock, 1974: 166). No obstante, él mismo señala que en su trabajo, está más inclinado al suspense que al misterio, -a pesar de contener algunas escenas, secuencias o tramas de sus películas una gran carga enigmática-; alejado del interrogatorio intelectual de los filmes de género policial *whodunit* -¿Quién lo ha hecho?- que suscita una curiosidad desprovista de emoción. En cambio, en el cine de Hitchcock la parte emocional está más elaborada. Dando importancia al falso culpable, que facilita la identificación del espectador y le induce a participar en el sentido del peligro. El principio de identificación constituye el aspecto psicológico de la noción de suspense. El suspense aspira a una especie de contaminación emocional. Así pues, el autor británico diferencia entre sorpresa y suspense. En el suspense el espectador es informado del peligro, no así en la sorpresa. Truffaut resume que el trabajo de Hitchcock se efectúa de manera que las reacciones del público formen parte de su película. Asimismo, citar a los controvertidos largometrajes: *Vértigo* (1958) y *Recuerda* (*Spellbound*, 1945); como modelos ejemplares de lo oculto. En toda la obra filmográfica del director británico, se le reconoce una apuesta por lo visual y una dramatización de la narración soberbia; que nos conduce hacia una paranoia del relato sobre lo inquietante y misterioso. (Truffaut & Hitchcock, 1974: 11). A consecuencia de estos enigmas henchidos de miedo y culpa, el autor consigue seducir al público de una manera refinada.

Según el cineasta norteamericano David Lynch, no hay nada más bello que el misterio. Un misterio no resuelto, es frustrante. Sin embargo, hace a la gente pensar y soñar. Además de quedar en la memoria; por ejemplo, como el caso real del crimen de la Dalia Negra -Elizabeth Short-. Las películas de Lynch orbitan entre el *thriller* psicológico, el suspense y lo experimental, pero tienen en común lo extraño, absurdo, impulsivo y recóndito; a más de inscribirse en un realismo que linda con la caricatura más monstruosa. Además de preferir el autor las narraciones abiertas, el sonido como elemento significativo y siniestro, espacios perturbadores, enigmas sin resolver, y sobre todo una versátil hipertextualidad cromática y mítica que enriquece originalmente sus discursos. La actriz, musa y expareja del director Isabella Rossellini, declaró en la ceremonia de la undécima edición de los Premios de los Gobernadores de los Óscar, en el Dolby Theatre de Los

Ángeles, en el 2019: que sus películas están llenas de emociones, pero las emociones, como todos sabemos, no siempre son racionales, lineales o claras. David, intenta capturar en sus filmes el misterio de nuestros sentimientos, pasiones; en fin, nuestra propia vida. En cierta manera ese tipo de sigilo particular, en que las cosas suceden como en otro mundo, aconteciendo de manera súbita e irracional, pero con un dramatismo impecable. Es equivalente a la nebulosa trama de los personajes excéntricos y decadentes de otra dimensión -William Holden- y -Gloria Swanson- en la película *Sunset Boulevard* (El crepúsculo de los dioses, 1950) de Billy Wilder. Un filme muy estimado por Lynch, y con temáticas y puestas en escenas claramente muy constantes en sus anteriores obras, y estrenos de los últimos años, sobrevenidos en un corrompido Hollywood desalentador. (Rodley, 2001: 122). De entre sus extensas y polifacéticas producciones, mencionar a las películas más conexas con lo oscuro, entresijo y mágico, como son *Blue Velvet* [*Terciopelo Azul*] (1986) y *Lost Highway* (Carretera Perdida, 1997), ambos filmes donde las interrogaciones sobre los deseos y los diálogos limitados se bifurcan con la conducta e identidad, hacia un mar de posibilidades inverosímiles para el espectador.

El misterio ordinario en Magritte

*Un cuadro me parece aceptable [...] si tiene la lógica del misterio
y por tanto del mundo.*
(Magritte *apud* Schneede, 1978: 87)

Para Magritte el misterio es el concepto central de todo su trabajo pictórico. Sobre todo, acentuado en su período inicial detectivesco, o sea en la inspiración que el pintor belga tuvo sobre las narrativas policíacas sobre crímenes, con los que construía e justificaba sus pinturas. Temáticas por lo demás contiguas a las líneas principales del cine de ficción *noir*, y en particular, de las películas dramáticas de Alfred Hitchcock y David Lynch. Igualmente, el término misterioso para Magritte acarrea un sentimiento de desvelo e incompreensión, pero familiar, suscitado por las cosas que se encuentran naturales y cotidianas; pero que podrían a la vez derivar, -por sus diversos enunciados- hacia lo siniestro, o a lo irracional. A lo sumo estas últimas disposiciones son adyacentes en la obra De Chirico, que fue su principal influencia en la posterior transición al realismo mágico. Los cuadros de tema detectivesco 1926-1928, son efectuados cuando residía Magritte en París, y aluden a historias de asesinatos enlazadas con contextos inquietantes y/o acciones violentas inverosímiles. Son piezas cautivadoras que tienen varias capas de lecturas, dejando siempre abiertas las interpretaciones, y obligando al espectador a reflexionar sobre lo figurado, siempre alrededor de la temática del misterio acaecida en lo ordinario. De hecho, son trabajos inspirados por la metafísica y vanguardia surrealista incipiente, junto con las novelas de folletín de crímenes francesas. También su obra esta próxima al arte contemporáneo posterior, -en específico el Pop art-, en donde el concepto, proceso, reproducción, duplicación, percepción psicológica y la economía de recursos formales serán primordiales.

En primer lugar, se analiza el lienzo desconcertante de grandes dimensiones *Le meurtrier a menacé* (El asesino amenazado, 1926) del pintor, y en el cual se describe en primer término una estancia de tonos claros, con una mujer desnuda que yace muerta sobre un sofá rojo. Tiene sangre en la boca y un pañuelo blanco tapándole parte del cuello. La posición de la cabeza y el cuello no se ajustan naturalmente. Por consiguiente, parece deducirse que haya sido decapitada. También al yacer la mujer sin ropa, evoca algún móvil criminal de tipo sexual o económico; pues hay también una enigmática maleta en el centro de la composición. El asesino amenazado -título de la pieza-, se supone que es

el joven de ojos claros y pelo castaño que está en frente del gramófono, escuchando música relajadamente. Mientras tanto, y a la manera del *suspense cinematográfico*, -que según la definición del propio Hitchcock; trátase del momento escénico en el que el público ve algún peligro ante el protagonista, pero él mismo, no es consciente de ninguno. Creando asimismo una tensión trágica en la audiencia. Así pues, el asesino del cuadro no sospecha para nada que le están esperando a escondidas, pero sí el espectador. Ni tampoco nadie sabe que realmente va a suceder, sólo hay una instantánea con los hechos presentados, sin su desarrollo, ni conclusión. De hecho, detrás de las paredes de ambos lados, dos hombres de traje y bombín negros están armados con una red -ciertamente un arma ingenua para atrapar un delincuente-, y una cachiporra. Dispuestos a agredirle y apresarle, pero sin conocer realmente el porqué, ni quiénes son.



Fig.1: Pintura al óleo titulada: *El asesino amenazado* (1926) de René Magritte, 150.4 x 195.2 cm

En cierta manera el pintor belga se inspiró en una escena de una película de *Fantômas* de Louis Feuillades, titulada *Le mort qui tue* (El cadáver asesino, 1913) para representar los personajes de dicho lienzo, recreando esa atmosfera de incertidumbre misteriosa, que es el nexo y paradigma vigente y actuante en este discurso. El personaje enmascarado con sombrero de copa y frac de *Fantômas*, esta extraído de una serie de intrigas escrita por Pierre Souvestre y Marcel Allain que apareció en París, mensualmente, entre 1912 y 1914; o sea durante la juventud de Magritte, que quedó fascinado con tal controvertido personaje. Relatos que luego pasaron al cinema, donde las conspiraciones, crímenes y astucias cometidas por los asesinos, inspiraron en la articulación de su original lenguaje plástico. La perspectiva que utiliza Magritte en el cuadro *El asesino amenazado*, esta marcada por los tabloncillos blancos del suelo, que lleva nuestra mirada visual hacia el fondo de la escena, a una ventana abierta hacia varias montañas, y en una, la más alta, esta nevada; por la que asoman tres extraños personajes *voyeurs*, como público curioso que ve su pintura. El óleo sobre lienzo de *L'espion* (El espía, 1927) aborda de nuevo el placer de mirar sin ser visto. Se trata de que un hombre -su propio auto-retrato- observa cautelosamente por la cerradura de una puerta a una mujer, -su propia esposa Georgette- pero en la imagen un soberbio fondo oscuro oculta su cuerpo, sólo se divisa de manera maravillosa su cabeza -organizada como un primer plano-, flotando y contemplando seriamente al espectador. Conforme Harry Torczyner en su libro *Signo e Imágenes* (1978) dedicado a su amigo, Magritte; expresa que era *curioso, mirón y analítico*. A la par, el diccionario de psicoanálisis define al voyerismo como una parafilia en el que la pareja

del sujeto es sustituida por el cuerpo. O sea, es un individuo que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas. Este peculiar voyerismo, esta igualmente manifestado en toda la película de Hitchcock, *Rear Window* (La ventana indiscreta, 1954) con la interpretación magistral de Jimmy Stewart, ante sucesos conmovedores que transcurren enfrente de su apartamento. De igual modo esa curiosidad perversa, es semejante al cuadro-instalación *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (Dado: 1° La cascada, 2° el gas de alumbrado, 1966) de Marcel Duchamp, -emplazada en el Museo de Arte de Filadelfia en los Estados Unidos de América-. El espectador físigón vislumbra por unas pequeñas mirillas en una puerta, un fragmento de una mujer-maniquí recostada y desnuda, con su brazo levantado con una luminaria. Especialmente destaca su vagina rasurada que es el centro de atención de la pieza.

Igualmente, Lucy Fischer expone en su publicación *Cinemagritte: René Magritte within the Frame of Film History, Theory, and Practice* (2019) que Magritte comparte con el cinematógrafo bastantes características, como son: el encuadre, el voyerismo, el ilusionismo, la relación entre palabra e imagen, el rostro, montaje, escala y punto de vista. A parte de su gran afición a sus cortometrajes caseros interpretados por él mismo y su mujer. (Fischer, 2019: 10) Por otra parte, en *El asesino amenazado*, la influencia De Chirico es evidente, presente sobre todo en el espacio de la habitación y en las figuras de cierta sobriedad plástica. Acentuar a su vez el empleo de las sombras en la composición, como un elemento muy característico y epistemológico de la pintura metafísica italiana, y de casi todos los surrealistas figurativos, como Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, y Toyen, entre otros. Además, en dicho lienzo, el relato sobre la muerte femenina es limítrofe a la premisa fundamental: ¿Quién mató a Laura Palmer? en la serie de TV, *Twin Peaks* (1990-1991) de Lynch, y ambientada en el norte montañoso del estado federal de Montana, en el que aparecen ciertos objetos, -como el canapé rojo del cuadro-, de notoria metonimia a la mística habitación roja de la misma serie. Añadir, por lo demás que Magritte tendrá mucha aceptación y éxito a partir de la década de los cincuenta en los Estados Unidos, de esta forma referir la cantidad de exposiciones, invitaciones, y adquisiciones efectuadas por coleccionistas privados y por instituciones norteamericanas como el Museum of Modern Art, Houston Menil, Dallas Museum for Contemporary Arts, Los Angeles County Museum of Art, entre otros. (Torczyner, 1978)

Jeune fille mangeant un oiseau, Le Plaisir (Niña comiendo un pájaro, El Placer, 1926) es una de las piezas más chocantes y turbadoras del Magritte de aquella etapa. La descripción esta centrada en el placer sádico de una niña, -en una estructura fragmentada por la mitad, como un plano medio cinematográfico. Encuadre nada convencional en la plástica de aquellos años-, en el cual aparece la menor de manera inexplicable devorando un pájaro, mientras le caen algunas gotas de sangre en su vestido. Toda la escena melodramática esta situada delante de un árbol tenebroso con más pájaros posados en las ramas, algunos de ellos desproporcionados y exóticos. El fondo sombrío esta vacío y desvitalizado, destacando más como una litografía, la representación icónica de las figuras. Por ende, tal evento artístico provoca un misterio, resultado de la acción violenta, misteriosa y desagradable de la niña, que conforme el título de la pintura, le produce paradójicamente placer. Por lo demás, la condición de lo siniestro es manifestada de una forma determinante en *Niña comiendo un pájaro, El Placer* (1926). Según Freud, las imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos entrarían en el ámbito de lo siniestro; pues en general se da dicha categoría cuando lo fantástico, - fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada -, se produce en lo real o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico (Freud, 2008). Por consiguiente, podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo -en esencia siempre oculto, prohibido-. Añadir, que desde presupuestos antropológicos el

impulso de comer es más importante que el impulso sexual, -por motivos fisiológicos y culturales de sobrevivencia evidentes-, pero también el acto de masticar, asociado a la boca y los dientes esbozan componentes eróticos y agresivos muy primitivos.

Los pájaros, -al igual que la figura artística llamada *loplop*, una combinación de ave, paleta de pintor y ser humano creada por Max Ernst-, son unos motivos recurrentes y de significados mágicos en las pinturas de Magritte. A más de ser unos animales muy notorios e infames en el filme *The Birds* (Los pájaros, 1952) de Alfred Hitchcock, portadores de acciones violentas, y nefastos vaticinios.



Fig.2: Pintura al óleo titulada *El Placer*, (1926) de R. Magritte 74 x 97cm

En la siguiente pintura en *L'Homme au journal* (El hombre del periódico, 1928) de Magritte. Se reproduce un proceso narrativo, pero envuelto en el misterio. Como en una secuencia fílmica se presentan cuatro imágenes de un mismo interior, siempre desde la misma perspectiva (Schneede, 1978). No obstante, el hombre del periódico desaparece en la segunda imagen y no vuelve a aparecer más. La continuidad de las imágenes, similar a la de la fotonovela y las tiras cómicas, invita a esperar una continuidad del proceso. De hecho, el espectador necesita una acción para imaginarse el relato. Es decir, que ya en la segunda imagen se ve forzado a pensar sobre las causas de la desaparición y el posible paradero del hombre, limitando la lectura de la pieza y quedando desorientado. En cierta manera el pintor belga decepciona al público, porque le promete acción y no cumple; sin embargo, le ofrece un enigmático discurso léxico que deriva en un interesante jeroglífico. Según Magritte esta pieza está basada en una ilustración de un manual muy popular para la salud *Das Neue Naturheilverfahren* (Nuevo sistema de curación natural, 1898) del profesor Friedrich Eduard Bilz. El libro está ilustrado con una gran cantidad de pintorescos grabados en acero. En particular destaca la estufa de combustible incandescente con chimenea que surge en el cuadro, -recomendada por el profesor Bilz para cualquier lugar donde no haya chimenea y donde se requiera mucho calor-. De este modo Magritte siguió las líneas cardinales de la composición de tal reproducción del libro, pero eliminó una serie de detalles y simplificó las formas. Los cambios más notables son que la tubería se extiende verticalmente hacia arriba en lugar de doblarse casi en ángulo recto. También se ha eliminado el estante y el jarrón con plumas de pavo real, las cortinas son diferentes, y la vista a través de la ventana es del paisaje en lugar de edificios. Además, el artista coloca más flores en el alféizar de la ventana, el hombre no está fumando y el objeto en primer plano es un taburete en lugar de una silla. Asimismo y en referencia a dicho trabajo, el pintor belga contesta: « El hombre con un periódico (1928) [...] como mis otras pinturas, se preocupa por la descripción de un pensamiento que combina formas (visuales) extraídas del mundo tangible, pero de tal manera que se evoca el misterio. » (Magritte *apud* Alley, 1981: 461)

Por tanto, se destaca que la evocación del misterio en este lienzo, como en otras de sus obras, es un elemento singular y substancial. Igualmente, el artista considera la descripción del pensamiento como una poesía relacionada con la interrogación, y en el que decía literalmente: « Pinto algo para ser visto, una imagen en sí misma, que es la imagen de un pensamiento en sí mismo. Este pensamiento -como todo misterio- desafía la interpretación. » (Magritte *apud* Alley, 1981: 462)



Fig.3: Pintura al óleo titulada *El hombre del periódico* (1928) de René Magritte, 1156 × 813 mm

Cuando la madre de Magritte se suicidó en 1912, y la encontraron en el río Sambre en Bélgica, tenía la cabeza envuelta en una camisa blanca de dormir. No se averiguaron las causas del deplorable suceso (Schneede, 1978). Parece que Magritte lo hubiera reelaborado significativamente en algunos de sus cuadros, como en *L'histoire centrale* (La historia central, 1928), *L'invention de la vie* (La invención de la vida, 1926), *la voleusse* (La ladrona, 1927) y la serie de *Les amants*, (Los amantes, 1928) que recogen el motivo del disfraz, y del aparente cambio de identidad como suelen hacerlo las historias detectivescas. En cierto modo, la escena del cadáver materno rescatado de las aguas del río, desnudo, con su rostro cubierto por su camión, es una terrible imagen que se repite en muchos de los lienzos del artista, empezando por *La historia central* (1928). En él, una mujer con el rostro tapado se lleva la mano a la garganta como si quisiera ahogarse. En primer plano, un trombón y una extraña maleta. Esta pintura es, en realidad, el eje esencial de la obra de Magritte, que se desarrolla a través de diversos objetos e imágenes. Sin embargo, el propio artista detestaba el psicoanálisis y cualquier técnica terapéutica que intentara poner al descubierto las memorias oscuras o reprimidas del sujeto. De cualquier manera, toda la obra pictórica del artista gira explícita o inconscientemente entre la dualidad femenina de la enigmática muerte y vida. Además, a tenor de lo comentado los recuerdos de infancia fueron cultivados por los surrealistas bajo el influjo del psicoanálisis freudiano. Las vinculaciones psíquicas de Chirico con la empresa ferroviaria de su padre, las tempranas experiencias de Max Ernst con las aves y los bosques, los recuerdos que Dalí guardaba de una reproducción del *Angelus* de Millet y la impresión de los menhires en Tanguy, han ejercido, de forma más o menos consciente, notable influencia sobre su producción artística. En uno de los pocos recuerdos infantiles de

Magritte, reconoce la cualidad mágica de la pintura y la potencia mística y sagrada del pintor:

En mi niñez solía jugar con una chiquilla en el antiguo cementerio -hoy cerrado- de una ciudad de provincia. Explorábamos las bóvedas, abríamos a empujones las pesadas puertas de hierro y volvíamos luego a la superficie, donde un pintor de la ciudad trabajaba en un pintoresco pasadizo de columnas de piedras rotas, que yacían diseminadas entre las hojas marchitas. Para mí, la pintura tenía entonces algo mágico y el artista parecía tener fuerzas extraordinarias. (Magritte apud Schneede, 1978: 13)

Precisamente el tema principal de la madre muerta en el trabajo de Magritte tiene una notable semejanza con la línea argumental de *Twin Peaks* (1990-1991) de Lynch sobre el asesinato de la joven Laura Palmer, pues también fue encontrada muerta en las aguas de un lago, pero en este caso envuelta en plástico. La correspondiente interrogación acerca de su extraño homicidio es el que dispone y estructura enigmáticamente todos los siguientes episodios televisivos de la serie.



Fig. 4: Pintura al óleo titulada *La historia central* (1928) de René Magritte, 116 x 81 cm

En el inquietante lienzo de *Les amants* (Los amantes, 1928), primero de una serie de cuatro variaciones de *Los amantes* (1928); en el que el autor invoca el cliché cinematográfico de un beso en primer plano, pero subvierte el placer voyerista cubriendo los rostros con una tela. El recurso de una tela drapeada o un velo blanco para ocultar la identidad de una figura corresponde a un interés surrealista más amplio por las máscaras, los disfraces, y lo que se encuentra más allá o debajo de las superficies visibles; como artistas como Jean Cocteau, Luis Buñuel, Claude Cahun, Max Ernst, Pierre Molinier, entre otros. Según Claude Levi-Strauss, las máscaras están normalmente impregnadas de misterio y de austeridad, dan testimonio de la omnipresencia de lo sobrenatural y de la proliferación de los mitos. Trastornando la placidez de la vida cotidiana. Del mismo modo Magritte, profesa ese mismo trastorno del placer de lo habitual en esta pintura; con la estampa de dos enamorados enmascarados en el mismo instante de un beso imposible. Sus identidades ocultas, significan al mismo tiempo una esencial intriga a una posible lectura recóndita de la obra. La escena melodramática también puede relacionarse con las

ilustraciones gráficas que acompañan la ficción *pulp* y las historias de suspense, que Paul Nougé, en una carta de 1927, animó al artista a emular.



Fig. 5: Pintura al óleo titulada *Los amantes* (1928) de René Magritte, 54 x 73.4 cm

En referencia a la ocultación de lo visible, el pintor belga comentará que en sus lienzos suele ocultar las figuras con otros objetos de diversa manera. Entonces siempre el espectador desea ver lo que está escondido tras dichas cosas, creando una tensión emocional como en el suspense del cine o la literatura, o como él mismo expresa en la forma de un sentimiento: « Hay un interés por lo que está oculto y lo visible no nos muestra. Interés que puede tomar la forma de un sentimiento bastante intenso: yo diría una especie de combate entre lo visible escondido y lo visible aparente. » (Magritte *apud* Torczyner, 1978: 170)

La disposición del cuadro-ventana, de tradición ilusionista es aceptada por Magritte, transformando su imagen en una especie de metáfora obsesiva, situando a los personajes y las cosas siguiendo un determinado orden jerárquico respecto al punto de observación. Así pues, recupera las convenciones formales de la perspectiva renacentista elaborada por Leon Battista Alberti en que la pintura opera en lo visible, pero desde la poética surrealista el cuadro-ventana magritteano, mira exactamente al interior, no al exterior. Siguiendo las premisas de Novalis, en que *romantizar*; quería decir, seguir el camino del interior, o sea del inconsciente del sujeto y de su condición humana. En síntesis, las pinturas de aquel período hablan de objetos que se convierten en los elementos enigmáticos de un relato criminal, próximos a lo siniestro, maravilloso e ilógico. Estancias figuradas pero vacías, con amantes enmascarados que juegan estáticamente con el léxico de la narrativa audiovisual. Como también, hay una aproximación formal a la comunicación gráfica indiscutible. Por consiguiente, la preferencia de René Magritte por los sucesos misteriosos, personajes con bombines, y momentos inesperados son unos rasgos comunes a todos estos cuadros, que fluyen hacia un pensamiento nostálgico de lo invisible.

El espacio fantasmal en Chirico

Fíjese cómo cada persona y cada objeto adquieren en esta semioscuridad un aspecto más misterioso; son los fantasmas de los seres y de las cosas que nos aparecen; fantasmas de los seres y de las cosas que se nos aparecen; fantasmas que, una vez hecha la luz, desaparecen en su reino desconocido.
(Chirico *apud* Puelles, 2005: 134)

Con estas líneas Chirico pretende suscitar que la misma realidad se manifiesta de forma inusual, sin que por ello deje ser la realidad que es. Por tanto, deviene en una identificación fantasmal de los objetos, personajes y sobre todo de los espacios. En las

pinturas de su período metafísico 1911-1920, el misterio está emparentado a un entorno fantasmal, donde el espacio por sí mismo ostenta una conceptualización muy importante. Desde una representación figurativa y clásica, al igual que Magritte. Las calles, las plazas, las vías públicas, las estaciones, las casas, junto con sus sombras proyectadas, cobrarán vida, pero en una existencia dentro de una realidad fantasmal. Análoga a una realidad psíquica, empleada en el psicoanálisis, para designar una forma de realidad del sujeto distinta al material, dominada por el reino del fantasma y el deseo. (Roudinesco & Plon 2008: 925). En esos ambientes pictóricos enigmáticos, el artista italiano emplea una centralización renacentista en fragmentos, en los que cada uno de los cuales tiene un sistema propio y, por lo tanto, impone un tipo de lenguaje cuyo carácter convencional y simbólico, refleja una realidad fragmentaria y efímera, como la del sueño. Especialmente la ciudad tiene un papel fundamental en el desarrollo de sus entelequias fantasmales:

En la construcción de la ciudad, en la forma arquitectónica de las casas, de las plazas, de los jardines, de los puertos, de las estaciones ferroviarias, etc.; son los primeros fundamentos de una grande estética metafísica. Los griegos tuvieron cierto escrúpulo en esas construcciones, guiados por su sentido estético-filosófico. Los pórticos, los paseos sombreados, las terrazas erguidas como plateas delante de los grandes espectáculos de la naturaleza -Homero, Esquilo-, la tragedia de la serenidad. (Chirico, 1919: 5)

Al mismo tiempo la ciudad de Chirico es una ciudad griega, renacentista y moderna, por eso fue amada por Breton como espacio surreal donde atraviesan simultáneamente el vapor de una locomotora y un trirreme helénico. Su ciudad no es real pero su composición onírica deriva de otras ciudades existentes y de la iconografía urbana histórica. (D'Alfonso, 2012: 9). En aquellos años de principio del siglo XX, Guillaume Apollinaire hablaba de sus obras como *paisajes metafísicos*, y más tarde Jean Cocteau le llamó *el pintor del misterio laico*. Chirico describía la metafísica del arte como el hecho de descubrir el aspecto misterioso de los objetos en principio familiares o cotidianos. Por ejemplo, consideraba fascinante las descripciones literarias y naturalistas urbanas de las casas, gentes y calles, que establecían atmosferas singulares, a veces melancólicas, extrañas y otras tantas siniestras. Ambientes y arquitecturas asociadas al deambular sin destino de sujetos fantasmagóricos por las calles con sus largas sombras proyectadas. Un caso particular, sería el del *flâneur* del París finisecular en *Le Peintre de la vie moderne*, (Pintor de la vida moderna, 1863) de Charles Baudelaire. Por tanto, en el espacio público el enigma, como de igual forma el asombro, son las cualidades determinantes en Chirico, que se obtienen cuando las cosas ordinarias son desplazadas de sus significaciones habituales, haciendo explotar entonces la multiplicación de nuevos sentidos imperados no por los usos de la reconocibilidad y la identificación, sino por el ascendiente irracional de afectos y deseos. En relación, a la pintura metafísica, -creada junto con Carlos Carrá-; se ha de entender literalmente como un más allá de las cosas físicas, de las apariencias y de la materia. Además, el artista italiano siguiendo a Friedrich Nietzsche, mantiene que bajo dicha realidad cotidiana existe otra realidad. Una realidad que se podría percibir si los objetos estuvieran liberados de la lógica y moral sociocultural predominante. Exactamente esa atmósfera fantasmal e irracional son los principios básicos del arte metafísico y la inspiración fundamental para toda la vanguardia surrealista.



Fig. 6: Pintura al óleo titulada *Enigma de una tarde de otoño*, (1910) 45 x 60 cm

La primera pintura de tal etapa fue *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (Enigma de una tarde de otoño, 1910), surgida por la una visión crepuscular que tuvo el propio artista en la Piazza Santa Croce de Florencia, mientras se encontraba enfermo de los intestinos e inspirado tras la lectura de Nietzsche. En especial las sensaciones particulares que tuvo el pensador alemán, cuando se encontraba en Niza y en las ciudades italianas de Génova y Turín, en las que fueron los últimos escenarios que disfrutó con un sano juicio, hasta que perdió la cordura y regresó con su hermana a Weimar. Cuando se encontraba Nietzsche en Turín, la locura empezaba a mostrar claras señales, escribiendo en 1888 a su amigo, Peter Gast: « ¡Qué ciudad tan digna y grave! Nada de gran ciudad, nada de ciudad moderna, como yo había temido, sino una residencia del siglo XVII [...], pues toda la ciudad es amarilla o pardo rojiza [...] Por la noche, en el puente del Po: ¡maravilloso! ¡Más allá del bien y del mal! » (Nietzsche, 2010: 24)

Por consiguiente, en este lienzo capta en general esa atmosfera poética y fantasmal de las vivencias trágicas del filósofo, y similares a la experiencia de aquel momento de Chirico. Referida con la tarde en otoño cuando el cielo esta claro y las sombras son más largas que en verano, porque el sol empieza a estar más bajo. En la composición hay una misteriosa y solitaria plaza, prácticamente desierta y ocre en la que sobresale una escultura de Dante, que queda justamente delante de una iglesia grecolatina sobria, junto a una pareja inquietante. Al lado mismo del templo se sitúan unas casas rojizas, y detrás de ellas se puede observar la parte superior de una antigua embarcación.



Fig. 7: Pintura al óleo titulada *La canción de amor* (1914) 73 x 59.1 cm

El conocido lienzo *La canción de amor* (1914), es una obra que antecede al surrealismo, mostrando la cabeza del Apolo de Belvedere junto a un guante de goma rosa de un cirujano y una misteriosa esfera verde. Mientras tanto en el fondo se puede apreciar el perfil de una locomotora -el padre del artista era ferroviario-, y un muro plano pegado a una construcción decadente, que gobiernan el trasfondo. Controvertidamente el guante es un objeto pegajoso, industrial, flácido, y claramente de plástico no carnosos; significando la fábrica, modernidad y porvenir. En contradicción trágica con el efebo de glorias frustradas. Además, la escena es alarmante, y alude a lo siniestro, pues la estatua blanca clásica provoca la duda de que sea un ser aparentemente vivo. La ambivalencia que se produce en el alma del espectador crea un sentimiento que sugiere un vínculo profundo intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro extraordinario, mágico y misterioso (Trias, 2001). Los encuentros improbables entre objetos y contextos disímiles se convertirían en un controvertido tema muy destacado en el arte moderno. Además de ser un objetivo principal de los surrealistas, para quienes la obra metafísica de Chirico fue muy influyente. Un ejemplo paradigmático de estos encuentros asombrosos entre objetos es el *ready made* -objeto encontrado- de Man Ray *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920), en el que una máquina de coser es envuelta en una manta y atada con una cuerda, inspirada en una sentencia del escritor Isidore Ducasse, más conocido como Conde de Lautréamont: *Hermoso como el encuentro accidental, en una mesa de disección, de una máquina de costura y un paraguas*. Por tanto, dicho encuentro inverosímil y maravilloso, crea un nuevo tipo de imágenes sorprendentes, así como un velado simbolismo erótico. El paraguas se interpreta como un elemento masculino, la máquina de coser como un elemento femenino y la mesa de disección como una cama. Sin embargo, el objeto de Man Ray de profundo misterio sugería una presencia completamente indefinida y, por lo tanto, más inquietante. A lo sumo este correspondiente ícono enigmático, fue un precursor de las imágenes de objetos disfrazados, enmascarados u ocultos en Magritte, Chirico, así como en las últimas piezas envueltas de Christo. De este modo, el pintor italiano expresa las partes ocultas de la realidad. Aisladas en una atmósfera de ansiedad y melancolía, mediante las formas humanoides, la arquitectura vacía, los pasajes sombríos y las calles alargadas e amenazadoras, que evocan el profundo absurdo de un universo desgarrado por la Primera Guerra Mundial. Por lo demás hay que añadir que para Magritte *La canción de amor* (1914) de Chirico, fue una obra muy influyente y determinante en su trabajo pictórico, en el que destaca el carácter combinatorio de sustitución de materiales y sobre todo la integración poética de objetos totalmente discordantes.

La línea principal de Chirico sobre el enigma en un espacio público sigue en la pintura *Misterio y melancolía de una calle* (1914). Al principio como un ejercicio de subversión de la realidad, porque el artista italiano emplea dos puntos de fuga contradictorios; así pues, todas las líneas de la arcada iluminada de la izquierda se encuentran justo encima del horizonte, en completo contraste con las del edificio oscurecido de la derecha. El paisaje eminente urbano destaca con el juego de sombras alargadas del atardecer. El inesperado juego de la niña con el aro equilibra la otra parte del lienzo, dominada por un carro para caballos incomprensiblemente iluminado y abierto. En la parte superior, la sombra extraña de un individuo evoca lo siniestro, o sea de que algo conocido que debería estar oculto por diversos temores o deseos, pueda volverse presente. Entonces esa sensación siniestra de algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad (Trias, 2001). En esta pintura en concreto Chirico toca explícitamente el tema de la memoria entretejida con un espacio de talante fantasmal.



Fig. 8: Pintura al óleo titulada *Misterio y melancolía de una calle* (1914) 74,9 x 59,1 cm

Tal vez, haya sido unos de los primeros artistas en intuir que las esencias de las ciudades, en su significado más profundo, no se refleja necesariamente en las formas establecidas, pero sí en la vida social, -semejante a la revolución de lo cotidiano propuesta por Henri Lefebvre-. Por tanto, la vida silenciosa que emana de sus obras da la sensación no sólo del sueño, sino también de la desolación, de la incongruencia del aspecto enigmático del lugar representado.

Por otro lado, las grandes perspectivas solitarias, los caminantes sin rumbo, los maniquís sin rostro y calles vacías de Chirico; son unos imaginarios elocuentes que se contemplan, sobre todo, en los paisajes alucinados del filme *The Fall* (La celda, 2009) de Tarsem Singh; donde los objetos, actores y las arquitecturas orientales están condicionados por la ilusión y una irrealidad de característica metafísica. Al igual que los cortometrajes recientes de Lynch, más abruptos, extraños y libres, que son a su vez cercanos al universo irracional del italiano, con una predominancia por la soledad en sus panorámicas.

En síntesis, el enigma es para Chirico, el instrumento filosófico de su búsqueda artística. En el prefacio al catálogo de la muestra de Milán de 1922. Él mismo cita en el epígrafe: « *Et quid amabo nisi quod aenigma est? ¿ Y qué amaré, sino lo que es enigma?* Además de aparecer este lema en varios autorretratos posteriores. » (D'Alfonso, 2012: 11). Por ende, el misterio en su obra metafísica inicial, esta relacionada con el territorio urbano, con argumentos y situaciones angustiosas o fantasmales que formalizan escenas ilógicas, próximas a unos sentimientos serenos hacia remotas epopeyas. Su discurso vitalista expresa escenarios trágicos con cuestiones sin respuesta.

Amenaza, sufrimiento y emoción en Hitchcock

Cuanto más conseguido el malo, más conseguido será la película
(Hitchcock *apud* Aumont, 2004: 106)

El misterio en Alfred Hitchcock esta irremediabilmente inscrito al suspense, que conforme el autor británico es esa cierta tensión emocional ante un acontecimiento heterogéneo de riesgo; es decir, que el público sufre con un personaje ajeno, ante una amenaza desarrollada en el argumento melodramático de sus filmes. Según la RAE, la palabra suspense, la define como una expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo

de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato. Para Hitchcock, especialmente tiene aún más un apunte especial, pues niega la información de amenaza al personaje que se encuentra en peligro, pero no al público; creando, por tanto, un intenso dramatismo e instaurando el suspense de facto. Por lo demás, exponer que el suspense, es una idea anteriormente ya elaborada, y análoga a la del cineasta danés Carl Theodor Dreyer en el que comentó: « Imaginen que hay un cadáver tras la puerta en una habitación normal, en un instante la habitación en la que estamos ha cambiado por completo » (Aumont, 2004 : 108); pues bien, ese es el mismo principio de contagio emocional que el suspense hitchcockiano: algo invisible pero conocido, puede teñir el decorado, la atmósfera, la escena, la acción, el diálogo, hasta el punto de volverlo inquietante o misterioso, y transformar por completo la percepción del espectador. (Aumont, 2004: 108). Así pues, Hitchcock, definirá su característico suspense formulando un ejemplo de esta manera: « *Imaginen que hay una bomba debajo del sofá, pero el protagonista no lo sabe, pero el público preocupado y temeroso conoce todos los detalles.* » (Hitchcock *apud* Truffaut y Hitchcock, 1974: 60) Desde este punto de vista, el cineasta británico controla gradualmente la situación emocional del público, aparte de informar de los máximos pormenores del peligro ajeno; de ahí, la incansable búsqueda de claridad narrativa del director. Por consiguiente, el espectáculo no se hace para que sea complicado y haga reflexionar en sus largometrajes, sino para que sea simple y provoque la participación emocional. Además, el suspense hitchcockiano, no es sólo espera; -ahí deviene la palabra suspense, o sea *suspendida la acción en el tiempo-*, es la dilatación de esa espera y, de manera más amplia, su ritmo, su puesta en duración, su puesta en tiempo o más bien, su *puesta formal*. En este sentido, puede decirse que el suspense tiene una especie de reglas; por ejemplo, la modulación de la duración de la trama y la garantía del control del cineasta sobre el montaje. Asimismo, el suspense podría ser a su vez el nombre del arte del director británico, en emplear el tiempo como material formal de la película y, por consiguiente, de su tratamiento del espacio y de los cuerpos de los actores. El suspense es a la manera del autor, una escritura. Por otra parte, ese suspense hitchcockiano, puede derivar en lo misterioso o en lo siniestro; pues mientras se espera, aparece una incuestionable incertidumbre e incógnita en el espectador de que alguna cosa nefasta va a pasar. De esta manera Hitchcock trata ante de todo de cautivar emocionalmente al público través de tramas enigmáticas. Sus reflexiones sobre el lenguaje cinematográfico, el relato y la actitud psicológica del espectador, están unidos. Sus preocupaciones sobre la audiencia son semejantes a Serguei Eisenstein, con sus estudios sobre la eficiencia, acción e influencia sobre el espectador. De hecho, Hitchcock tiene un deseo profundo de dirigir al público; por ejemplo, en los filmes de *Psycho* [Psicosis] (1960), *Vertigo* (1958) o *Notorius* [Encadenados] (1946), ente otros; se evidencia la voluntad de dirigir a las masas. A lo sumo, aplica una puesta en escena en sus películas, a través del montaje, -ya no en un sentido limitado como el efecto y reacción de la yuxtaposición de planos de Lev Kuleshov-; sino como un instrumento de creación del ritmo con atención destacada en la audiencia.

Vertigo (1958) dirigido por Alfred Hitchcock, es una película sobre el profundo misterio del amor. A pesar de los engaños, muertes y obsesiones. Basada en la novela *Sueurs froides: d'entre les morts* [Sudores fríos: de entre los muertos] (1954) de Pierre Boileau y Thomas Narcejac.

Todo el largometraje respira una atmósfera enigmática, sensual y abismal, que da un original punto de inflexión con la muerte inquietante de la esposa lunática Madeleine, hasta el trágico e inesperado desenlace en la torre. De cualquier manera, para el director inglés, la trama, el disparadero de la historia o *Mac Guffin*, -como él mismo lo define irónicamente- es un pretexto y finalidad para orientar su desarrollo, pero lo más

importante son los tejidos de las relaciones humanas, miradas y gestos que desencadenan ese pretexto. La introducción de *Vertigo* es muy poética, mostrando en el inicio un labio femenino, pasando a unos ojos, y acabando con formas infinitas abstractas que aluden al abismo insondable de la consciencia humana.



Fig. 8 y Fig. 9: fotogramas del filme titulado *Vertigo* (1958) dirigido por Alfred Hitchcock

El filme es de género suspense psicológico y cine negro; y a rasgos generales trata de las pesquisas de un detective retirado Scottie Ferguson -James Stewart-, que sufre de acrofobia y dejó recientemente el cuerpo de policía-, sobre la recóndita vida de la esposa Madeleine Elster -Kim Novak- de un perverso magnate constructor, Gavin Elster -Tom Helmore-, pues según el acaudalado, esta poseída por el espíritu de su desgraciada bisabuela Carlota Valdez. Por ende, Elster está muy preocupado por la salud mental de su mujer, y contrata a Scottie para que investigue sus extraños y misteriosos movimientos cotidianos por la ciudad de San Francisco y alrededores. Posteriormente se confirma que Madeleine está poseída por el recuerdo de Carlota, pues las pistas dadas así lo demuestran. Luego tras un intento de suicidio en el río, se enamoran los dos perdidamente en el apartamento del policía. Sin embargo, ella más tarde se suicida al arrojarla desde lo alto de una iglesia, sin que el protagonista pueda por su vértigo salvarla. La siguiente parte, comienza con la revelación de que Madeleine, que conoció y amó a Scottie, en realidad se llama Judy Barton, y es una impostora. Todo es un invento, y un complot despiadado, entre ella y Elster, para crear una coartada y así poder asesinar a la verdadera Madeleine, cobrando el dinero de su testamento. En realidad, Judy subió al campanario como Madeleine, y allí la esperaba escondido Elster con el cadáver de su verdadera esposa, que arrojó él mismo desde allí; pues estaba ya muerta, -exactamente estrangulada-. También, sabiendo que el detective debido a su acrofobia no podía subir para salvarla. Por consiguiente, se ratificaría el relato del suicidio en los tribunales, descartando el homicidio del opulento. Mientras tanto, Scottie sintiéndose culpable por no haber evitado la muerte de su amada, debe ser internado en un psiquiátrico, víctima de una profunda depresión melancólica. Cuando a continuación, encuentra por casualidad a Judy, entablan una relación que se basa en obligarla a que adopte la personalidad de la difunta. Al principio ella se resiste, pero en última instancia acepta seguirle el juego porque lo ama con todas sus fuerzas. Pero cuando el detective se da cuenta de que Judy anteriormente se hizo pasar por Madeleine -debido a un collar de Carlota Valdez que se coloca una noche en una cena-, la obliga a subir al campanario de la iglesia, donde anteriormente había simulado el tramposo suicidio. En ese mismo lugar, y debido a un susto de una monja, Judy cae, y estrepitosamente se mata de manera accidental. En aquel momento Scottie pierde desafortunadamente, y por última vez, a la mujer que ama, y probablemente no pueda recuperarse de ese choque psicológico nunca más.

Las partes misteriosas e inquietantes en *Vértigo* (1958) son abundantes y diversas. Especialmente mencionar la secuencia larga inicial del seguimiento del detective a Madeleine por las calles y lugares emblemáticos de San Francisco. Calles desiertas,

vacías, soleadas y alargadas sombras de los árboles. A más de arquitecturas antiguas, iglesias, museos, puentes, torres y recintos apartados, que evocan todos estos elementos a los espacios fantasmagóricos anunciados por Chirico. De la misma manera, el recurso de los ojos, las miradas, gestos ocultos, movimientos visuales, y sus significados enigmáticos y sensuales en cada escena en el largometraje, son muy destacados. Un *Leitmotiv* óptico de peso significativo axiomático, considerablemente vigente en las pinturas de Magritte, como de otros surrealistas, como Salvador Dalí, Max Ernst o Jaromír Funke. Además de las escenas en el hospital con su amiga y confidente, Midge - Barbara Bel Geddes- dialogando pacientemente ante un silencioso y deprimido Scottie; o en las secuencias en el apartamento de su compañera Midge. Mientras ella esta pintando y dialogando, el protagonista parece alienado, absorto y inexpresivo. Pensando en Madeleine o en explicaciones imposibles a cerca de fantasmas. Igualmente, la interpretación de ambos actores James Stewart y Kim Novak es soberbia, alcanzando una concordia y un ambiente enrarecido y neutral, que ayuda a potenciar más lo incógnito, de forma natural en el filme.

De igual forma la dirección de los espectadores y la respuesta del público, es fundamental para Hitchcock. En concreto, disminuye la parte intelectual de la actividad del espectador y aumenta su parte emocional. De ahí, su desprecio por los dramas de intriga policíaca, en los que no hay suspense sino una especie de interrogación intelectual racional, sin emoción alguna (Aumont, 2004). En consecuencia, para el cineasta la imagen es, en principio, lo contrario del verbo; cuando se escribe una película, es indispensable separar claramente los elementos de diálogo y los elementos visuales y, siempre que sea posible, conceder preferencia a lo visual sobre el diálogo. A más de recurrir a toda la gama de retórica visual que a veces limita con un deseo de realismo documental.

Por otra parte, lo siniestro sobreviene por primera vez con la primera escena de la caída del policía; se repite con el suicidio de Madeleine; y vuelve a repetirse al final de la película con el suicidio ocasional de Judy. Scottie es, pues, ese personaje torcido y gafe que produce, debido a su acrofobia, caídas mortales al abismo de aquellos a quienes aman o con quienes se halla directamente asociado (Trias, 2001). Propicia la caída negligente del policía, el fallecimiento indirecto de Madeleine y la muerte de Judy de manera accidental. En fin, Scottie es un personaje aciago y de mal agüero, *que fantasea en hacer el amor a una muerta*, -conforme Hitchcock-. Por tanto, la necrofilia podría entrar a su vez en la lista de categorías de esta brillante película, tan penetrante y subrepticia. Además, lo siniestro esta inscrito en el innegable *dopplegänger*, o sea el doble fantasmagórico femenino de Madeleine /Judy, e interpretadas ambas por Kim Novak.

La coincidencia en los temas del suspense, del misterio, lo inquietante, la locura, del sentimiento de culpa, la sensualidad y de una devoción por el arte en el realizador inglés; son presentes a su vez en la obra de su estimado colega, Luis Buñuel; en el que también ambos compartían una educación católica jesuita en su infancia. Referir, asimismo, que los celos enfermizos y las obsesiones patológicas del protagonista Francisco Galván, aparte del escenario inquietante de la torre del campanario en la película de *Él* (1954) de Buñuel, son efectivamente muy afines al *Vértigo* (1958), de Hitchcock.

Viento, deseo y misterio en David Lynch

*El viento sopla / y tú y yo / flotamos /
Y lo dulces misterios del amor / se hacen claros
(Lynch apud Chion, 2003: 291)*

Canta a Jeffrey y a Sandy la letra de la balada *Sweet Mysteries of Love* (Dulces misterios de amor). Para David Lynch la música -ese soplo que recorre el espacio- tiene una relación con el viento. Realmente la música para el artista es más que una simple banda sonora que sirve para decorar; es una forma de conocimiento reveladora y fuente de inspiración de primer orden. A más de ser un enunciado semántico que ayuda a obtener ambientes ininteligibles, densos y siniestros de los espacios, ficciones, voces y gestos correspondientes, a favor de la premisa principal de la narración. En tanto en cuanto, el misterio incorpóreo asoma desde la sombra escénica, es sentido como significante por el espectador. En el territorio poético el director norteamericano prefiere funcionar en la misteriosa abertura que separa la realidad ordinaria y el universo fantástico de la imaginación y del deseo humano; y procura cosas que sean capaces de desafiar la explicación y el entendimiento. Él quiere que sus filmes sean sentidos y vividos, en vez de que sean comprendidos. En cierta manera en la vida no sabemos en que direcciones irá la historia ni siquiera sabemos como irá a acabar una conversación. La consciencia en Lynch relativamente a esto es central en sus filmes. Es muy sensible al misterio que envuelve todas las cosas (Lynch & Mckenna, 2018: 258).

De entre sus producciones que más destaca el misterio, aludimos primero a *Blue velvet*, [*Terciopelo Azul*] (1986) que es un filme profundamente personal y lleno de humor negro; un tipo de película en la que Lynch definió su estética sombría, recóndita y estilo expresionista que aún continúa explorando. La atmosfera es la de una ciudad pequeña, de barrios, y de algo que esta escondido, que se oculta. No es una cosa muy optimista. Es un sueño, tiene un lado sombrío y espectral con una atmosfera claustrofóbica. Además, indaga con personajes poliédricos, y complejos como en la figura perversa, masoquista y astuta de una nueva *femme fatale* Dorothy Valens, -Isabella Rossellini- arquetipo femenino tan frecuente en el cine negro policíaco de los cuarenta y cincuenta, pero a diferencia de los estereotipos de entonces, con una autonomía y fuerza de voluntad apremiante. Así como también, el papel del gánster retorcido de Frank Booth -Dennis Hopper- de conducta sádica y enferma. Los enigmas que, como la misteriosa enfermedad de Dorothy, salpican la película, las diferentes direcciones narrativas que insinúan, pero no se siguen, el conflicto entre Mike, el exnovio de Sandy y Jeffrey o las numerosas preguntas sin respuesta (Lacalle, 1998: 36). De igual forma el filme se podría resumir como una investigación sobre el misterio, y la locura escindidos en lo normal e irracional. Por lo demás, David Lynch es un pintor, de un universo estético grotesco; a medio camino entre una nueva figuración onírica, y un inquietante informalismo. Su obra plástica es discursiva, interdisciplinar, y siempre circula alrededor de las ideas más originales de sus tramas cinematográficas. Además en sus cuadros se nota la influencia de las pinturas enigmáticas, solitarias y melancólicas de Francis Bacon, Edwards Hopper y René Magritte, que iconográficamente están muy presentes en muchas circunstancias, fondos o objetos en los largometrajes del cineasta; sobre todo, referir a la última serie televisiva de *Twin Peaks: Returns* (2017); así como en *Elephant man* [*El hombre elefante*] (1980), *Eraserhead* [*Cabeza borradora*] (1977), *Twin Peaks* (1990-1991), *The grandmother* [*La abuela*] (1970), *Blue velvet* [*Terciopelo Azul*] (1986) y *Lost highway* [*Carretera perdida*] (1997).



Fig. 10 y Fig. 11: Fotogramas del filme titulado *Carretera perdida* (1997) dirigido por David Lynch

Dick Laurent is dead [Dick Laurent esta muerto] con esta frase desconcertante gira todo el filme de *Carretera perdida* (1997), de relato turbio con gente nocturna, de excentricidad salvaje y total individualidad, y escrito junto a Barry Gifford. La estructura narrativa es una compleja red de mundos e identidades paralelas que se niega a desvelar fácilmente sus mundos secretos. Al igual que Lynch, Gifford detesta describir la película con palabras que puedan hacer más accesibles sus misterios:

Supongo que es justo decir que en realidad trata de un hombre que se encuentra en una situación extrema, y sufre una especie de ataque pánico. Pasa por momentos difíciles al enfrentarse a las consecuencias de sus actos, y eso le fractura en cierto sentido. Creo que es un estudio muy realista y directo sobre una persona que se encuentra perdida en su enfrentamiento con el modo que van saliendo las cosas. (Gilford apud Rodley, 2001: 342)

En una apática ciudad, un músico de jazz atormentado Fred Madison -Bill Pullman- por la idea de que su mujer René Madison -Patricia Arquette-, está teniendo una aventura amorosa es acusado; de pronto, de haberla asesinado. En una historia paralela, un joven mecánico Pete Dayton -Balthazar Getty- se ve atrapado en una red de engaños por una mujer Alice Wakefield, -interpretada por la misma actriz Patricia Arquette- que es infiel a su amante gánster. La trama de esta prodigiosa película se aparta del pensamiento racional para asomarse a las sinuosidades más turbias y profundas de la mente y la imaginación con un enfoque visionario. Por lo demás, el largometraje de Lynch incluye momentos portentosos, llenos de misterio y poesía. Al inicio en las secuencias en la casa de diseño minimalista, el matrimonio de Fred y René Madison están abrumados y desvitalizados por los problemas conyugales; sin salida, en caída libre y atraídos por el vacío. A más de abundar numerosos silencios, numerosos fundidos a negro, con su atmósfera de miedo retenido bañado por sordos rumores. No obstante, en la otra parte desempeñada por su incomprensible *alter ego* Pete Dayton; es más coloreada, joven y luminosa, marcada musicalmente por los compases maravillosos de Angelo Badalamenti, Lou Reed, Barry Adamson; y los bramidos industriales de los grupos de Marilyn Manson, Nine Inch Nails y Rammstein. También en esta parte Pete, queda enamorado de un misterioso e imposible amor con la actriz pornográfica Alice Wakefield, -parejo al idilio tormentoso entre el estudiante Jeffrey Beaumont y la peligrosa Dorethy Vallens en *Terciopelo Azul* (1986), y con otro mafioso, de por medio, Mr. Eddy/Dick Laurent-. De todas formas, el único punto en común, en *Carretera perdida* (1997), entre el saxofonista de jazz Fred Madison; un adulto que vive con su bella esposa, y su alarmante doble, Pete Dayton, un joven mecánico que vive con sus padres; es que sirven ambos activamente de su oído: el primero como músico, el segundo como experto mecánico en detectar que sucede en el motor de un coche. (Chion, 2003: 310). Al igual que en otras obras del cineasta norteamericano *Carretera perdida* (1997), está centrada en el hogar: en una situación doméstica y siniestra en un pequeño vecindario. Y en ese hogar, el sonido es muy importante. En cierta manera, una casa es un sitio donde todo puede salir mal, y el

sonido surge de esa idea. Así que esa sensación negativa se respira en el ambiente familiar, y los problemas se abstraen y se convierten en una pesadilla. A la gente le suceden desgracias, y esta película trata de eso. En relación con su distribución, la película está enmarcada por dos concretos actos sexuales: el primero, entre Fred y René, en una atmósfera cotidiana siniestra; y el segundo más extraño y onírico, entre Alice y Pete, e iluminado por los faros de los coches. El primer acto erótico queda frustrado y el segundo es culminado, pero acaba nefastamente con violencia. Ciertos aspectos del sexo son amenazadores. La forma como es usado como poder, o manera como asume la forma de perversiones que exploran otras personas. El sexo es una puerta para algo muy poderoso y místico, pero los filmes generalmente lo retratan de una manera completamente superficial. Y si fuera explícito, tampoco no abarcaría el aspecto místico del sexo. Son cosas difíciles de transmitir en un filme, porque el sexo es un misterio. (Lynch & Mckenna, 2018: 259). Los personajes Fred /Pete forman parte de un mismo sujeto. Sin embargo, y debido a los traumas psíquicos del protagonista se transforma vertiginosamente de identidad en otro plano distinto de lo real. De la misma manera, sucede con los papeles distintos proferidos por Patricia Arquette; como la esposa insípida René y la viciosa Alice; que, en realidad, también son la misma persona. A lo sumo, la exposición del doble femenino fantasmal, es recurrente en el cinematógrafo; así pues, enumerar esencialmente a la soberbia actuación de Kim Novak, como la rubia inquietante Madeleine, y la descarada Judy en *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock; en *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, se resalta la amistad insana entre la enfermera Bibi Andersson y la solista Liv Ullmann; y en los desempeños dramáticos e inusuales de Carole Bouquet y Ángela Molina, con la figura entrañable de Conchita, en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) de Luis Buñuel. En referencia, a la pretendida confusión y misterio sobre *Carretera perdida* (1997), Chris Rodley pregunta en una entrevista a Lynch que responde:

¿Quería confundir las expectativas del público?

-No, no. Tiene que ser de determinada manera, y no se trata de confundir, se trata de sentir el misterio. El misterio es algo bueno, la confusión no, y hay una gran diferencia entre las dos cosas. (...) La mayoría de las películas están pensadas para que las entienda muchísima gente. Poco sitio queda para soñar y hacerse preguntas. (Lynch apud Rodley, 2001: 360)

Igualmente son unos acertijos bastante representativos, las escenas inexplicables con *el hombre misterioso* (Mystery man) -Robert Blake- en la fiesta de Andy -Michael Masee en el largometraje -; en el que Fred Madison le pregunta: -¿Cómo ha entrado en mi casa?; *Mystery man* contesta: -Tú me invitaste, no tengo por costumbre venir a dónde no me llamen. Siguiendo el diálogo entre ambos, se intuye que el supuesto problema psicológico del protagonista Fred, deriva originalmente en su casa inicial, o sea de su matrimonio con René. Así pues, *El hombre misterioso* es un personaje simbólico que recuerda al *Hombre de otro lugar* de *Twin Peaks* o al vaquero de *Mullholand drive*; -según Lynch, son una especie de abstracciones alegóricas de otros mundos indefinidos. No obstante, lo más importante en su cine, -como lo es en Hitchcock-, no son en cierta manera los hilos paralelos argumentales o los -hombres puente de otros mundos-; sino la tensión anímica del público ante las amenazas, deseos, emociones, y dificultades hacia las líneas principales narrativas. En concreto, en este filme, la premisa es un *misterio desquiciado doméstico*; como bien, sugiere la letra de *I'm deranged* -Estoy trastornado- de David Bowie en la introducción de *Carretera perdida* (1997); que en este caso Lynch, deja más

que abierta la elucidación de la película al espectador. Por tanto, y como bien expone anteriormente, lo más importante en su obra; es pensar y soñar a través del misterio.

Consideraciones finales

Según Heidegger, *el decir poético del misterio es la negación*; por tanto, si la intimidad constituye el misterio del ser, para que sea efectivamente misterio, debe hacerse manifiesto una inaccesibilidad, y adquirir una máscara o invisibilidad; por medio de la negación equívoca de que alguna cosa, lugar, actitud o evidencia no sea tan comprensible. Por consiguiente, lo incógnito forma parte del disfraz y lo familiar en el sujeto.

En primer lugar, esa inclinación hacia lo íntimo y familiar es inherente del mismo modo en lo misterioso para René Magritte; o sea una experiencia inquietante causada por las cosas y conceptos que se encuentran naturales, y que emergen en los signos visibles de la metamorfosis y arte combinatorio que ofrecen sus composiciones pictóricas de su etapa detectivesca. A medio camino, entre el surrealismo y estructuralismo. Aparte de sus pinturas, estar muy contiguas al lenguaje, comunicación y narrativa cinematográfica. Erigiendo personajes enmascarados con secretos indeseados. De esta manera, el misterio magritteano, es definido como ordinario, conceptual y visible.

Por otra parte, en Giorgio de Chirico su tipología de misterio, esta fabricada de manera ilógica en determinados espacios públicos. Cuadros elaborados en la etapa metafísica, e inspirados por los mitos, leyendas y historias nostálgicas de hazañas y glorias clásicas. De este modo sus manifestaciones oníricas, expresan encuadres de figuraciones ambivalentes cromáticas, y arquitecturas cálidas de la decadencia social; así como también, advierten de nuevas inquietudes y graves amenazas en la vida urbana. Por tanto, la tesis del misterio fantasmal en Chirico, esta intensamente incorporada al espacio, y a una espiritualidad reservada de orden grecolatina.

Para el director Alfred Hitchcock, lo misterioso se sumerge profundamente en su aserto sobre el suspense cinematográfico. Entonces, el principal objetivo en sus películas es la plasmación de una notable emoción psicológica en el espectador, ante cualquier peligro inexplicable que pueda perturbar la convivencia y estabilidad social del individuo; y extraída principalmente de una clara y limpia narrativa. Por consiguiente, el misterio hitchcockiano en el filme *Vértigo* (1958), descansa sobre la tensión de perturbación del relato; que trata de la obsesión enfermiza del protagonista ante una mujer muerta.

El misterio en el cine de David Lynch es ante todo deseo. Una sensualidad centrada en el amor, y expuesta a partir de una abierta narración laberíntica, y no lineal; como, por ejemplo, la producción estudiada de *Carretera perdida* (1997); ante las intrigas y infaustos crímenes del protagonista enloquecido. Además, el misterio lyncheano es de talante familiar, es limítrofe con lo siniestro, absurdo y grotesco; a más de dedicar mucha atención a la música y al sonido, como partes vinculantes expresionistas y enigmáticas de su obra fílmica. Por ende, lo más importante en Lynch; es, ante todo, hacer pensar y soñar. En conclusión, estos cuatro pintores y cineastas presentados en este artículo muestran diferentes versiones de lo misterioso. Descendiendo en unos autores, a otras categorías fronterizas; -siniestro en Lynch-, -fantasmal en Chirico-; y en otros, reformulando su enunciación, -suspense en Hitchcock-, -visibilidad reflexiva en Magritte-. Sin embargo, todos ellos coinciden sobremanera, en trabajar dicha conceptualización, en un territorio común, lo cotidiano e íntimo, como premisas básicas para desarrollar con éxito los diferentes caminos discursivos del interesante e inescrutable término del misterio. De hecho, un vocablo, que etimológicamente deviene del griego *-myo-* que significa -iniciado-, como también -cerrar los ojos y los labios-, debido a las prácticas en los rituales

mistéricos y órficos de la antigüedad helénica, con las finalidades básicas de lograr una salvación individual en el más allá, y en especial; el tener respuestas cognitivas acerca del abismo desierto de lo desconocido. Fuente vital de sabiduría e inspiración para la expresión inconmensurable del artista.

Bibliografía de referencia

- Adorno (2004). T. *Teoría estética*. Akal: Madrid.
- D'Alfonso, M. (2012) *De Chirico, O sentimento da Arquitectura - Obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. Fundação Iberê Camargo: Porto Alegre.
- Alley, R. (1981). *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. Londres: Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet.
- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Breton, A. (1980). *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.
- Chion, M. (2003) *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- Chirico, G. (1919). Estética metafísica. *Valori Plastici*, a.l. Aprile-Maggio. Roma
- Fischer, L. (2019). *Cinemagritte: René Magritte within the Frame of Film History, Theory, and Practice*. Detroit: Wayne State University Press
- Freud, S. (2008). *Precedido de Lo siniestro, El hombre de arena de E.T.A Hoffmann*. Madrid: Editorial El Barquero.
- Lacalle, C (1998). *Blue velvet-Terciopelo Azul, David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- Lynch, D. y Mckenna, K. (2018). *Espaço para sonhar*. Braga: Elsinore.
- Nietzsche, F. (2010). *Estudio introductorio, Germán Cano*. Madrid: Gredos.
- Puelles, L. (2005). *El desorden necesario, Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Centro de Documentación Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Roudinesco, E. y Plon, M. (2008). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Schneede, U. (1978). *Rene Magritte*. Barcelona: Labor.
- Rodley, C. (2001). *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba.
- Torczyner, H. (1978). *Magritte, Signos e imágenes*. Barcelona: Blume.
- Trias, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Truffaut, F. y Hitchcock, A. (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

Filmografía

- Hitchcock, A. (Productor) & Hitchcock, A. (Realizador). (1958). *Vertigo* [DVD]. Estados Unidos.
- Sweeney, M., Sternberg T., Nayar D. (Productores) & Lynch, D. (Realizador). (1997). *Lost highway* [Carretera Perdida] [DVD]. Estados Unidos/Francia.

Neorrealismo de lo periférico: el territorio marginal de Roma desde la mirada nativa de Rossellini

Jesús RAMÉ

Universidad Rey Juan Carlos

jesus.rame@urjc.es

Resumen: Roma se presenta como una ciudad de carácter turístico e histórico, escenificada cinematográficamente desde la representación del Imperio Romano o como una suerte de ciudad-museo, un imaginario al que el cine de Hollywood ha contribuido de forma determinante.

En esta investigación queremos mirar hacia el contraplano de esta perspectiva, nos interesa adentrarnos en la representación fílmica de lo periférico en esta ciudad. Para ello hemos elegido una corriente artística con pretensión de reflejo del mundo de su época: el neorrealismo italiano, el cual se centra en las vivencias cotidianas. Nuestro objeto de estudio es la *mirada fílmica nativa* de Rossellini, director romano, que se hace cargo de retratar la realidad de los espacios y de las vidas periféricas de la Roma afectada por la Segunda Guerra Mundial

Roma, città aperta (1945), *Paisà* (1946) o *Europa 51* (1952) muestran cómo se habitaba el territorio precario y se hace cargo de un espacio protagonizado por los sin voz y las circunstancias de la ocupación fascista, pero, además, como explica Bazin, de forma antiespectacular y antiteatral. La Roma de los desposeídos de Rossellini es el reflejo cristalizado en la pantalla de un territorio y de un ser humano que ya no existe, en consecuencia, vemos su obra como una antropología.

Palabras clave: territorio periférico, antropología, cine, neorrealismo, Rossellini, estética fílmica

Abstract: *Rome is presented as a city of a tourist and historical nature, cinematographically staged from the representation of the Roman Empire or as a sort of city-museum, an imaginary to which Hollywood cinema has made a decisive contribution. In this research we want to look at the reverse shot of this perspective, we are interested in delving into the filmic representation of the peripheral in this city. So, we have chosen an artistic trend with the intention of reflecting the world of its time: Italian neorealism, which a focus on everyday experiences. Our object of study is the native filmic gaze of Rossellini, roman director, who is in charge of portraying the reality of the spaces and peripheral lives of Rome affected by the Second World War.*

Roma, città aperta (1945), *Paisà* (1946) and *Europa 51* (1952) show how precarious territory was inhabited and takes over a space starring the voiceless and the circumstances of the fascist occupation. Also, as Bazin explains, in an anti-spectacular and anti-theatrical way. Look at his work as an anthropology, Rossellini's Rome of the dispossessed is the crystallized reflection on the screen of a territory and a human being that no longer exists.

Keywords: *peripheral territory, anthropology, cinema, neorealism, Rossellini, film aesthetics*

1. El imaginario filmico romano

En *Le città invisibili* de Italo Calvino (2015) se describe la conversación ficticia entre Marco Polo y Kublai Kan, en la cual el veneciano describe ciudades inventadas al emperador mongol. En un momento del relato confiesa que siempre que habla de ciudades introduce algún aspecto de Venecia. El cine reconstruye las ciudades de la misma forma, con aspectos de su realidad y con lo que aporta la visión artística, creando una textura en la proyección desde la filmación de una puesta en escena, que hace emerger un catálogo de ciudades cinematográficas, *invisibles*, que conforman un sentido fuera del cine. Pensemos en la construcción del cine de Hollywood de ciudades como París o Nueva York. La ciudad se convierte en el mejor escenario para contar historias cinematográficas, ya que se presenta como el lugar natural de emergencia de los modos de relación.

El cine es un gran productor de territorios, definiendo a través de ellos las subjetividades de sus habitantes. Un ejemplo muy claro ha sido la visión que el cine clásico norteamericano ha tenido de culturas como la India (*The Party*, Blacke Edwards, 1968) o la cultura oriental (*The king and I*, Walter Lang, 1956), donde sus actores eran caracterizados desde prototipos raciales que en nada se ajustaban a la realidad. Un caso más grosero es el de los propios nativos de EE.UU., los cuales, en algunos casos, fueron representados con ropa y lenguas inventadas, que no tenían ninguna semejanza con la cultura de los antiguos habitantes de este país. Uno de los casos más absurdo es la película *Fort Apache* (1948) de John Ford, donde los nativos americanos hablan español.

Con Roma, que es nuestro objeto de estudio, no ha ocurrido menos, ya que se han construido, a través del cine, dos visiones que encasillan a la ciudad en sendos imaginarios ficcionales: La Roma turística, escenificada en un personaje que descubre la ciudad, o la Roma del imperio que cristaliza en el *péplum*, películas que mostraban la antigüedad grecorromana de una forma fastuosa y que tuvieron los estudios de Cinecittà como espacio de recreación de la historia: Podemos pensar en obras como *Ben-Hur* (1959) de William Wyler o *Quo vadis* (1951) de Mervyn LeRoy, que reflejan plenamente el imaginario de la antigua Roma.

En la primera perspectiva aparece una visión similar a la que se construye en *Vacaciones en Roma* (1953) de William Wyler, película que ha contribuido al mito de la ciudad de Roma como espacio fundamentalmente turístico. En esta película la mirada del espectador no importa, no es creadora, Roma es un *set* para el despliegue de los actores y su juego amoroso. La moto se convierte en el transporte que nos lleva de hito legendario en hito mitológico, no en la prueba de que se puede mirar de otra forma la ciudad. El mundo cotidiano y, mucho menos, el espacio de las clases desfavorecidas no aparece o es silenciado bajo la frivolidad. Recientemente, hemos vuelto a ver esta visión turística en la obra de Woody Allen, *To Rome with Love* (2012), donde la ciudad se convierte en el “marco incomparable” para el desarrollo del amor, un marco simbólico. Por otro lado, la visión de la Roma histórica, pero mostrada como épica imperial, ha llegado hasta nuestros días con películas que quieren dar un carácter moderno al *péplum*, de las cuales son ejemplos paradigmáticos películas como *Gladiator* (1992) de Ridley Scott o el reciente *remake* de *Ben-Hur* (2016) de Phil Neilson.

Uno de los elementos fundamentales de la innovación estética del neorrealismo es el uso del espacio de las ciudades, pero para dar un carácter más mundano a sus historias, consiguiendo narraciones más cercanas a las vidas de los espectadores, más si cabe cuando sus películas reflejaban vivencias que estaban aconteciendo en ese momento o que habían sucedido hace poco tiempo. Esto nos introduce en una forma de mostrar la ciudad que se acerca al documento, a la obra de contexto, y que se aleja, como no sucedía en los anteriores casos, de mostrar la ciudad como espectáculo. Antes de abordar el

estudio concreto de Rossellini, explicaremos estas características que definen la forma de tratar el territorio del neorrealismo.

2. La representación de la periferia en el cine neorrealista. La “puesta en mirada” nativa de Rossellini

Entendemos que un territorio se distingue del paisaje por ser habitado, por ser transformado por el ser humano. En el espacio urbano “conforme entramos, aunque solo sea a su primera calle, en la periferia, en el suburbio más alejado de las maravillas que guarda, la ciudad deja de ser paisaje y se convierte en medio, en entorno, como si nos engullera para siempre y ya no nos dejara escapar.” (Muñoz Gutierrez, 2015: 14) En este sentido, el territorio tiene una directa vinculación con la propiedad, hecho fundamental para el cine en el hecho de representar los espacios en los que emergen las prácticas cotidianas, en el sentido gramsciano, de las clases subalternas (Gramsci, 2000: 27). El cine se apropia de los espacios y estos son definidos de la misma manera que se delimitan los sujetos que los habitan. Evidentemente, aquí entran las posibilidades de subjetivar a los diferentes seres humanos, de tal forma que se puede tener un carácter realista del reflejo del mundo hasta la creación más burda de dicha subjetividad, pasando por las situaciones híbridas que conforma la práctica artística. De tal forma que, como expresa Deleuze y Guattari,

lo expresivo es anterior a lo posesivo, las cualidades expresivas, o material de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser. No en el sentido de que estas cualidades pertenecerían a un sujeto, sino en el sentido de que dibujan un territorio que pertenecerá al sujeto que las tiene y las produce. (Deleuze & Guattari, 1988: 323)

Es revelador, en relación a la idea de territorio, que el surgimiento de los nuevos cines se dé en Italia, y no en otros países de tradición fílmica como Alemania o Francia. Lo entendemos desde una disidencia popular, que creo una subcultura contra la ocupación alemana, la cual fue acompañada por una cierta aptitud de algunos cineastas italianos, todo ello sumado a que el sur de Italia es liberado por los aliados. Italia

no podía aspirar, desde luego, al rango de vencedor; pero contrariamente a Alemania, por un lado, disponía de una institución cinematográfica que había escapado relativamente al fascismo, y, por otro, podía invocar una resistencia y una vida popular subyacentes a la opresión, aunque desprovista de ilusiones. (Deleuze, 2018: 294)

La apuesta realista del neorrealismo es una propuesta a la contra de un realismo aparecido anteriormente, el realismo del cine de “teléfonos blancos”, que pretendía imitar al cine norteamericano. Como explica Ugo Pirro, « la introducción en la escenografía fascista de este objeto que el color blanco hacía irreal y raro, se debió a la admiración secreta, pero difundidísima, que todos tenían por el cine americano. » (Pirro, 1990: 30). El neorrealismo se oponía a esta idea ficcional del mundo porque, como escribe Deleuze, « rompía con las coordenadas espaciales, con el antiguo realismo de los lugares, desbarajustando los puntos de referencia motores. » (Deleuze, *op. cit.*:175) De hecho, la salida hacia exteriores naturales es una forma de romper con la construcción del espacio cinematográfico fascista. También va acompañada de una cierta incertidumbre que provoca

la cotidianidad y que puede estar expresada a través de los territorios que se representan dentro del desarrollo del tiempo. Como escribe Carlos Muñoz Gutierrez, respecto del devenir en el espacio, parece que estos directores quieren que « la tentación humana de representar sus paisajes nazca del inconsciente convencimiento de que la batalla que hemos emprendido contra el devenir del mundo está perdida. » (Muñoz Gutierrez, 2015: 11).

Con estas premisas vemos múltiples ejemplos dentro del neorrealismo cinematográfico en los cuales los espacios naturales y la aparición de la periferia se hacen protagonistas de las tramas. En la filmografía de Vittorio De Sica tenemos tres películas que expresaron la periferia, tanto en un sentido espacial como social, de una forma clara como son *Sciuscià* (1946), *Ladri di Biciclette* (1948) y *Miracolo a Milano* (1951). Las dos primeras de forma trágica en la vida de un niño en la ciudad y la última introduciendo el humor y la fantasía, mostraban como se vivía en esas “afueras” que había creado el final de la Segunda Guerra Mundial. Otras trayectorias cinematográficas como la de Pier Paolo Pasolini o Luchino Visconti, también tuvieron las ciudades y sus extrarradios como elementos fundamentales de la materialidad fílmica de sus largometrajes, e incluso Federico Fellini mucho más tarde, en 1972, llegó a dedicarle una película a la ciudad de Roma, *Roma*, mostrando ese lado pintoresco de lo extravagante, en otro tipo de acercamiento a lo periférico.

En este sentido, los “nuevos cines” que fueron apareciendo en el mundo recuperaron la ciudad, desde la tradición ya asumida del neorrealismo italiano, como espacio de desarrollo de historias, lo cual nos permite pensar en filmografías como la francesa, cuyo movimiento cinematográfico, la *nouvelle vague*, inaugura su andadura con tres largometrajes que tienen la ciudad y las periferias como protagonistas: el París canalla en *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard, de nuevo la infancia en el París de barrio en *Les quatre cents coups* (1959) de François Truffaut y los restos del desastre de la Segunda Guerra mundial de Hiroshima en *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais. El neorrealismo inaugura, y después lo completarán otras cinematografías en el mundo, una nueva forma de concebir el espacio fílmico, un espacio que representa a quien lo habita y de esta forma se convierte en una representación política.

Aparece, así, la idea de la “puesta en mirada” (Amador, 2019), como explica José Luis Guerín en relación al cine de Erice, en ese instante en el que el creador se compromete con la realidad que está retratando. De este modo la “puesta en mirada” de Rossellini provoca que sus películas sean « la exacta adecuación entre un contenido político y una forma artística, entre el combate histórico de un pueblo y el combate por una representación verdadera de un pueblo. » (Rancière, 2005: 147) Cuando el director romano muestra la periferia la explica como un espacio habitado, habitado por un pueblo en resistencia, lo cual hace emerger, desde una puesta en situación, una “puesta en mirada” cinematográfica y política. El genio de Rossellini « consiste en reunificar la división de trayectos en la conciliación de la imagen, fijar la intangible presencia de lo incorpóreo en lo corpóreo. » (Rancière, *op. cit.*: 153) Al contexto, lo necesario, lo que era así y no podía ser de otra manera, se sumó la visión cinematográfica de Rossellini, lo posible, creando una mirada fílmica irrepetible que nos revela un espacio periférico el cual podemos visitar, el cual se ha transformado en documento.

Sin embargo, la “puesta en mirada” de Rossellini en estas películas es una “puesta en mirada” nativa. Parece como que quiere ajustar cuentas con su ciudad y retratarla como él la ha vivido, auténtica, con sus grandezas y sus miserias en un periodo de posguerra. Así, su propuesta fílmica va a ser una apuesta por un nuevo realismo, que saque de la antigua construcción en la que esta ciudad estaba enterrada a través de las superproducciones norteamericanas o el cine fascista. Así el neorrealismo

cinematográfico para el director romano será « *soprattutto una posizione morale. Diviene poi posizione ne estetica, ma in partenza è morale [...] Parto con la ferma intenzione di evitare i luoghi comuni, penetrando all'interno delle cose.* » (Rossellini, 1975: 43) (Por encima de todo una posición moral. Luego deviene en una posición estética, pero al principio es moral. [...] Mi punto de partida es la firme intención de evitar lugares comunes, penetrando en el interior de las cosas). El compromiso con Roma del que se hace cargo Rossellini se convierte en una cuestión ética, pero que se traslada a lado estético porque conoce la realidad de la ciudad, ya que el mismo ha sido protagonista de ella.

3. Análisis de la periferia romana en *Roma, città aperta*, *Paisà* y *Europa 51*

El punto de partida de esta investigación es utilizar la ciudad de Roma porque es un territorio que ha sido construido, como hemos explicado más arriba, de forma simbólica por el cine. Desde esta premisa elegimos a Rossellini y a estas tres películas que representan un esfuerzo nativo por mostrar otra idea de la ciudad, pero además centrada en un contexto concreto, lo que implica una intención de acercamiento a la realidad. Al mismo tiempo estas películas despliegan una explicación de los espacios periféricos romanos, espacios escondidos al cine comercial, preocupado este último por los centros urbanos y la simbolización en un intento de asimilación audiovisual rápida del espacio fílmico. Pero el territorio de la periferia es complejo, necesita de una explicación, necesita de un descubrimiento. Además, estas películas hacen uso del territorio fílmico como elemento fundamental de lo que Aristóteles define en la *Poética* como peripecia y *anagnórisis*. Por un lado, la periferia romana despliega la peripecia generando «*un cambio en el estado de las cosas en dirección contraria*» (Aristóteles, s.d. [2004]: 89) en relación a lo que pudiera ser posible o necesario, ya sea este territorio de extrarradio, como ahora explicaremos, el de la clandestinidad en *Roma, città aperta* (1945), el del recuerdo y el paraíso perdido en el capítulo dedicado a Roma en *Paisà* (1946) o el de la toma de conciencia de este paisaje habitado por la clase subalterna y sus consecuencias éticas en *Europa 51* (1952). Al mismo tiempo, en el espacio periférico se pone en juego « un cambio desde la ignorancia al conocimiento que conduce o bien a la amistad o bien al odio de aquellos señalados para la buena fortuna o la mala fortuna » (Aristóteles, s.d. [2004]: 89), provocando un reconocimiento, una *anagnórisis*, que en el caso de los personajes femeninos de Rossellini se verá como un camino hacia la ingratitud o la muerte. El reconocimiento de las clases populares de que el pasado no volverá o de la injusticia de la ocupación alemana, vienen representados en estas películas por la aparición de un espacio fuera de los lugares en donde está los sujetos que marcan las relaciones de poder; por eso es marginal y a veces queda fuera de la vista u olvidado en las prácticas cotidianas que se desarrollan en el espacio central urbano.

Rossellini nos muestra que la belleza de la “puesta en mirada” se enriquece de lo inesperado, como inesperado es la aparición de las clases desfavorecidas en el cine italiano hasta el surgimiento del neorrealismo. Esto muestra una interrelación entre el desarrollo del contexto social y las formas fílmicas para expresarlo. Como escribe Rancière, para Rossellini: « no hay plano bello que no sea un momento de gracia en el sentido más literal, en el sentido paulino del término, que no se pase por el absoluto consentimiento al encuentro de aquello o de aquel que uno no buscaba. » (Rancière, *op. cit.*: 149).

De este modo vemos cómo en la presentación del espacio periférico este descubrimiento, esta *anagnórisis*, relaciona ética y estética en cada uno de los films de Rossellini estudiados.

Roma, città aperta es la primera película que vamos a analizar en relación al territorio. Curiosamente, en una de sus secuencias iniciales, un militar alemán explica cómo la Roma ocupada es dividida en partes para controlarla mejor. El dibujo muestra un círculo central y luego espacio que se van esparciendo hacia la periferia. En este film comienza esa idea de Rossellini de asociar a las clases desfavorecidas un espacio que explica sus gestos, un espacio periférico que solo puede desplegar el nativo de la ciudad porque lo conoce y lo usa como localización. Cuando aparece Pina, el personaje principal interpretado por Ana Magnani, emerge de unos edificios separados por espacios abiertos no asfaltados, que nos dan la imagen de espacios construidos a las afueras para pobres, además se suma escenográficamente la situación calamitosa de los edificios desconchados y descuidados. Este carácter documental se relaciona con lo que apunta Mario Verdone sobre el origen de la película, ya que el proyecto en inicio « *doveva essere un documentario sul sacrificio del sacerdote romano Don Luigi Morosini, durante l'occupazione tedesca. Ma la storia fu ampliata* »¹ (Verdone, 1995: 39) y emergió esta obra maestra.

Otra característica de la expresión de la periferia por parte del director italiano, que se repetirá en más películas suyas, es la calle como espacio de juego para la infancia, pero que en esta película aparece como idea de una periferia política que se traduce en los espacios de la clandestinidad. Lo prohibido se convierte espacialmente en una periferia dentro del centro, como cuando Don Pietro, el cura, va a encontrarse con la resistencia y tiene que acceder a lugares escondidos y oscuros. Los niños también juegan a reproducir esta periferia de la clandestinidad. Como describe Verdone, *Roma, città aperta* es « *un Desiderio de libertà, una fede nella resistenza, una presa di coscienza del progresso morale del paese.* »² (Verdone, *op. cit.*: 40). Quizá la secuencia que mezcla el espacio periférico de la clandestinidad con el espacio físico periférico de la vida cotidiana de las clases desfavorecidas sea el encuentro en un ambiente ferroviario, donde se mezclan los edificios industriales con casas pobres, entre Don Pietro y un obrero para entregarle dinero para los partisanos. Es curioso que el elemento para reconocerse es silbar una canción conocida popularmente, introduciendo la idea de la baja cultura como coartada periférica para la clandestinidad.

Quizá el momento de representación del espacio periférico, la imagen más potente de las clases desfavorecidas en la periferia sea cuando Pina recorre desesperada una calle de barro seco porque los alemanes se llevan a su prometido, Francesco. Tras ser tiroteada cae en una calle desangelada, donde no se ha puesto todavía el alumbrado ni hay mobiliario urbano como en el centro. En esta película, además, Rossellini hace que finalice con un paseo de niños apesadumbrados porque los alemanes han ajusticiado a Don Pietro, hecho que se da en la periferia porque la muerte no es para el espacio público del centro de la ciudad, sino para el fuera de campo de la periferia. La última imagen, bajo la palabra Fine, es el paseo de estos niños por un camino sin asfaltar cercano a unas casas de las afueras y al fondo la ciudad imponente. Esta imagen hace pequeños a los seres humanos frente al poder reflejado por un centro de la ciudad de Roma, un centro de dominio, ocupado por los alemanes.

¹ Traducción propia: « iba a ser un documental sobre el sacrificio del sacerdote romano Don Luigi Morosini durante la ocupación alemana. Pero la historia se alargó » (Verdone, 1995: 39).

² Traducción propia: « un deseo de libertad, una fe en la resistencia, una conciencia del progreso moral del país » (Verdone, *op. cit.*: 40).

En *Paisà*, película de seis episodios independientes, nos encontramos ante el capítulo de la liberación de Roma por los americanos reflejada en la aparición de los monumentos más importantes de la ciudad transitados por los carros de combate conducidos por los soldados. Son imágenes de archivo que nos colocan en el centro de la realidad histórica, el recurso del monumento turístico se utiliza como testigo de la historia reciente: el Altar de la Patria, El castillo de Sant'Angelo, el Coliseo,... Esto hace de la película introduzca una novedad en el lenguaje fílmico de la ficción, ya que, como explica Verdone, « *il documento se alterna al racconto: ma c'è tra l'uno e l'altro un filo invisibile che li unisce e che è dato dalla realtà.* »³ (Verdone, *op. cit.*: 40). La ficción empieza tras un intertítulo que anuncia el paso de 6 meses, por lo cual ya sabemos que los americanos se han asentado en la ciudad. La periferia en esta película está ocupada por el espacio del pasado, cuando todavía se mantenía la inocencia del inicio de la liberación y una muchacha llamada Francesca dio agua amablemente a un soldado. Esta relación se pierde porque el soldado ya no sabe dónde está el lugar y le cuenta a la misma Francesca la historia. La periferia es el lugar de las posibilidades, donde Francesca ofreció su amabilidad a cambio de nada, un espacio sencillo que contrasta con el hotel barroco de prostitución en el que en el presente está con el soldado. La “puesta en mirada” se traslada en un flashback al espacio periférico de la inocencia, desde el centro de la perversión que provoca el buscarse la vida. Así, el espacio realista de esta película es, como explica Bazin, el de « la resistencia italiana, pero lo que es neorrealista es la puesta en escena⁴ de Rossellini, su presentación a la vez elíptica y sintética de los acontecimientos. » (Bazin, 1999: 385).

En *Europa 51* la “puesta en mirada” surge del cambio vital en Irene, interpretada por Ingrid Bergman, una mujer de clase alta que pierde a su hijo tras lo que parece un suicidio. Lo primero que reconocemos de la periferia es que uno se traslada a ella en transporte público, rodeada de cuerpos proletarios que democratizan el espacio, un espacio público que se mueve desde el centro del dinero a la periferia de la miseria. Su amigo, el periodista comunista Andrea, llevará a Irene a ver a un niño que se muere porque su familia no puede comprar medicinas. Ya el lugar se presenta como el barrio periférico de edificios típico de los 50, donde los descampados y solares ocupan el espacio entre bloques, espacios desolados donde juegan los niños. Sin embargo, el momento de cambio en el pensamiento de Irene está producido por su mirada, pero no cuando mira los edificios sino cuando entra en la casa del niño. Su rostro ante la miseria de la familia, que se resuelve en un plano que recorre una mesa con tres niños sentados a ella, provoca el pensamiento que suponemos recorre la cabeza de Irene. El rostro de Irene se acompaña de una música de intranquilidad que conforman en el montaje, con los gestos y discursos de los personajes que encuentra en la periferia, la idea de la vida de los desfavorecidos. En un momento dado a Irene le explican cómo viven hacinados en las casas y su rostro nos recuerda su casa de burguesa que contrasta con estos espacios que conforman los barrios dormitorio de la clase trabajadora italiana de los años 50. Hay una secuencia muy especial que, tras una explicación sobre la vida en la periferia que acaba en el rostro de Irene, vuelve tras un encadenado a empezar de nuevo en su cara. Ella mira un descampado, vacío, donde juegan los niños y hay chabolas desperdigadas, pero en determinado momento descubren un muerto en un río cercano y acaba acompañando a unos niños a su casa. Aquí descubrimos como la mirada de Rossellini, en esta edición de planos generales y rostro, mezcla el entendimiento nativo propio con el descubrimiento del personaje, colocando al espectador en un lugar de conocimiento y sorpresa, el cual es vivido junto a Irene. Ante la pregunta de Irene sobre qué quería ser de mayor a un niño,

³ Traducción propia: « El material de archivo se alterna con la historia de ficción: pero hay un hilo invisible entre ellos que los une y que está dado por la realidad » (Verdone, *op. cit.*: 40).

⁴ Lo que nosotros hemos denominado “puesta en mirada”.

este responde que “delincuente”, a lo cual ella responde con una risa, empezando a integrarse y a entender junto al espectador la diferencia entre su entorno social y el periférico desde la infancia. Luego conoce Paserotto, interpretada por Guilietta Masina, que vive sola y tiene varios hijos suyos y otros recogidos en la calle, dándonos a entender que el espacio periférico también se compone por los gestos sociales situados, que contrastan con la vida burguesa que se compone de normas cerradas como un conveniente matrimonio.

Otro espacio que se muestra en la película es el del trabajo, representado por la fábrica, donde los hombres se mueven en un lugar hostil lleno de ruido, donde ahora la mirada de Irene es de extrañeza ante un territorio laberíntico. Siempre es acompañada, no sabiendo por donde va ni reconociéndose que hacen las máquinas, un espacio de extrañamiento. En un momento dado descubrimos que es una fábrica de sacos de papel de cemento y, comprendiendo el mecanismo, hace el gesto de la clase trabajadora de sacar un saco para comprobarlo. Este gesto de participar de la fábrica la hará llegar tarde al teatro, provocará su olvido sobre las obligaciones burguesas cristalizado en el espacio periférico de la fábrica, siempre fuera del centro.

Pero el elemento más desgarrador de la periferia es la lejanía de lo importante, en este caso de los médicos. Cuando Irene quiere ayudar a una prostituta, tiene que llevarla a su casa pagando un taxi para llegar a una vivienda humilde con una pequeña habitación. Rosellini muestra el contraste con la casa burguesa que tenía incluso una enfermera particular y como ahora encontrar un médico en la periferia se hace complicadísimo. Lo más sorprendente de la trama es que Irene se queda en la periferia, se escapa de la vida burguesa cuidando a la prostituta y no diciendo nada a su familia: el territorio periférico se convierte en una cura de la hipocresía burguesa, un baño de realidad. Sin embargo, para el ambiente burgués su acercamiento a la periferia es una señal de enfermedad mental y es ingresada en otra periferia social, el centro psiquiátrico. Curiosamente la única persona que la entiende es su criada, la cual pertenece a otra clase social y sabe que no está enferma. El mecanismo estético para mostrar el espacio de la locura femenina es el mismo que el del mundo de las clases desfavorecidas, a través de la mirada de Irene, aunque ahora ella también es observada por los rostros de las internas.

Tanto en *Paisà* como en *Europa 51*, Deleuze ha señalado que son referencias claras de como el cine de Rossellini ha marcado un cambio en el uso del espacio en el cine, ese giro hacia un nuevo realismo orientado a cómo ocurren las cosas en el tiempo de lo cotidiano, un acercamiento a lo mundano desde el cine. Esto nos da la dimensión del genio que puso el director romano en estas películas, que no está soportado solo en el contexto. Esta idea que plantea Deleuze, la expresa claramente el mismo director cuando escribe que « *il oggetto dil film neorealistico è il mondo, non la storia, no il racconto.* »⁵ (Rosellini, *op. cit.*: 42).

4. El documento rosseliniano o el cine como una antropología de los espacios habitables

Lo primero de lo que nos damos cuenta al analizar estas películas es de que Rosellini llega al espacio periférico a través de explicar al ser humano, que su cine parte de

una maggiore curiosità per gli individui -ha affermato lui stesso- un bisogno, proprio del uomo moderno, di presentare le cose come sono, di rendersi conto della realtà,

⁵ Traducción propia: « El objeto de la película neorrealista es el *mundo*, no es la trama, no es el relato » (Rosellini, *op. cit.*: 42).

*direi in una maniera spietamente concreta, conforme all'interesse tipicamente contemporáneo, per i resultati statistici e scientifici.*⁶ (Rosellini, *op. cit.*: 42)

Esto no ocurre solo con la expresión fílmica de Roma que conecta al director con su mirada nativa, también lo pone en práctica en el capítulo dedicado al Nápoles de *Paisà*, en el cual un soldado norteamericano sigue a un niño hasta la periferia, a la cual no puede mirar y huye, o *Il generale Della Rovere* (1959) siguiendo las andanzas de un entrañable timador en Génova. Pero la mirada nativa de Rossellini siempre se apoya en una mirada extemporánea, en un personaje que permite un cambio en los valores a través del conocimiento de un espacio periférico y de los gestos de sus habitantes. La *anagnórisis* hacia la que nos quiere llevar el director italiano, a través de la mirada, es un descubrimiento ético, ya que para el director romano « *il cinema insegna a conoscersi, a riconoscersi gli uni altri, invece di continuare sempre a raccontare la stessa storia.* »⁷ (Rosellini, *op. cit.*: 43). En este sentido descubrimos que el cine de Rosellini ha desplegado en estas películas un carácter de escritura antropológica, acercándose a lo que luego se definiría como *etnoficción* y que daría frutos también en otro campo que se ha denominado *antropología visual*. Además, se crea una tensión con la ciudad del presente, en concreto con la Roma actual o con las ciudades que habitamos, las cuales siguen creando extrarradios desfavorecidos de las que el espectador burgués está ausente.

La búsqueda de la realidad por parte de Rossellini va a provocar un protagonismo del espacio como medio de expresión en una huida de la *sceneggiatura di ferro* (guión cerrado) propio del cine de género. En estas tres películas analizadas vemos que el vestuario, el maquillaje, la interpretación o la dirección artística van en pos de una puesta en situación donde aparezca una verdad que pueda ser filmada, no una puesta en escena creada para la cámara. Este tipo de films utilizan el espacio desde una filosofía contra “l’ipocresia dello scenario” (la mentira del guión) de tal forma que el director romano ponía en juego un estilo consciente de hacer cine: « *Io possiedo, lucida, nella mente, la continuity dei miei film. Ne porto il ritmo in me. Sono pieno di appunti e tuttavia non ho mai capito bene la necessità di avere uno scenario se non per assicurare i produttori.* »⁸ (Rosellini, *op. cit.*: 43). Esta búsqueda de la verdad que deriva en presupuestos antropológicos se ha buscado en la incorporación del espacio periférico, pero, como apuntan Aumont, Bergala, Marie y Vernet, « el rodaje en exteriores o en decorados naturales no es en sí mismo un factor de realismo; hay que añadir un factor social al decorado para que se transforme: barrio pobre, lugar desierto [...] » (VV.AA., 1996: 139). Esto nos da la pista sobre la existencia de un repertorio neorrealista de uso de los territorios en el cine, entendiendo lo repertorial como una tendencia de un sistema « *a buscar o producir una coherencia propia* » (Claramonte, 2016: 33), pero en el que Rossellini introduce sus propias disposiciones nativas para el paisaje romano, entendiendo lo disposicional como esas prácticas en las cuales podemos utilizar nuestras inteligencias y capacidades para poder manejar en diferentes direcciones nuestro repertorio. Esto provoca que veamos en Rossellini un estilo genuino en el intento de expresar una verdad a través de una “puesta en mirada” antropológica, donde, como

⁶ Traducción propia: « una mayor curiosidad por los individuos -dijo él mismo- una necesidad, propia del hombre moderno, de presentar las cosas como son, de darse cuenta de la realidad, diría de una manera implacablemente concreta, de acuerdo con un interés típicamente contemporáneo, por los resultados estadísticos y científicos » (Rosellini, *op. cit.*: 42).

⁷ Traducción propia: « El cine enseña a las personas a conocerse, a reconocerse, en lugar de seguir contando la misma historia » (Rosellini, *op. cit.*: 43).

⁸ Traducción propia: « Tengo en la cabeza la continuidad de mis películas. Llevo el ritmo en mí. Estoy lleno de notas y, sin embargo, nunca he entendido bien la necesidad de tener un guión si no es para tranquilizar a los productores » (Rosellini, *op. cit.*: 43).

explica Bazin, El director romano crea una propuesta personal en la que huye de lo teatral y lo espectacular (Bazin, *op. cit.*: 386).

Explicado esto, nos gustaría destacar algunos aspectos que definen las intenciones antropológicas de Rossellini al mostrar los espacios de las clases subalternas. Por un lado aparece la reproducción como mecanismo de afianzamiento y consolidación de los modos de hacer del poder, donde, al mismo tiempo, el *hábitus* es el elemento de cristalización de unos prácticas propias traducidas en el quehacer cotidiano del centro e impuestas a la periferia. Entendemos lo reproductivo desde los parámetros del ensayo *La reproducción* (1996) de Bourdieu y Passeron. Estos autores investigan las funciones reproductivas del campo de la cultura respecto a los modos de relación sociales y al mantenimiento de los modos de producción que soportan una clase dominante en una sociedad. La reproducción está soportada por continuas y simultaneas acciones pedagógicas, que « constituyen uno de los mecanismos, más o menos determinantes según el tipo de información social, por los que se halla asegurada la reproducción social, definida como reproducción de la estructura de las relaciones de fuerza entre las clases. » (Bourdieu y Passeron, *op. cit.*: 44). En este sentido, toda la resistencia periférica se enfrenta a una tendencia reproductiva de las normas del centro, a un « poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que funda su propia fuerza » (Bourdieu y Passeron, *op. cit.*: 51).

En *Roma, città aperta*, La clandestinidad se juega en un espacio periférico porque los alemanes quieren dar un aspecto de normalidad y legitimidad a la violencia. Las formas firmes y seguras de los soldados en las calles donde viven las clases desfavorecidas parecen escenificar la naturalidad de la represión para con estos individuos, calles que al final serán el espacio de la autorganización del pueblo porque no sigue reproductivamente las normas alemanas, porque se resiste. Los niños en esta película reproducen los gestos adultos con sus juegos y pasando a la acción al poner una bomba, dando lugar a la posibilidad de la resistencia en una imitación de sus mayores, que se ve reflejada en un uso mimético de los espacios de clandestinidad. Así nos damos cuenta de que las nuevas formas, aunque sean prácticas emancipadoras de la infancia, también están sostenidas en la reproducción. En *Paisà* vemos como el paso a la cotidianidad de la posguerra hace que el centro, al que se trasladan las relaciones amorosas, se haya generado por la reproducción de prácticas afectivas que tienen que ver con la supervivencia, dando lugar a los espacios marginales como espacios para “buscarse” la vida. Surgen despliegues cotidianos aprendidos que se desarrollan en el territorio urbano y en sus modos de relación, explicando como el espacio de la ciudad es un espacio de aprendizaje reproductivo.

Europa 51, quizá sea de las tres películas la que mejor explique esa diferencia entre el espacio burgués del centro y el espacio periférico de las clases subalternas. Esto se debe a que la película se basa en la expresión de las diferentes prácticas cotidianas en los dos espacios, al mismo tiempo que vemos el viaje de cambio físico, de recorrido y corporal, de la protagonista en este traslado de un lugar a otro. Rossellini muestra los distintos modos de relación que la formación en el tiempo provoca, lo que Bourdieu y Passeron denominan un *habitus*, es decir un « producto de la interiorización de los principios de una arbitrariedad cultural capaz de perpetuarse una vez terminada la AP⁹ y, de este modo, de perpetuar en las prácticas los principios de la arbitrariedad interiorizada. » (Bourdieu y Passeron, *op. cit.*: 72). Irene no encaja en los *habitus* burgueses porque conoce otras formas de vida que considera igual de legítimas, lo que nos lleva a descubrir que un ser humano necesita un cierto acoplamiento social para no ser expulsado de lo colectivo,

⁹ Acción Pedagógica.

entendiendo acoplamiento como « los sucesos básicos e irrenunciables de la fisiología, la estética o la política. » (Claramonte, 2015: 12). Si pensamos en la vida Irene, vemos que es lo que Claramonte define como una desacoplada, ya que no está plenamente cómoda en ningún sitio, todo espacio la expulsa, el burgués porque no la entiende y el periférico porque no la puede defender, acabando en un manicomio.

El otro aspecto que se nos ha revelado como importante en la explicación de los modelos reproductivos, en relación a las zonas periféricas, es la aparición en estas películas de la infancia. Fundamentalmente aparecen niños, y no niñas, en estos procesos de imitación de creación del *habitus*, pero al mismo tiempo a la infancia debemos sumar un *habitus* primario en esta, que caracterizaría a la clase social de procedencia mucho antes de su acceso al ámbito escolar. Según Bourdieu y Passeron « El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas. » (Bourdieu y Passeron, *op. cit.*: 19). En estas películas la infancia está sometida a una violencia educativa, una violencia simbólica, la cual « se basa en la sintonía entre las estructuras constitutivas del *habitus* de los dominados y la estructura de la relación de dominación a la que ellos (o ellas) se aplican. » (Bourdieu & Passeron, *op. cit.*: 72) En el neorrealismo y en las películas de Rossellini la infancia está en la calle, lo cual es una forma de representar el espacio antropológico cotidiano, ya que el juego del niño recorre todos los espacios de la vida social del extrarradio. En *Roma, città aperta* los niños juegan a que se hacen partisanos, pero ese juego, en cierto modo les permite estar siéndolo, como cuando ponen una bomba o esconden armas, lo cual muestra el grado de juego que a veces tienen los usos cotidianos del territorio, aunque a los adultos les parezca de lo más serio y alejado de la idea de diversión.

Esto enlaza con un hallazgo para la estética fílmica de György Lukács cuando trata del valor de la infancia en el cine. Lukács escribe que « el film ha sido el primer arte que ha permitido representar la existencia del niño, la pura particularidad del ser-niño, como ser en sí, como ser basado en sí mismo. » (Lukács, 1963: 217). Al mismo tiempo, en Rossellini, esta representación muestra una relación genuina del ser-infancia con el espacio, mostrando claramente, tanto en *Roma, città aperta* como en *Europa 51*, la infancia-personaje como paradigma de subversión puesto en juego a través del uso de los espacios periféricos: un descampado puede ser un campo de fútbol, los barrios un laberinto, un charco una playa y sobre todo la calle como territorio de libertad para la infancia de las clases subalternas. Si nos damos cuenta el espacio burgués de estas películas está expresado por los interiores y su claustrofobia, siendo de nuevo el gesto de un niño que se intenta suicidar, al tirarse por unas escaleras, lo que provoca el efecto de subversión frente al mundo adulto. En el ser-infancia rosselliniano aparece una relación con el espacio que ya estaba marcada, por ejemplo, en Jackie Coogan en la película de Chaplin *El chico* (1921) y que tras el director romano otros cineastas recogerán e incluso centrarán su filmografía en esta idea de la relación de la infancia con lo que le rodea espacialmente, como en la filmografía Albert Lamorisse¹⁰.

En otro sentido, la ciudad de Roma aparece como un lugar de tránsito, siendo una forma de mostrar al ser humano en su contexto, donde las clases subalternas se definen por recorrer los espacios periféricos. El camino que recorren los personajes es una forma de definirlos: el camino de la ocultación en *Roma, città aperta*, el recorrido hacia el recuerdo o hacia el placer en los personajes que transitan la Roma de *Paisà* y el tránsito desde el espacio central de la burguesía a la periferia de los territorios marginales de

¹⁰ “*El globo rojo*” (1956), “*Crin blanca*” (1953) o “*Bim, el pequeño asno*” (1950).

Europa 51. El recorrer la ciudad, tan presente en estas películas, tiene unas características que se compartieron dentro del neorrealismo, donde « la mayoría de las veces se trata de caminos muy largos en la ciudad informal que los personajes de estas obras cinematográficas recorren andando, con cansancio, llegando con dificultad a su destino. » (Colella, 2016: 80). El camino físico del personaje se confunde con su camino vital, definiendo al ser humano en su devenir cotidiano entre lo que parecen diferentes ciudades dentro de Roma, dejando que emerja un reflejo del contexto vital de las personas que habitaban la ciudad en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. De este modo el cine de Rossellini, en estas películas desarrolladas en Roma, se convierte en un documento que explica cómo vivían las personas en un espacio y un tiempo situado. Este carácter contextual nos da dos dimensiones antropológicas del espacio periférico de Roma: la vida en sociedad del ser humano y la explicación de las prácticas cotidianas de los territorios periféricos de esta ciudad en el paso de los años 40 a los 50.

Bibliografía

- Amador, José (2019). “*Vidrios Rotos* de Victor Erice: Viaje al interior de una fotografía”. CódigoCine. Disponible en <https://codigocine.com/vidrios-rotos-victor-erice/> [29.07.2020]
- Aristóteles (nd/2005). *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bazin, André (1999). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (1996). *La reproducción*. México: Fontamara.
- Calvino, Italo (2016). *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- Claramonte, Jordi (2016). *Estética Modal*. Madrid: Tecnos.
- Claramonte, Jordi (2015). *Desacoplados. Estética y política del Western*. Madrid: UNED.
- Colella, Federico (2016). PAISAJES NEORREALISTAS. Cultura y arquitectura habitacional multifamiliar en Italia y España en la posguerra. 1943-1963. *Contexto*, Vol. X, N° 12, Marzo 2016, pp. 77-86.
- Deleuze, Gilles (2018). *La imagen movimiento. Estudios de cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuz, Gilles y Guattari, Felix (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Gramsci, Antonio (2000). *Cuadernos de la Cárcel*. México: ERA, tomo 2.
- Muñoz Gutierrez, Carlos (2015). *El paisaje habitado*. Madrid: La Línea del Horizonte.
- Lukács, György (1963). *El film*. Ramé, Jesús & Claramonte, Jordi (Ed.) (2019). *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Pirro, Ugo (1990). *Celuloide*. Madrid: Libertarias.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Rossellini, Roberto (1975). La concezione «neoralista» di Roberto Rossellini. Verdone, Mario (1995). *Storia del cinema italiano*. Milano: Tascabili Economici Newton.
- Verdone, Mario (1995). *Storia del cinema italiano*. Milano: Tascabili Economici Newton.
- VV.AA. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

E... se Bazin e Lefebvre se encontrassem com Freud numa sessão de cinema? Anotações para estudo de caso do albinismo na grande tela

Ney Alves de ARRUDA

Universidade Federal de Mato Grosso

neyarruda@gmail.com

Renata COSTA

Universidade Federal de Mato Grosso

costa.rc@gmail.com

Resumo: Cineastas comerciais conseguem criar estereótipos aplicados a personagens materializando-os como seres violentos, assassinos e idiotizados. O preconceito cultural pode se difundir em larga escala pela indústria cultural do cinema uma representação negativada de segmentos humanos como os albinos. Diante da consideração de uma antropologia de grupamentos atingidos pelo albinismo, os quais são excluídos pela sociedade urbana contemporânea estudamos como o cinema enxerga, em linhas gerais, pessoas com essa condição genética hereditária de problemas de pele (sensibilidade à luz do sol) e deficiência da visão. Com fundamento numa atitude metodológica crítico dialética se promoveu a pesquisa e análise fílmica específica; entrevista de cineasta conciliando com uma leitura bibliográfica existente sobre a temática tendo como autores principais André Bazin e Henri Lefebvre, além do epistemólogo especialmente convidado Sigmund Freud. A resultante se expressa pelo diálogo epistemológico verificado diante de uma nova visão estética fílmica do albinismo.

Palavras chave: albinismo, estranhamento, cidade, realismo, cinema, humanismo.

Abstract: Commercial filmmakers manage to create stereotypes applied to characters by materializing them as violent, murderous, and idiotic beings. Cultural prejudice can spread on a large scale in the cultural film industry a negative representation of human segments such as albinos. Faced with the consideration of an anthropology of groups affected by albinism, which are excluded by contemporary urban society, we studied how cinema sees, in general, people with this hereditary genetic condition of skin problems (sensitivity to sunlight) and deficiency of eyesight. Based on a dialectical critical methodological attitude, specific research and film analysis was promoted; interview of a filmmaker reconciling with an existing bibliographic reading on the subject, with André Bazin and Henri Lefebvre as main authors, in addition to the specially invited epistemologist Sigmund Freud. The result is expressed by the epistemological dialogue verified before a new filmic aesthetic vision of albinism.

Keywords: albinism, strangeness, city, realism, cinema, humanism.

1. Introdução

Existem segmentos sociais que sofrem um processo contínuo de invisibilização absurdo e entristecedor. Índios, prostitutas, viciados, moradores de rua são seres humanos em situação de risco que parece terem sido literalmente excluídos do tecido social. No diálogo interpretativo com Santi (2015) é possível refletir que as autoridades governamentais locais e regionais demonstram desconhecer detalhes da vida dessas

peças esquecidas nas cidades brasileiras. De igual forma negligenciam operar dados estatísticos confiáveis sobre esses cidadãos. Isso ocorre também com o segmento da população albina no Brasil, cujos dados resultam por ser de amplo desconhecimento.

Trata-se de uma situação hereditária caracterizada pela ínfima capacidade corpórea de produção de melanina. Justamente essa é uma substância que protege os albinos das possíveis reações malélicas dos raios solares vez que a pele albina é muito sensível. O corpo albino responde às agressões externas com muitas limitações. Essa é a situação vivida também pelo aparelho ótico, quando os olhos padecem com os raios solares.

O grande problema para uma possível vida saudável do albino são os raios ultravioleta que reagem ante a falta de pigmentação da pele, olhos e cabelo. A partir da leitura de Rossini (2018) verifica-se que as sociedades científicas identificam até sete modalidades de albinismo diferentes com possibilidade de subdivisões, vamos encontrar uma pequena multiplicidade, ainda não totalmente conhecida de variações para as cores de pele, tons de cabelos e dificuldades óticas dos albinos em distintos graus de visão deficitária. Os olhos, janelas d'alma, configuram-se como equipamento do corpo humano albino que se torna de impossível controle na penetração da luz solar tendo em vista a pupila e íris ocasionando uma situação de incrível desconforto para essa específica parcela da população, inclusive mundial.

É preciso que saibamos considerar de forma crítica as mazelas de preconceito da sociedade com referência ao ser humano acometido pelo albinismo. Registre-se por oportuno que não se pode considerar que o albino esteja diretamente conectado com nenhuma enfermidade de natureza cognitiva. O fato de alguém deter o albinismo não significa haver uma doença mental, de pronto e diretamente ligada a esse quadro clínico. Agora, é bem verdade que as dificuldades de enxergar do albino possam levar a imprudentes e prematuras avaliações no sentido de considerar uma improvável avaliação de retardamento cerebral. Eis aí mais uma vertente da potencialidade de incidência de exclusão social pelo simples fato de o cidadão ou cidadã portar o albinismo.

2. A questão fílmica relacionada ao albinismo como fator estético explorado pela indústria cinematográfica

Curiosamente ao investigar a questão do albinismo na sétima arte, se pode observar que a indústria cinematográfica vem há algumas décadas explorando (e lucrando) com a inserção, por vezes de forma grotesca da temática albina em filmes de maior ou menor expressão nas bilheterias ao redor do mundo. Evidente que se percebe alguns campeões de vendas milionárias de ingressos como o filme *O Código da Vinci* (2006), onde um frei albino chamado Silas é convenientemente um dos principais vilões do enredo. Com isso, em específico: « veio à tona o questionamento sobre a representação que era dada à população [albina] no cinema » (Santi, 2015: 02).

A indústria cinematográfica em seu afã de vender e lucrar transpassa, por vezes as raias do mínimo ético na estética fílmica. Compartilhando do raciocínio de Rossini (2018), pensamos que isso pode ocorrer quando o albino é tratado como uma anomalia da natureza que pode criar um certo negativismo acerca do corpo portador do albinismo perante o imaginário simbólico coletivo da sociedade. Inegável que essas situações imagéticas no cinema geram forte impulso de presumível repulsa acarretando considerável risco de preconceito e até agressões físicas e psíquicas contra a pessoa albina.

Se pararmos para refletir um pouco, o legítimo cinéfilo vai recordar de algum filme que tenha assistido na TV ou nas melhores salas de sua cidade. Onde lá estava um

personagem albino sendo retratado maliciosamente pela indústria do cinema com algum traço de desvio, por vezes, até maléfico de personalidade. Ou alguma característica caricata para demarcar o ridículo, o contrassenso, como se o albinismo fosse uma deformidade repugnante. Esse é o momento em que a grande tela abre espaço para reproduzir estereótipos culturais em busca de consolidar o lucro imediatizado, isto é, fácil e rápido. Parcela expressiva da indústria cultural na sétima arte de forma irresponsável parece regozijar-se em reproduzir o estigma em séries para a televisão e filmes, por vezes de gosto absolutamente duvidoso.

Um dos primeiros exemplos modernos – se nos permitem –, dessa criticável antiestética fílmica ocorreu no século XX, quando foi veiculado o filme: *A Última Esperança da Terra (The Omega Man, 1971)*, cuja temática foi « o segundo filme baseado no livro “Eu sou a lenda”, de Richard Matheson » (Rossini, 2018: 02). Bom, assistindo-o verifica-se que é um filme visivelmente abaixo de uma possível crítica e de roteiro deplorável. Já na década de 70, aparecia o preconceito numa trama envolvendo a hecatombe do planeta Terra e a morte da população humana numa pandemia, onde os humanos sobreviventes sofriam mutações deixando olhos, pele e cabelos na cor branca com aversão à luz do sol. E essas alterações promovem conflitos intermináveis entre esses sobreviventes. Aí estava demarcada uma vertente do cinema para explorar e maximizar um lado estereotipado do albinismo.

Num texto de 1919, denominado “O estranho” o neurologista alemão, fundador da psicanálise, Sigmund Freud tematiza o lado anverso da estética sempre focada no belo, atraente e no sublime. Esse sensacional médico pesquisador tratou do que se revela estranho para o ser humano, daquilo que é assustador, « que provoca medo e horror » (Freud, 1988: 237). Ele enunciou uma investigação de estranhezas que estariam contidas no terreno do que se torna amedrontador. Evidente que quando chegaram às telas do cinema as primeiras versões sobre Frankstein, Drácula ou Lobisomem, tais filmes foram extremamente atraentes pelo impacto causado tendo em vista o temor e a aversão provocada nas massas humanas que acorreram às salas de projeção. Com efeito, esse estranhamento estético da imagem do albino, igualmente seguiu provocando interesse das plateias e da indústria cinematográfica mundial.

Na linha temporal da década de 1970 surge outro longa-metragem espetaculoso que vai na esteira de concretar um pouco mais o preconceito em desfavor do albinismo. Trata-se do filme independente *Albino (1976)*. Interessante observar uma estratégia inaudita de marketing de seus idealizadores, pois essa mesma produção igualmente contou com outras nomenclaturas como: a) *The Night of the Aaskari*, b) *Death in the Sune* c) *Whispering Death*. Contudo, o nome *Albino* resultou por massificar perante o grande público a figura do vilão e a situação de sua pele. O roteiro se passa na Rhodésia (África) quando o culpado por abusar e assassinar a noiva de um policial anglo-saxão se vê perseguido implacavelmente. E aí está o estereótipo: negro, violento, estuprador e ..., claro, albino! Coisas de diretores desatentos ou inescrupulosos para atingir a rentabilidade econômica num filme de poucos predicados. Mas que causou impacto estético na coletividade.

Outro clássico já na década de 80, todavia desta feita, idealizado para o público infantil está no filme: *Uma Cilada para Roger Rabbit (1988)* da Buena Vista Pictures, uma subsidiária dos Estúdios Disney. Se diz que nesse filme, o consagrado diretor Robert Zemeckis « inovou ao combinar ação real e animação tradicional » (Bergan, 2007: 392). Esta película talvez seja uma alegoria que mescla a fantasia do desenho animado com personagens humanos em interação direta na grande tela. Aparentemente sem nenhum problema sério. Se não fosse os olhos vermelhos do personagem Juiz Doom que acaba por fazer remissão direta ao albinismo, uma vez que o albino pode desenvolver a

vermelhidão nos olhos decorrente da fragilidade ótica diante dos raios solares. E assim a questão é: será que os diretores não perceberam o engendramento de um personagem, aos olhos de crianças, que soaria como horrendo? A estereotipação indireta do albinismo com esse personagem é indisfarçável.

Anos mais tarde, no filme *Powder* (1995) tem-se que o personagem central apresenta albinismo. Destaca Rossini (2018) que ele tem virtudes consideráveis. O problema é a concepção estereotipada de como Jeremy, um adolescente albino que foi recusado por seu progenitor desde a primeira infância será tratado pela sociedade local da pequena cidade onde se desenvolve a trama. Sua capacidade de manipular a energia elétrica e de conhecer a mente dos outros não será páreo para a “terapêutica” negatizada que recebe de outras pessoas, quando foi considerado um equívoco da natureza. Vez que os personagens coadjuvantes que contracenam com Jeremy se mostram assombrados e atônitos com a condição existencial ofertada pelo albinismo. O que de forma dissimulada acaba por inocular a maldade da leitura social no espaço urbano em desfavor do ser humano albino.

Neste século XXI, eis o filme *As Crônicas de Nárnia – o leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (2005), que novamente apresenta uma inacreditável inocência de identificar um personagem já estranho por natureza: uma feiticeira que, no caso, comparece como albina. Ora, tratou-se de construir um importante elo da trama envolto em magia, controle de forças extremas e não humanas com as características visíveis de vilã que possui traços do albinismo. E essa condição marcará a trajetória do combate entre o bem e o mal no filme.

Dirigido por Jean-François Méan, surgiu o bem-vindo documentário canadense *White and Black: Crimes of Color* (2010). O diretor imbuído de um realismo cinematográfico segue os passos investigativos da jornalista tanzaniana Vicky Ntetema, a qual busca levantar dados sobre as práticas dos curandeiros que perseguem albinos. O documentário retrata de forma clara o clima de terror praticado por benzedores e vivido por albinos tanzanianos. A discriminação social é retratada também como pano de fundo estético do documentário devido ao fato de que a sociedade local evidencia um claro desprezo aos albinos atribuindo-lhes menos valor como seres humanos.

Não é de hoje que várias fontes técnicas da comunicação de massa vêm demonstrando alguma preocupação com o tema da violência cultural, corporal e mental vivida pela população planetária albina. A Televisão Espanhola (2011), em seu canal 2 transmitiu um documentário denominado *El club de los albinos (Albinos United)*. Onde retrata-se os cerca de duzentos mil albinos tanzanianos que seguem vivendo em circunstâncias atrozadas quando partes de seus corpos podem valer um bom dinheiro no mercado negro como talismãs para atrair riquezas e boa sorte. O *Albinos United* é um clube de futebol formado exclusivamente por pessoas albinas que querem chamar a atenção do povo da Tanzânia e demonstrar que são seres humanos.

Nessa perspectiva, de uma produção ítalo-germânica, o filme *White Shadow* (2013) apresenta um extremo realismo ao versar sobre um menino com traços de albinismo que na Tanzânia sofre perseguição de bruxos africanos os quais fazem poções mágicas a partir de ossos de seres humanos albinos. Na leitura de Rossini (2018), constata-se que, mesmo não se tratando de um documentário puro, há elementos dessa técnica cinematográfica quando o jovem chamado Alias tem que fugir de sua casa, deixar sua mãe e sofrer cotidianamente até para buscar alimentos. Os bruxos conhecidos como “witchdoctors” cometem uma surpreendente perseguição aos seus objetivos, porque evidentemente há demanda de pessoas que desejam comprar esses unguentos à base de ossos de albinos.

Esse específico filme repercutiu em 2015 na BBC News Brasil. Sob o adequado título: “Filme reabre debate sobre perseguição a albinos na Tanzânia”, a matéria jornalística

aludiu sobre o trabalho cinematográfico dirigido por Noaz Deshe que se refere ao preconceito e essa crença tanzaniana de natureza selvagem que segue constante naquele país a qual demarca credices de que « partes dos corpos dos albinos podem trazer riquezas e boa sorte » (BBC News Brasil, 2015: 01). Acertadamente dizem os produtores do filme que esperavam na ocasião, que o longa-metragem retomasse o debate sobre esse grave problema social decorrente do albinismo.

Essas são algumas leituras do gravíssimo problema vivenciado pelos seres humanos atingidos pelo albinismo, por vezes retratados de forma anômala, na prática da cultura fílmica mundial. Interessante perceber que personagens fictícios ou reais são especialmente recriados na grande tela pelo cinema, muitas vezes explorando a sensibilidade e sentimento do grande público com o fito de notabilizar a impressão estranha, quanto a tudo aquilo que escapa ao comum, ao normal humano nas histórias cinematográficas. Freud (1988), mais uma vez nos aproxima de uma conceituação mínima trazendo a ideia do estranho inserindo-o na categoria de assustador, daquilo que nos leva para o que poderia ser conhecido – algo que é reconhecido –, com algum grau de idade, de velho, ou mesmo algo que é familiar.

Interessante observar que todos esses reflexos culturais levados ao cinema versam sobre episódios sociais ocorridos em cidades, ou seja, sofrem uma expressiva aderência do discurso da estranheza referindo-se ao albino, sendo então naturalizado às práticas do viver urbano.

3. Potencialidades dos antagonismos: o espaço da cidade

O filósofo francês Henri Lefebvre (1901 - 1991) em uma conferência traduzida para o espanhol como *A produção do espaço* e publicada em 1974 nos apresenta um tema fascinante e de grande importância nos dias atuais referente à vida da sociedade nas cidades. Lefebvre nos leva para uma leitura inovadora do espaço urbano onde o ambiente da cidade é ocupado pelo domínio do dinheiro, a decadência do lugar público perdendo espaço para o lugar privado, a dominância dos espaços dominados pelo privado da cidade sem vida, da cidade sem alegria. Segundo esse pensador do urbano a dicotomia dilacerante entre: « o espaço dominante e o espaço dominado » (Lefebvre, 1974: 221).

Essa interpretação de Lefebvre foi valorada positivamente na época presente no século XXI de se debater a construção do espaço urbano demonstrando o quanto está contemporâneo o pensamento de Henri Lefebvre, ainda que no início da década de 1970 quando lançou suas teses sobre a cidade, estas não tenham repercutido intensamente. Naquela época, as autoridades políticas e especialistas do urbanismo ainda não conviviam tão claramente com o sério problema do crescimento desordenado das grandes e principais metrópoles internacionais. Dessa forma: « a “virada espacial” tem tomado as ciências sociais e as questões sobre o espaço têm recebido grande atenção, estendendo-se para além da Geografia » (Schmid, 2012: 89).

Nas reflexões do também sociólogo Lefebvre se percebe que são profundas e nos arrastam a uma necessária reflexão crítica acerca de contornos sobre as gerações que vão embora, são substituídas, ideias, procedimentos, ritos culturais podem ficar ou não. Cultos de valores podem ser substituídos, ídolos são deixados de lado, heróis são trocados, leituras e autores são suprimidos, gostos vanguardistas são abandonados ou podem prosperar. Pessoas, minorias, raças são invisibilizadas. Lefebvre (1974) está falando sobre isso há cerca de quarenta e seis anos atrás. E veja-se como o tema tornou-se atualíssimo no século XXI, inclusive quanto a população albina no planeta.

Na hermenêutica feita de Schmid (2012), podemos considerar que isso se deve talvez ao fato de certa incidência das inovações espaço-temporais, a complexificação da vida na cidade, as relações do trabalho em sociedade, as formas de viver social no contexto da metrópole despertou um renovado interesse pelas categoriais conceituais de Lefebvre na medida em que seu pioneirismo investigativo faz um resgate dos temas ligados à produção na cidade.

Uma necessária leitura atenta dessa conferência em 1974 de Lefebvre, nos remete ao fato de que o espaço contemporâneo da cidade hoje se encontra dominado pelo particular dos shoppings centers, das imensas propriedades privadas de fábricas, redes de lojas, dos imensos condomínios verticais e horizontais de casas suntuosas, o espaço público sendo contaminado pelo concreto dos prédios, das malhas asfálticas de avenidas e suas imagens secas, materializadas pelo signo do árido. A cidade quente, por exemplo, a cidade brasileira sem suficientes árvores que ofende os olhos, que agride o corpo físico, como no caso dos albinos.

A partir de Lefebvre (1974) se pode constatar a cidade como sendo o espaço de reprodução dos antagonismos, como sendo o espaço de reprodução das dominações, dos desprezos ao outro, dos rancores, do mal-estar civilizatório nas cidades. Aqui se pode vivenciar talvez, um diálogo aproximativo entre a interpretação urbanística lefebvriana e a ferramenta psicanalítica freudiana. Imaginem as quentes cidades brasileiras de clima equatorial cuja temperatura vem sendo acrescidas gradualmente pelo fenômeno climático do aquecimento global.

Com efeito, avistar um albino, ao meio dia, caminhando pelas ruas do centro de uma cidade brasileira, é vislumbrar hipoteticamente e de alguma forma, uma acepção de sofrimento humano: pela situação delicada da pele, dos olhos e dos cabelos expostos a altas temperaturas. Há um sentido de estranhamento em ver um albino nessas condições ambientais nas cidades brasileiras, que podem nos remeter a um fator familiar que poderá nos identificar, pois a população não-albina também está sofrendo a agressão climática de igual forma. Com fundamento em Freud (1988), o fator essencial na origem do sentimento de estranheza estaria talvez no campo da incerteza intelectual vivida, vez que essa situação de estranhamento pertence ao terreno de não se saber exatamente como devemos lidar com episódios como esses.

Manifestamos nossa adesão ao discurso de Schmid (2012), quando ele explica que o espaço físico, geográfico da cidade não é um ente em si, a vez que não tem sentido sozinho, isolado de uma leitura mais ampla. O espaço urbano só adquire sentido se ocupado pelo humano. Não há independência do fator geográfico da cidade sem que haja nele o contexto do trabalho, do viver, do transitar da sociedade. Daí que Lefebvre entra com seu equipamento de pensar pautado na ideia matriz e original da produção de espaço, o qual adquire pleno sentido por intermédio de um olhar humanista na cidade.

Em Lefebvre (1974), como um dos pioneiros pensadores do direito à cidade se observa, por exemplo, a relação do corpo com a sociedade, a relação do corpo com o espaço urbano. Relação por vezes, de enfermidade, de dor, de angústia, de solidão, de isolamento. A relação do corpo com a cidade que resulta em separação de alguns segmentos sociais como o albino, o negro, o morador sem teto. Nesse sentido, a perspicaz criticidade de Lefebvre em sua interpretação do espaço urbano, quando ele vê a escassez de aceite social, carência de tolerância para com a necessária alteridade, insuficiência de compreensão com o diferente, com o distinto.

O viver na cidade, o sentir as relações humanas no espaço urbano pressupõe uma interpretação do lugar enquanto geografia que constrói sentido de forma fenomenológica com fundamento naquilo que experimentamos, naquilo que sentimos em nosso cotidiano de emoções, de vivências. Com base na leitura de Schmid (2012) verifica-se a excelência

de uma possível hermenêutica de Lefebvre. Assim que a grande tese sobre a construção do espaço na cidade do pensador francês possui um impacto cultural que se desdobra em distintas dimensões: um lado do saber produzido na cidade via das linguagens utilizadas. Este lado do conhecimento que dialoga intensamente com as usanças humanas no cotidiano da vida na escola, na família, entre amigos, no trabalho. Essa dimensão segue uma comunicatividade com a vida cultural, o cinema, as artes plásticas, a música. O que nos eleva como seres humanos rumo ao que ficará e se perpetuará na cidade.

A profunda dialética lefebvriana nos conduz a vislumbrar as grandes contradições na produção do espaço na cidade. Isto é, a bifurcação entre o espaço público descuidado pelas autoridades, desvalorizado pela sociedade em tempos de *fake news* patrocinada por empresários e o seu capital lamacento. Eis porque, com fulcro em Lefebvre (1974), entre outras razões, se procura justificar enganosamente que parques, cinturões verdes, jardins, museus, passeios públicos, cinemas, zoológicos, teatros, praças e políticas de arborização dos centros urbanos custam muito dinheiro para a manutenção feita pelos cofres da cidade. E de outro lado, o espaço privado de bancos, indústrias, megainvestidores, empresas multinacionais e instituições financeiras que dão lucro a partir da mais valia que explora o trabalhador, capital privado que impõe a dominação, que oprime a mão de obra assalariada, capital este, que está nas mãos de poucos controladores ideológicos.

E a cidade se consolida ao longo dos últimos tempos contemporâneos como lugar de estranhamento no sentido freudiano, lugar da exclusão de minorias deixadas de lado, de massas marginalizadas famintas de cultura, educação, conhecimento. Onde o espaço urbano construído e consolidado pertence aos grupos empoderados pelo capital, pelo dinheiro das grandes empresas internacionais, do crescente número de shoppings centers que privatizam e ocupam o legítimo lugar da democrática ágora pública da cidade, como territórios de todos.

4. O cinema e as interpretações do efeito urbano na contemporaneidade estética

O francês André Bazin foi um dos pioneiros no mundo da crítica do cinema que pensou prioritariamente o realismo da imagem fílmica. Bazin refletiu, por exemplo sobre o corpo humano na tela e suas implicações como objeto privilegiado de todas as artes plásticas, as possibilidades de conteúdo dramático desse corpo humano, inclusive as « necessidades psíquicas coletivas reprimidas » (Bazin, 2016: 179). De fato, esse grande esteta do cinema foi parte de uma vanguarda que segue com notável importância merecendo ser lido e debatido na atualidade.

Uma das possíveis interpretações – e aqui, acolhemos a postura interpretativa de Ferrando (2016) –, acerca do cinema na concepção de Bazin, que converge para a expansão do entendimento acerca do que representa a realidade fílmica, cada vez mais importante e presente na arte cinematográfica. Tendo em vista as maravilhas do som digital de alta sincronia, procedimentos inovadores de registro técnico da fotografia no cinema, o uso multiforme da palheta de cores, tratamento eloquente da imagem voltado para o registro convincente da realidade.

Esses componentes essenciais e científicos do ato cinematográfico em Bazin possuem um enorme potencial para interagir com outras possibilidades no desenvolvimento estético do conteúdo fílmico. Nesse sentido, o cinema, segundo Bazin necessitaria talvez estabelecer um « diálogo do mesmo com a literatura e o teatro » (Schlögl, 2011: 03). Quando a adaptação cinematográfica seria um procedimento favorável à conversação com outras áreas artísticas. Mas, quem sabe, para além disso, o cinema deva estabelecer uma comunicatividade mais intensa e frequente com epistemologias do conhecimento

humano como a antropologia, geografia, sociologia, arquitetura urbanística no sentido de aguçar a sensibilidade humana buscando alcançar outras nuances da realidade perceptível na prática social.

O realismo para Bazin, possivelmente é a corrente estética que melhor expressa o poder do cinema em sua verdade mais densa, sem maquiagens, sem contornos de fantasia. A opção realista baziniana rejeita a montagem como recurso de manipulação da cena que o movimento expressionista no cinema muito utilizou. Afinal, conforme nossa leitura de Ferrando (2016), qual o maior sentido definitivo da imagem, senão demonstrar formalmente o que o olho vê no plano do perceptível na sequencia definida indo ao encontro do profundo que se obtém na própria pureza da imagem crua, sem retoques.

Com Schlögl (2011) refletimos de que essa busca do elemento efetivo do realismo cinematográfico baziniano não está distante de novas propostas estéticas de uma vanguarda crítica. Assim como a adaptação de clássicos da literatura sofrem degradações no cinema é possível que esse colóquio do realismo com a verdade da imagem se efetive na terapêutica dialógica com outras formas de conhecimento que o urbanismo pode ofertar.

Nesse sentido, concentrando esforços em investigações geopolíticas da urbe concorre-se então para instituir uma antropologia cinematográfica que possa resultar não em deturpadas deteriorações, mas em novas perspectivas de interpretação da realidade nas cidades, explorando aspectos inovadores de concepção da verdade na existência humana nos núcleos metropolitanos do planeta.

Essa mencionada e possível hermenêutica fílmica da cidade é, destarte, uma inovadora expectativa revelada a partir do pensamento de Bazin, que os contemporâneos cientistas e acadêmicos, os estetas do cinema parecem estar a refletir. Nisso, o realismo cinematográfico baziniano estaria efetivando, quem sabe, uma progressiva aproximação comunicativa com o pensamento do espaço na cidade em Lefebvre, porque ambos estariam caminhando para o estudo, o debate do fenômeno do humano no urbano pelas lentes do cinema.

A partir do apoio argumentativo ofertado por Ferrando (2016), surgem possibilidades de edificação para uma autêntica imagem fílmica nessa clivagem simbiótica entre aspectos técnicos renovados e opções de política epistemológica. Na meditação de Bazin talvez possa passar pela eliminação de preconceitos entre a melhor alternativa de enquadramento da cena, o olhar na realidade e como ela virá significada na grande tela. O nexos causal entre o que é captado como fato pelas lentes será transmitido na imagem, sempre com atenção ao que é destinado com cautelosa economia e cuidado para a montagem.

A técnica de filmar, a melhor estratégia de registrar o ato fílmico: eis aqui uma questão para discorrer diante do que se planeja como texto para executar, o escrito, o esquematizado da visão do real ao que é registrado pelas lentes cinematográficas. Bazin vislumbrou no roteiro um ato institucionalizador que traria contínuo fôlego ao cinema, perpetuando sua capacidade de adaptação aos novos desafios técnicos de construção da arte cinematográfica. O roteiro por intermédio de seu viés de múltiplas pesquisas, realmente se perpetuou como um instrumento útil no tocante ao favorecimento do diálogo com outras áreas do saber humano em prol das novas ideias que surgem, originais desafios, novos e velhos fenômenos sociais que merecem uma leitura sensível de percepção do corriqueiro das práticas existenciais nas cidades, cosmopolitas ou não. Dessa forma, Bazin « enxergava as adaptações como garantia do progresso do cinema » (Schlögl, 2011: 08).

É nisso que o fator realidade apresenta-se e pode se materializar na cena, num plano, em certo e justo ângulo. Esse olhar subjetivo autoriza a captação de ações humanas fílmicas numa continuidade entre tempo e lugar, que pode se dar na realidade urbana, no sentido pensado por Bazin, que permite a instalação de certos conteúdos de liberdade hermenêutica dos atores frente ao desafio de criar e conceder vida a seus personagens. Em sintonia ao raciocínio desenvolvido por Ferrando (2016), a história cinematográfica tem seu tempo próprio como uma sucessão racional de acontecimentos fruto das relações causais no tempo e no espaço da progressão dramática chegando a uma possível e racional conclusão.

Bazin contextualizou o importante debate sobre a presença do roteiro como ferramenta fundante do cinema. Ora, na esteira do pensamento de Schlögl (2011) que perfeitamente aceitamos, o roteiro é equipamento de organização, de planejamento do que será tido como conteúdo intrínseco a ser filmado. E a conversação possível entre o roteiro e a literatura não pode ser desprezado, pois de onde vem a inspiração do diretor, senão quando o mesmo lê, imagina, sonha, abstrai, delira, pensa, anota, reflete sobre ideias, estórias, lugares, tramas e personagens. Quantos filmes foram indireta inspiração de leituras, por exemplo, de Ernest Hemingway ou Willian Shakespeare? Talvez se trate de um número bem expressivo!

O crítico francês Bazin ao compor um manifesto pela estética realista no cinema dá ares de não desarrimar a veemência da literatura para a escrita do roteiro como parte de uma « estrutura psicológica da matéria cinematográfica » (Bazin, 2016: 183), pois ensaiou organizar uma agenda de atitudes que o esteta do cinema deveria realizar, como por exemplo, conhecer a psicologia de compreensão da imagem por parte do expectador, cognir as manifestações do público ante aos distintos gêneros fílmicos e: « discernir como psicanalista de nossa civilização, os desejos inconscientes de milhões de homens [cinéfilos] » (Bazin, 2016: 180).

Esse reconhecido valor da literatura para o roteiro fílmico em Bazin, traz à baila uma admissível confabulação com Sigmund Freud e seu tematizado texto *O estranho* (1919). O genial arqueólogo da alma, fundador da psicanálise, toca no tema da escrita literária e sua liberdade para a criação fictícia de histórias que, convenhamos, detém mais espaço para pensar, para conceber o estranho, obtendo então maior fertilidade criativa, do que na vida real. Shakespeare, Hemingway e tantos outros foram escritores imaginativos, pois tiveram a liberdade de escolher seus respectivos mundos de representação. Os criadores de literatura conseguem permanecer em realidades ficcionais que nos possam ser familiares, ou mesmo distanciam-se desse marco sígnico, o quanto queiram.

Freud (1988) argumenta que nós sempre aceitamos as regras dos escritores. No mundo dos contos, ou seja, a dimensão imaginativa da literatura que pode servir ao mundo do cinema e seu roteiro, a realidade é deixada de lado, pois haverá supremacia, por exemplo, dos poderes especiais e a animação de objetos inanimados como parte do desejo de fantasia criada pela literatura. Assim, o estranho, que poderia sê-lo na vida real, na literatura sob o domínio da ficção, passa a ser fato admissível, perdendo o efeito de estranhamento.

5. Uma visão inovadora do cinema contemporâneo: retrato humanizante do albinismo na grande tela

A jovem cineasta brasileira Danielle Bertolini vem se consolidando como uma diretora vanguardista cujos consistentes trabalhos cinematográficos estão sendo paulatinamente reconhecidos pela crítica e o grande público cinéfilo no Brasil. Em 2017, seu curta-

metragem *Filhos da Lua na Terra do Sol* (2016) foi um dos vencedores da *Mostra Sesc de Cinema*. O Sesc - Serviço Social do Comércio é uma instituição de abrangência nacional brasileira que promove a cultura, a arte, a educação para o chamado terceiro setor (segmento dos trabalhadores comerciários) desenvolvendo ações afirmativas entre a sociedade civil e o poder público do país.

De acordo com Mercuri (2017), os dados estatísticos de organização do festival cinematográfico, no total foram 1.250 filmes inscritos na mostra e 957 habilitados a participar do concurso. Ao todo, 34 filmes foram premiados, inclusive com o licenciamento para exibição pelo Sesc em todas as suas unidades no Brasil.

Esse labor artístico representa vestígios concretos de uma guinada estética na forma de retratar para o cinema a situação de exclusão social da população albina no Brasil. Os personagens são reais, são pessoas que vivem na cidade de Cuiabá – capital do Estado de Mato Grosso, região centro-oeste do Brasil –, em uma das metrópoles mais quentes da América do Sul com temperaturas elevadas tendo média anual superior a 33.º C, podendo facilmente chegar nos dias de seca de julho a novembro na umidade relativa do ar de até 10% e temperatura de 44.º C na sombra. Tais fados são vividos na pele pelos autores, todo santo dia, como habitantes e residente na cidade de Cuiabá. Ou seja, trata-se de um clima de deserto como do Saara. Sem dúvida, Cuiabá parece ser uma cidade que desafia a contribuição questionadora da construção do espaço urbano dotado de possíveis qualidades humanas na concepção de Lefebvre.

Bertolini efetuou um agir comunicativo a partir de seu olhar fílmico procurando vivenciar o sofrimento de pessoas albinas numa cidade cada vez mais inóspita. Cujas estrutura urbanística, não tem desenvolvido ao longo das últimas décadas, a preservação e manutenção de cinturões verdes de árvores em suas principais ruas de bairros. Nem ao longo do crescente número de sua malha asfáltica de avenidas e vias expressas. Acarretando, desse modo, um acréscimo progressivo e impressionante da temperatura local no entorno metropolitano.

Em entrevista via aplicativo eletrônico WhatsApp devido à pandemia de Covid19, concedida pela diretora Danielle Bertolini efetuada em junho 2020, os autores do presente trabalho, ante as respostas obtidas no diálogo, foi então possível constatar que o filme nasceu com inspiração na temperatura que faz em Cuiabá, cujo calor que quase se transforma num dos personagens. Conta a cineasta que, dirigindo seu veículo pela cidade, certo dia Danielle avistou numa rua um albino e pensou: « Se está difícil para nós esse calor, imagina para ele... » (Bertolini, 2020).

Intuitivamente Danielle ficou com aquilo na cabeça. Por coincidências da vida, em outra semana posterior, conheceu uma médica que cuidava clinicamente de albinos. Então, resolveu estudar o assunto mais a fundo, quando foi publicado um edital contendo o certame audiovisual. Estava se avizinando a possibilidade de trazer esse drama dos albinos para as telas. Então a cineasta fez contatos e marcou uma reunião nas dependências do Museu Histórico de Cuiabá com seis albinos, momento em que foram selecionados os três menos tímidos para se planejar um filme.

Bertolini queria romper a estética meramente jornalística ou formalmente documentarista que se costuma utilizar para tratar de campo temático sociológico assemelhado. O que lhe interessava era a poética do novo no filme; havia em sua mente uma insistência psíquica em busca de outras texturas e planos distintos para contar essa história. A temperatura desértica de Cuiabá, o calor abrasador incidindo na cidade. As penosas caminhadas dos albinos em seus deslocamentos de casa para o trabalho e o regresso num calor de quarenta e poucos graus todos os dias era algo que ressoava em seu cérebro. A isso se somou a péssima qualidade dos transportes urbanos, numa cidade sem políticas públicas municipais consistentes de arborização.

A estrutura urbanística da cidade parece conspirar contra seus habitantes. Os cidadãos não cobram eficazmente os governantes acerca da qualidade de vida da cidadania na urbe local. Todos são castigados pelas altas temperaturas até em bairros mais distantes do centro. Um mínimo conteúdo de árvores nas vias urbanas poderia amenizar o sofrimento humano. Os albinos por sua fragilidade epitelial são amplamente vitimados pelo calor insano que faz em Cuiabá, ironicamente, outrora conhecida como “Cidade Verde”. Eles contam suas histórias de vida no filme, revelam suas estratégias psíquicas de sobrevivência e deixam transparecer suas respectivas tristezas existenciais pela temperatura. A cidade de clima tórrido, sem dúvida, é uma experiência avassaladora cotidiana.

Mas nem por isso deixam de sofrer o estranhamento social excludente que é característico de quem contem manifestações físicas do albinismo. À luz de Freud em: “O Estranho”, podemos analisar o tema da estética. De pronto, ele propõe defini-la como « a teoria das qualidades do sentir » (Freud, 1988: 237), mais do que uma possível teoria da beleza. A estética do albinismo pode ser também lida em Freud quando o autor relaciona o conceito de estranho como sendo o que é assustador. E é exatamente essa estranheza da sociedade diante das pessoas albinas, que destacamos como pano de fundo do curta metragem de Danielle Bertolini.

O que é o estranho para Freud? Ele mesmo responde fazendo uma extensa análise etiológica da expressão *das Unheimliche*, que em português é traduzido para “estranho”. Freud denuncia uma ambivalência no estranho, pois, o afirma também como o lugar do familiar ao trazer à baila que: « a palavra alemã ‘*unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*’ (‘doméstica’), ‘*heimisch*’ (‘nativo’) - o oposto do que é familiar » (Freud, 1988: 239). O pai da psicanálise destaca a vontade em finalizar o raciocínio de que aquilo que é ‘estranho’ realmente é atemorizante exatamente porquanto *não* é conhecido e nem familiar. No filme de Bertolini, o albino expressa o horror, o que deveria ficar escondido (na escuridão?), o selvagem (o jacaré?), o obscuro, e muitos outros derivados pejorativos, que os excluem da sociedade.

Quando no curta de Bertolini, um dos albinos diz: « Nós albinos estamos no meio do caminho, pois ao mesmo tempo que vemos, nós não vemos. Não olhamos e olhamos. E nós acabamos ficando no meio do caminho ». (Fala extraída do filme: *Filhos da Lua na Terra do Sol*). Eles estão buscando a identidade do ser cego ou não, mas, quando olhamos mais afundo nos apelidos atribuídos aos albinos os quais, Bertolini dá voz no filme, pode-se conceber que estes codinomes apregoam explicitamente o não-lugar de humanos que a sociedade desferiu contra eles, a saber: “Leite azedo, rã da bananeira, rato de esgoto”, denuncia uma albina. E, ainda: “Barata descascada, Rato Branco, Macarrão sem massa (de tomate), Maionese”. O albino categoriza esses apelidos, como: “que pesado, né?”

Freud, se tivesse a oportunidade de assistir a esse curta-metragem, poderia dizer que o albinismo é uma doença que acomete pessoas que causam « impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza » (Freud, 1988: 238). Qual o lugar que a sociedade possibilita ao albino? Por isso, o albinismo está no meio do caminho, entre os que avistam e os que não enxergam, entre os que são coisas e/ou animais e seres humanos. Ou seja, o meio do caminho entre a filiação humana, mas, no grupo dos humanos que despertam sentimentos de opostos, de repulsa e aflição.

Num dos marcantes relatos de um dos participantes albinos, ele conta que ao ir para Cuiabá: “minha família não sabia o que era albinismo, ‘é um menino branco’, assim o denominava”. Talvez na tentativa de dar um nome a ele para depois aceitá-lo. O personagem da vida real conta que aconselharam seu pai a expô-lo no sol do meio dia para bronzeá-lo. O albino afirmou: “foi terrível, fiquei desesperado”. Mas, é como se fosse o preço da aceitação. A diretora do filme nos alivia a dor e o sofrimento social

quando fica notabilizado no filme que os albinos se reconhecem como grupo e valorizam sua própria condição humana colocando a possibilidade de sustentar serem diferentes como fala um dos albinos no filme: “no mundo que é tão comum, eu sou diferente pela própria natureza”.

Conclusões

Ao longo desta investigação observamos qual o tratamento dado à temática do ser humano que nasceu com albinismo pela grande indústria cinematográfica de Hollywood e europeia. No que vários filmes ao largo de algumas décadas retrataram com repulsa e aversão a situação humana do albino. Filmes ficcionais por determinados anos apenas cuidaram de maximizar o distanciamento social preconceituoso externando aspectos físicos que apenas notabilizam e reforçam o isolamento cultural imposto aos albinos. Alguns documentários de natureza crítica externaram o sofrimento real da população albina em países africanos. Vislumbrou-se a provocação do pensamento freudiano com referência ao estranhamento que certas situações cotidianas podem causar com referência ao ser humano, empreendendo-se uma leitura da questão do albinismo.

Ao depois mergulhou-se na eficaz visão sociológica de Lefebvre e a contemporaneidade de suas pesquisas sobre a construção do espaço da cidade. Incrível como o filósofo francês dota-se de extremada procedência meio século depois de publicar suas visões sobre a vida humana nas cidades na presente centúria. Suas preocupações são legítimas com o existir na urbe e a possibilidade de que haja concretamente a estranheza de segmentos humanos excluídos da riqueza que os centros urbanos mundiais produzem.

Na sequência promoveu-se um diálogo com o mundo da estética cinematográfica de Bazin em busca de respostas ao cruzamento de dados filosóficos e informações resultantes da conversação com a epistemologia freudiana. Quando o albinismo se tornou um guia temático fundamental que saiu das telas do cinema de tradição comercial e recebe uma reflexão sob a dialética de Lefebvre e Freud. Então encontrando em Bazin fortes argumentos para pensar guinadas estéticas de transformação de pensar o debate sobre a sétima arte.

Por fim, fizemos uma breve introdução a um possível novo viés estético cinematográfico a partir do trabalho da cineasta brasileira Danielle Bertolini que procura em sua trajetória fílmica dar voz aos segmentos sociais excluídos como albinos, índios e outras minorias fragilizadas no Brasil contemporâneo. Bertolini delineou seu filme sob as influências culturais do espírito baziniano. Ou seja, de quem cuida de seu roteiro, planejando-o para oferecer uma certa liberdade criativa destinada a seus atores da vida real, a existência de um albino dentro de um realismo fílmico muito significativo.

Interessante que a harmonização da perspectiva de Bazin também dialoga com a epistemologia de Lefebvre sobre a cidade, tendo como paradigma fílmico um dos centros urbanos mais difíceis para a vida humana na América do Sul. Devido às altas temperaturas observadas nos últimos vinte anos. Situação urbana desafiadora para os albinos e suas dificuldades físicas naturais. Daí germina do filme de Bertolini um possível debate sobre a cidade de Lefebvre, quando foi possível trazer as reflexões freudianas sobre a estranheza que sofrem minorias excluídas como os albinos.

Essa nova proposta fílmica expôs a invisibilidade social, um viver esquecido e periférico, sem dados estatísticos oficiais do Estado, isto é, a realidade urbana dos albinos. Quando foi possível a constatação de vestígios colhidos numa possível guinada filosófica na estética cinematográfica no século XXI. Representada por essa nova abordagem da jovem cineasta que pretende contribuir a partir de uma inovadora antropologia visual no

olhar da complexidade de representação do outro. Percebe-se preliminarmente uma tentativa de romper as fronteiras do cinema tradicional captando o humano do albinismo no espaço existencial e territorial da cidade brasileira.

Bibliografia de referência

- Bazin, A. (2016). *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Bergan, R. (2007). *Guia ilustrado Zahar cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bertolini, D. (2020). “Entrevista concedida por aplicativo eletrônico WhatsApp devido à pandemia de Covid19 para Ney Arruda sobre o filme: Filhos da Lua na Terra do Sol”. Do município de Chapada dos Guimarães (MT) para Cuiabá (MT – Brasil), 02 de junho de 2020.
- BBC NEWS, Brasil (2015). “Filme reabre debate sobre perseguição a albinos na Tanzânia” – (Matéria jornalística sem autor datada de: 03 de abril de 2015). Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/04/150402_albinos_tanzania_1k [29.05.2020]
- Ferrando, J. N. (2016). André Bazin en marte. La exasperación del realismo ontológico como paradigma crítico en la revista *film ideal* y el cine de Pedro Lazaga (pp. 143-152). *L'Atalante – Revista de Estudios Cinematográficos* n. 22. Universidad de València – España.
- Freud, S. (1988). O estranho. Strachey, J. (ed.). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Volume XVII, edição standard brasileira* (pp. 235-269). Rio de Janeiro: Editora Imago.
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio (pp. 219-229). *Papers: Revista de Sociología*. N. 03.
- Mercuri, I. (2017). Filme sobre a relação dos albinos com o sol de Cuiabá é vencedor de Mostra Sesc de Cinema. *Olhar Direto*. Disponível em: <https://www.olharconceito.com.br/noticias/exibir.asp?id=13652¬icia=filme-sobre-a-relacao-dos-albinos-com-o-sol-de-cuiaba-e-vencedor-de-mostra-sesc-de-cinema> [19.04.2020] AQUI SERIA O DIA DE ACESSO NA WEB, CORRETO?
- Rossini, M. C. (2018). Representação albina no cinema. *Jornalismo Júnior*. Disponível em: <https://jornalismojunior.com.br/representacao-albina-no-cinema/> [24.05.2020]
- Santi, V. de. (2015). A realidade desconhecida dos albinos brasileiros. *Jornalismo Júnior*. Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/a-realidade-desconhecida-dos-albinos-brasileiros/> [17.05.2020]
- Schlögl, L. (2011). Bazin e o cinema impuro: uma análise teórica sobre as adaptações no cinema. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação* (09 pp.). XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Londrina (Brasil)
- Schmid, C. (2012). A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional (pp. 89-109). *GEOUSP. Espaço e Tempo* (online), [S. 1.], v. 16, n. 3, p. 89-109, 2012. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2012.74284. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74284>. [18.05.2020]

Filmografia

- Abendroth, S. (Produtor) & Goslar, J. (Realizador). (1976). Albino [Internet]. Alemanha: Troma Entertainment.
- Birnbaum, R. (Produtor) & Salva, V. (Realizador). (1995). Powder [DVD]. Estados Unidos da América: Buena Vista Pictures.
- Elkan, G. (Produtor) & Deshe, N. (Realizador). (2013). White Shadow [DVD]. Alemanha: Asmara Films.
- Grazer, B. (Produtor) & Howard, R. (Realizador). (2006). O Código da Vinci [Filme]. Estados Unidos da América: Columbia Pictures.
- Johnson, M. (Produtor) & Adamson, M. (Realizador). (2005). As Crônicas de Nárnia – o leão, a feiticeira e o guarda-roupa. [DVD]. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures.
- Jortez, E. (Produtora) & Bertolini, D. (Realizadora). (2016). Filhos da Lua na Terra do Sol [Filme no Youtube] Brasil: Cumbaru Produções Artísticas & Lamiré Cinema Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JjRo2cp53G0>.
- Laverdière, L. (Produtor) & Méan, J.F. (Realizador). (2010). White and Black: Crimes of Color. [Documentário, DVD] Canadá: Cité Amérique.
- Marshal, F. (Produtor) & Zemeckis, R. (Realizador). (1988). Uma Cilada para Roger Rabbit [DVD]. Estados Unidos da América: Buena Vista Pictures.
- Seltzer, W. (Produtor) & Sagal, B. (Realizador). (1971). A Última Esperança da Terra. [DVD]. Estados Unidos da América: Warner Bros.
- Televisión Española (2011). El club de los albinos. *RTVE.es: Documentos TV*. Canal 2. Producción: National Geographic (Reino Unido). Disponível em: <https://www.rtve.es/televisio n/20111102/documentos-tv-club-albinos/472637.shtml> ([23.05.2020])

Festival de Cans: Rethinking the Film Festival through Parody in Rural Galicia

Rosana VIVAR NAVAS¹

Saint Louis University Madrid

rosana.vivar@slu.edu

Luis. R. SUÁREZ-CANEDO

Independent scholar

luis.roman.suarez@udc.es

Abstract: This article focuses on the Festival de Cans, a picturesque film event that takes place in Cans, a rural hamlet in the heart of the West Galician province of Pontevedra. Through an ethnographic approach, this research seeks to understand how Cans' peculiar rituals and the organization's rhetoric uses parody as an aesthetic vehicle that allows us to reinterpret dominant meanings, allowing the conversion of the Galician rural landscape, its community, and settings into a location of cultural importance. Thus, it is interesting to observe how the festival articulates an exceptional setting where barns, workshops, basements, cellars and stables serve temporarily as film venues, altering the high-ranked film festivals cinephilic standards, excess and etiquette. Via the hybridization of classic film festival traditions with rural celebratory traditions Cans has consolidated its position both in the Spanish film festival circuit and the Galician film industry, becoming a must-attend event among Galician media professionals and personalities.

Keywords: *Festival de Cans*, film festivals, ethnography, parody, rural space, popular culture

Resumen: *Este artículo se centra en el Festival de Cine de Cans, un pintoresco evento que se celebra en una aldea con el mismo nombre, en la provincia de Pontevedra (Galicia). A través de un acercamiento etnográfico, esta investigación busca comprender de qué manera los rituales y la retórica de la organización utilizan la parodia como un vehículo estético que permite reinterpretar los significados y estructuras dominantes, para dar lugar a la conversión del paisaje rural de Galicia, su comunidad y sus localizaciones en un lugar de importancia cultural. Así, es interesante observar cómo el festival articula un escenario particular donde hórreos, talleres, bajos y establos sirven temporalmente como salas de proyección, alterando los altos estándares, el exceso y la etiqueta de los festivales de cine de más alto rango. A través de la hibridación del concepto de festival de cine con una celebración tradicional del ámbito rural, Cans ha consolidado su posición en el circuito de festivales de cine españoles y la industria audiovisual gallega, convirtiéndose en un festival de visita obligada entre las personalidades y profesionales del audiovisual de Galicia.*

Palabras clave: *Festival de Cans, festivales de cine, etnografía, parodia, espacio rural, cultura popular*

¹ Our warmest thanks to Alfonso Pato for giving us full access to the event, for patiently answering all our questions and for his unconditional support of our project; to the staff members of the festival and to its audience, for kindly agreeing to participate in this research and for sharing with us their insights on the Festival de Cans; to professor Brian Goss, for allowing us to present this research at the Research Seminar he organized at SLU Madrid in October 2019, and for his kind and insightful feedback; to Marcus Nicke, translator extraordinaire, for his linguistic clarifications.

Introduction: going to a hamlet to... attend a film festival

Anyone who knows the quirks of a typical film festival, would be shocked at the Festival de Cans unapologetic rethinking of the classic formula. For starters, “Cans”, as regular attendees call it, takes place in the hamlet of Cans, a satellite of the larger town of O Porriño, in Pontevedra. But the *Festival de Cans*’ unorthodox environment might not come as such a surprise to regular festival goers. We have become accustomed to seeing festivals flourishing in the most unusual places and parts of the world. This one, however, seems particularly atypical as some of the most well-known festival traditions and rituals have here been parodically deposed: it is the elderly locals who receive honorary awards; it is their commemorative signs that are hung next to the names of Spanish film celebrities on the village’s “wall of fame”; it is the everyday interior spaces for animal husbandry, hay or wine storage, or parking your tractor that are transformed into screening rooms, conference halls and film workshops. It is barking dogs, mooing cows, and clucking hens, that provide the background soundtrack during colloquiums, round tables and famous filmmakers’ talks.

Given “Cans” unconventional nature, it is not surprising that the festival has been the subject of academic research (Creus *et al.*, 2015; Nuñez, 2017) as well as creative literary accounts (Meixide, 2016). From an ethnographic approach, this research aims to analyse how parody, as a discursive and performative mechanism, is used in Cans to redefine the concept of a film festival, in this case, a festival that unlike most film festivals, actively involves locals and regular attendees in its construction. This article represents the early results of a work in progress where we consider Cans as a festival worthy of anthropological study. Thus, it seeks to offer an interpretation of the event as a “subaltern counterpublic” (Fraser, 1990) where a negotiation around important aspects of film culture and Galician culture takes place. Seen from this angle, the unique nature of Cans raises questions related to the ways in which specialized, small festivals make use of different rhetorical and performative strategies to create feasible alternatives to urban, international film events. With most film festival research focusing on major, international events, the local and national impact that these smaller-local film events have upon a region’s and a nation’s film culture remains largely underexplored. Therefore, we expect that the examination of the social and anthropological aspects of Cans will provide insight into how peripheric publics and film-viewing contexts, contribute to the larger film cultures in Spain.

Research design: an ethnography of a film festival

Several scholars engaged in the study of film festivals have given their attention to the challenges involved in apprehending and understanding a live event “as it happens” (De Valck, 2007; Iordanova, 2009; Chan, 2011; Lee, 2016; Vallejo, 2017). Despite its unorthodox display, the *Festival de Cans* is no exception to the rule when it comes to studying the frantic nature of a multi-layered, live event, with the additional challenge that Cans only takes place for four days, each year, a significantly compressed time-frame compared to the one-week duration of most film festivals. The need to get insider experience of the overarching event while being able to systematically analyse its different layers and “divergent discourses” situates this research within the context of a larger corpus of ethnographic work done on film festivals and film events (De Valck, 2005; Dickson, 2015; Lee, 2016; Vallejo, 2014, 2017; Vivar, 2018; Peirano, 2020). In a volume that explores the merits and limitations of ethnography in film festivals, Aida

Vallejo (2017) reflects on the potential of ethnographic methods for studying ephemeral, cultural events that are made of converging discourses, with multiple stakeholders: « Ethnographic tools focused on the performance of cultural practices as they evolve, especially participant observation, are of paramount importance to studying present film festival practices that do not leave any written record. » (Vallejo, 2017: 253). Cans' compact time-frame along with its extensive schedule of films, live music, workshops, and parallel activities, required us to study the festival program prior to the event and carefully plan our visit in advance. The research took place with the support of the festival's organizers, which meant having unrestricted access to all the festival events. Carrying a weekly pass allowed us to be participants in the festival as well as researchers, a delicate equilibrium to maintain. However, we did balance our roles successfully, which helped us gain an insider's view of the festival activity.

In order to identify the main contextual and discursive areas through which the “parody of the classic festival” is laid out, we take a holistic approach to the festival occasion, its visual elements and « divergent scripts » (Dayan, 2000: 45). Drawing on existing film festival research, this approach involves a consideration of both the written and performative components of the event (De Valck, 2007).

This article uses a range of documentation that derives from desk research and from ethnographic on-site engagement with festival attendees, organizers, and guests during the sixteenth edition of the festival, celebrated for four days in mid-May 2019. It draws on qualitative data gathered through participant observation and informal conversation with guests and attendees; an in-depth interview conducted with the festival director Alfonso Pato in January 2019; printed and audiovisual material produced by the festival (film program, official magazine, and making of); and two different online questionnaires that we conducted in June 2019 with festival attendees and staff members. We obtained 18 responses from attendees and 18 responses from staff members. The questionnaires included qualitative questions that focused on how attendees and staff experience and define the event (e.g.: Have you attended the festival before, if yes, how many times? How would you describe the *Festival de Cans* in a few words? How would you describe the *Festival de Cans*' attendees? What is it that you like most about the festival? Is there anything you would change, if yes, what?). Our analysis is complemented by a list of audiovisual materials that were produced by external sources between the 2018 and 2019 editions (a documentary and an interview with Alfonso Pato in a local TV station).

On a methodological note, staff and attendee responses to questionnaires should not be taken as a reflection of the festival audience as a whole, but as a chapter of the larger festival chronicle that we assemble in this piece of research. Having said that, the qualitative data that we gathered during the 2019 edition revealed fascinating findings regarding how parody is orchestrated at different levels to put together a film festival. In order to capture and make sense of these “fleeting moments”, in what follows, we offer a thick description (Geertz, 1973) of the different episodes and events we encountered while attending the festival. These first-hand experiences are presented in the analysis below to activate the three areas in which the *Festival de Cans* stages its parodic display: (1) the organizers' and attendees' participation in the festival rituals and protocols; (2) the staging of the festival and the use of space; and (3) the organizers' rhetoric. Prior to the analysis, we provide an overview of the two theoretical components that frame our understanding of this very peculiar festival which are, festivals as counterpublics, and parody. Finally, it is important to note that this article represents the first stage of a longitudinal study of the *Festival de Cans* that we are currently engaged in.

Fillas e Fillos de Cans: a “film counterpublic” in a rural setting

Unlike most Spanish film festivals which emerged after serious deliberation and conscious planning by technocrats and public administrators, Cans simply started with a name and a good deal of humour. In the early 2000s, members of the local cultural association *Arela* decided to turn a joke that for a while had circulated amongst the locals into reality: just like the giant in the French Riviera, Cans, a hamlet of no more than 200 people, would have its own film festival. Not only that: the festival would take place simultaneously with Cannes, it would feature Galician short films, and it would become a suitable alternative to the high-profile, glamorous, mega-event. With little more than a homophonic serendipity², the project was passed on to Alfonso Pato, an experienced journalist and scriptwriter born in the hamlet who had the contacts and the talent to turn Cans into a not-to-be missed appointment in the Spanish film festival circuit. The resulting event brought together Pato’s personal interests in film and music with the ambition to transform the rural setting of his home village into an annual gathering to watch Galician films and celebrate Galician culture. As Pato explains in a personal interview: « The event had links with land art, the films of Kusturika, with underground reflections [...] But most of all, what linked everything together was the reconversion of the everyday live rural space into a space for cultural action. » (Alfonso Pato, personal communication, January 18, 2019).

The festival started small-scale, in 2004, with limited resources. With a small public grant, Pato got the local residents, who agreed to offer their private homes, barns, cellars, stables and basements as ready-made exhibiting spaces, on board. Building upon local support, what had started as a joke turned into a well-established year-round event. By its third edition Cans had to double the number of weekly passes it released compared to previous years, and it was already widely known for its solid, competitive program of short films, its underground live performances, and its offbeat reinterpretation of festival rituals and paraphernalia, a concept that the festival humorously dubbed “agroglamour”. As Cans increased in popularity and started to be known for its carnivalesque display of rural pride, Pato was very careful to promote the festival as a very serious event:

Cans triggers profound reflections. Not everything is partying, music and film. There’s a real meeting of minds. Listening to social reality must be one of the main functions of film festivals. To be a connection between that reality and the audience: that’s what we want to be. (Con Alfonso Pato, Director del Festival de Cans, 2018)

With this remit Cans quickly became an annual meeting point for Galician film and media professionals, who used Cans’ laidback and festive atmosphere to bump into one another, network, and build casual alliances that, on many occasions, led on to living and breathing projects. As a networking hub, the festival takes credit for discovering and launching the careers of a substantial number of filmmakers whose established relationship with the festival has made them worthy of the title “daughters and sons of Cans” (*fillas e fillos de Cans*), a label that also gives the name to the annual talk section led by film professionals whose careers are closely related to the festival.

Beyond hosting an ongoing annual networking platform for Galician media professionals, Cans is most notable for advocating and supporting the “small cinemas” of Galicia³. Like many other minority communities that struggle to tell their stories in their

² In Galician and Castilian Spanish, Cans and Cannes are pronounced identically: /kæns/.

³ Here we are following the terminology established by Mette Hjort and Duncan Petrie (2007): the notion of “small cinemas” encapsulates the existence of film productions that are typically excluded from the

own language, Galician films have historically faced major financial and structural obstacles, finding it extremely difficult to stay afloat in the domestic market dominated by Hollywood, and where films in Castilian Spanish are prioritized for their exportability to the Latin American market. As José Colmeiro (2018) explains, the Galician film industry presents an atomized structure, composed by a large number of small independent companies that work with limited financial resources, and whose survival depends on subsidy schemes and grant programs that protect cultural diversity. It is for these reasons that Galician cinema mostly operates within alternative film circuits (Ruy *et al.*, 2016), remaining invisible to the mainstream domestic audiences, but gaining visibility within the international film festival circuit.

While many of the shortages that affect the Galician audiovisual sector parallel the economic reality of the Galician farmland⁴, it is no coincidence that the *Festival de Cans* takes place in a region that stands out for its financial prosperity: situated in the middle of an autonomous community hit by the abandonment of its farmland, Pontevedra is one of the leading homes to the motor industry in Spain. Cans is part of a cluster of film events that focus on small-scale, Galician film productions, that have burgeoned outside the global circuit of urban, “mega-festivals”⁵. As Samuel Amago (2018) notes, the increasing popularity of these small and local film platforms provides evidence of how the « new means of exhibition have contributed to the formation of geographically dispersed communities of viewers who are able to access what might otherwise be considered “invisible” forms of cinema. » (Amago, 2018: 83). With this mission in mind, the festival has unashamedly remained small-size, adjusting its program and its dimensions to the geographical boundaries of the hamlet: in 2019, Cans featured 43 competitive short-films under the category of fiction, non-fiction (Furacans), animation, and music videos; and non-competitive films, with a majority of Galician features. While the festival’s program has not expanded significantly over the years, the number of workshops and parallel activities held during the festival has risen considerably. Some of these workshops, panel discussions and round tables are held in collaboration with non-governmental film associations such as AGAG (*Asociación Sindical Galega de Guionistas*) or *Academia Galega del Audiovisual* or CREA (*Asociación Galega de Profesionais da Dirección e Realización*) that aim to address many pressing topics that affect professionals from the media industry, such as lack of linguistic diversity, gender inequality, or lack of institutional support for local film sectors. In tune with this ethos, the festival has placed a special emphasis on the promotion and support of female professionals, dedicating special film sections to female creators (e.g.: Ultravioleta), and laying down guidelines to increase female representation among its guests, competing filmmakers, award-winners and staff⁶.

Cans unique way of merging activism, community building, and the promotion of nationally-overlooked minor cinemas of Galicia, places the festival in conversation with

established canons of “national cinemas”. These cinemas of “small nations” such as Galicia, Wales, or Taiwan, circulate and flourish in alternative film circuits from which they seek to articulate and establish a sense of distinction and identity.

⁴ In acknowledgment of the parallels that run between the atomized Galician film industry and the decentralized, fragmented, agrarian economy, José Colmeiro qualifies Galician cinema as *minifundio cinema*: « a chronic atomization of the audiovisual industry sector that is parallel to the economic, geographical and cultural minifundismo, running deep through many areas of Galician society » (2018: 136).

⁵ While (S8) *Mostra de Cine Periférico* and *Play-Doc* are well-established festivals, other more recent events such as *Festival Internacional de Cinema Rural Carlos Velo* (FICCVelo) and *Cinema Palleiriso*, explore the rural milieu as a base for collective film-viewing.

⁶ These guidelines can be found in the festival’s website under *Social responsibility: Women’s visibility* (*Decálogo para la visibilidad de las mujeres*. Festival de Cans, n.d.).

academic works that have understood that some film events are best defined as “subaltern counterpublics”, or “counter-spheres” (Stringer, 2008; Wong, 2011; Killick, 2017). In her influential essay *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, Nancy Fraser (1990) proposes an « alternative, post-bourgeois conception of the [Habermasian] public sphere. » (Fraser, 1990: 58), that better fits the existing discursive spaces where subordinated members of society have historically created their own paths in order to participate in public life.

While the notion of counter-spheres is relatively new in the analysis of film festivals, Habermas’ conception of the public sphere unsurprisingly matches some of the quintessential qualities of a number of major longstanding film events. To start with, film festivals can work as public spheres in their dialogic capacity to provide an ephemeral, recurrent space for dialogue where different groups of people with divergent views meet and discuss film⁷. However, as occurs in the bourgeois public sphere, film festivals can also respond to vested priorities and agendas, leaving alternative voices that do not conform to dominant interests behind. Highly market-driven film festivals, festivals with geo-political interests, with swollen public budgets, with restrictive prices for audiences, or with a strict etiquette, are part of a long list of events that reinforce forms of exclusion and that could potentially work as vehicles for the perpetuation of social inequality. As Wong notes, « film festivals evoke a place and position that is very close to the traditional bourgeois public sphere, given the middle-class status and locales in which they foster informed debates and discussions. » (Wong, 2011: 160).

In the case of the *Festival de Cans*, the notion of “competing subaltern counterpublics” is particularly significant since what is at stake is the public demand for the recognition of the “small cinemas” of Galicia, its rural communities, and its rich forms of cultural expression, historically excluded from broader national schemes and agendas and characterized for its discontinuity and invisibility (Pérez Pereiro, 2014-2015). What is more, Cans, has gained a central position in the year-round cultural calendar for cinema goers and music lovers in Galicia, an area where opportunities to watch alternative films and deliberate around them tend to arise only in more populated areas. As we will demonstrate below, it is by parodying the film elite and its protocols that Cans finds a way to assemble a dialogic space where hegemonic ideas (some pertaining to the workings of the Spanish film industry), are not simply contested, but become a habitual subject for reflection in the dialogue that takes place between the different festival actors: non-professional attendees, guests, media professional and organizers. On the other hand, it is in its role as a film festival, that Cans has thrived and become a serious alternative in the context of the atomized Spanish film cultures.

Parody as trans-contextualization: an overview

In order to understand the role of parody in relation to the construction of the *Festival de Cans*’ identity and core features, it is essential to approach the theoretical implications of its use. Linda Hutcheon (2000) suggests that it is hard to find transhistorical definitions of parody, as its meanings tend to change in different times and places. Thus, parody is dependent on culture and its shared meanings subject to constant negotiation and change. Assuming this variability, parody can be understood as a set of cultural practices which transform another cultural production or practice in a playful manner creating, at the same

⁷ Other approaches to this dialogic capacity of film festivals has been approached through the theoretical lens of festivals as “heterotopia” (Zielinski, 2012), or festivals as a “polyphony” of voices (Koven, 1999).

time, new fictions and meanings (Dentith & Dentith, 2000). In other words, it is a « repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity. » (Shepherd & Hutcheon, 1986: 185). Similarly, Pierre Bourdieu suggests that “the effect of parody” acts as an emancipatory tool by repeating and reproducing a work or a ritual in a sociologically non-congruent context which has the effect of contesting an established and dominant mode of understanding just by « rendering it incongruous or even absurd, simply by making it perceptible as the arbitrary convention which it is. » (Bourdieu, 1983: 313). Parody produces a distance of “trans-contextualization” which is key to allowing a wide criticism of dominant constructions of the world (Duncombe, 2007), involving the disruption of commonly held assumptions and expectations, forging alternative spatial imaginaries and meanings (Buser *et al.*, 2013). As a result, parody clearly helps to imagine new possibilities and scenarios which, created from the original practice or text, contests its established meanings.

It is remarkable to consider that parodic discursive strategy depends highly on the culture and identity of those who communicate it. For resituating pre-existing texts and discourses the sender needs to appeal to the knowledge and understanding that the receiver has of the former text. Understood in this way, parody is primarily an act of communication: it depends on the existence of a common culture shared by the sender and the receiver as well as a communicative complicity between them.

In the case of the *Festival de Cans*, parody is mainly based on the change in the expected location of a film festival: while Cannes is a bourgeois city, Cans is only an agricultural hamlet. But this opposition, proposed, developed and performed by the organization, is only the starting point of the “effect of parody”, as the audience which receives the parodic discourse is able to naturally understand it, involving itself in its construction. The easy assumption of this shift in setting by the audience shows the existence of a common culture, an awareness of the dichotomy between the rural and the urban, which allows them to reinterpret their own performance as participants. Indeed, this dichotomy is one of the most important demographic and cultural dynamics of modern and contemporary Galician history. It is important to note that the second half of the twentieth century saw a steep increase in the abandonment of rural areas, with the Galician urban population growing exponentially from 22.6%, in 1960 to 42%, in 1999 (Álvarez, 2011). Partly due to this demographic and economic reality, there was a process of rejection of speaking Galician in favour of Spanish, as well as a rejection of other cultural features related to the rural environment by those who came to live to cities. A process that has often been defined as self-hate (Murado, 2008). It was generally thought that these cultural borders reinforced new identities neglecting the evidence: most of the Galician population living in cities still have family and cultural bonds with hamlets or small villages.

Importantly to the history of the *Festival de Cans*, the end of the twentieth century saw the advent of different cultural movements that criticized this new identity based on the exclusion of rural culture and the Galician language. A new music movement called *Bravu* emerged by the end of the 1980s aiming to overcome this cultural situation by recognizing that important cultural bonds exist between the rural and the urban within contemporary Galician culture. The *Rock-Bravu* movement included the celebration of hybridity between the rural and the urban (“rurban”), the local and the global (“glocal”) trying to show how inner Galician economic and demographic dynamics such as rural flight or international migration (mainly to Northern Europe and Latin America) resulted in a different way of living and of understanding the world. As Colmeiro (2009) notes:

Particular noteworthy in the bravu is the defense of the rural environment, with the legitimation of its popular culture and lifestyle (not in an essentialist or idyllic return to the past, but as an acceptable way of living in the present with pride in one's roots), and the appreciation of the natural milieu. (Colmeiro, 2009: 230)

These ideas show how the relationship of Galician culture with the urban and the rural is crucial to analysing how parody is performed within the *Festival de Cans*. By these means, through a playful juxtaposition based on a common culture shared by both the organization and the audience, the festival challenges the spatial assumptions of a canonical urban film festival through an alternative proposal within a hamlet.

« *Cans is charming, but comfortable it isn't* »: staging the festival

The substitution of an urban context for a rural environment in order to celebrate a film festival, far from being mere mockery, opens a new dimension for reinterpreting the whole nature of the event, which questions its foundations and objectives, as well as its social and cultural conventions. The *Festival de Cans* adapts public and private locations in the hamlet, interrupting the everyday function of these places, to convert them into film venues and concert halls. This shift underpins a new conception of an event of this kind: the event deliberately distances itself from typical film festival mannerisms, glamour and pretentious style. Furthermore, it shows pride in a hamlet and a rural community which are connected to the rest of the world, and which actively assume modernity. *Bravu* showed, for example, how a rock band can rehearse in a barn. Ultimately, this shift reaffirms the hybrid origin of people's roots between the urban and rural.

The physical structure of the hamlet and the distribution of its spaces determines the nature of festival activities. First, it forces the organizers to synchronize the many activities taking place simultaneously in different locations, indoor or outdoor, of different sizes, and within 5 minutes' walk of each other. Thus, participants need to situate themselves within the hamlet's urban structure to be able to move from one festival activity to another. As a result of the venues' specificity, people mix within asymmetrical events: some of which are free to enter, while others are not; some of the events have a large capacity (*Baixo de Bugarín*, where part of the competitive section is screened, or *Leira de Alicia*, where the guests of honour are interviewed in front of a large audience), while others attract only a few attendees (*Jalpón de Alicia*, with hay bale seats, and dedicated to non-competitive sections). Somehow, this asymmetry generates a sort of "planned disorder" which affects the behaviour and action of participants. Thus, it is easy to see how groups of friends split up to attend different activities and then join back together for lunch at *Parque del Río* (a big esplanade near the river) or to have some beers while watching a rock music concert at *Torreiro* (the square opposite the church). It is important to note that rather than attempting to completely transform the hamlet because it did not meet the expected requirements for holding a film festival, Cans' locations are only minimally adapted in order to receive visitors, very often with homemade solutions. It is not unusual to hear Alfonso Pato commenting on the microphone while people try to find a seat on beer crates, hay bales, wooden planks or any another improvised seating space: « *Cans is charming, but comfortable it isn't...* ». As a result, participants arriving at the *Festival de Cans* tacitly understand that they are in a tiny municipality which is not trying to imitate a city. Furthermore, the organization uses the physical structure of the hamlet to construct a discourse and build different practices which serve as starting points

for the process of trans-contextualization, inducing an ironic inversion through collective participation.

“Agroglamour”: repurposing the *romería* as a film festival

Romerías are popular religious festivals in Spain, which come in various forms. They often involve solemn processions to a religious site or devotion to a patron saint, and always include large collective meals prepared by the team work of local residents.

One remarkable aspect which makes the festival different is its sense of community and collaborative work. The cultural association *Arela*, has dedicated a lot of energy to getting the local population involved in the event and building relationships. This involvement is twofold. On one hand, it means contributing to important logistical and organizational aspects of the event. As Alfonso Pato recognizes, a significant part of the festival takes place inside private properties which locals grant to the event. These ready-made venues' names not only invoke their actual function as cellars (*baixo*), storehouses (*jalpón*), or sheds (*cuberto*), but also bear the name of their owners: *Baixo de Alfonso*, *Jalpón de Alicia*, *Cuberto de Antonio*, etc. Furthermore, locals also provide accommodation and food for special guests at the event. This structure of community collaboration is common to rural *romerías* in which inhabitants of the hamlet usually help and support the expenses of the celebration in different ways. On the other hand, the close collaboration with locals transcends the organizational dimension and fosters their participation in festival activities and rituals. Therefore, the role of locals goes beyond being mere hosts or benefactors, as they are cast as protagonists who actively perform the cultural dimension of Cans. They constitute one of the juries of the festival, in parallel to those constituted by professionals; they are honoured in festival rituals and with festival distinctions at the same level as professionals, on the same stage, at the same ceremony, deliberately breaking down any sense of hierarchy that might separate celebrities and industry professionals from the general population. Some villagers even participate as performers or musicians playing in traditional bagpipe bands. Indeed, the latter aspect has become a distinctive feature of the festival. In the words of one festival participant:

*[...] For me, the most remarkable thing [of the festival] is its relationship with the hamlet and its inhabitants. The fact that local people are willing to host the festival, get involved in it (allowing the use of private locations, forming part of the jury, etc.), the fact that they are participants, that there are parts of the program created for them, about them, and the environment. This is what makes the festival unique*⁸.
(Questionnaire respondent)

During the festival it is easy to see people who live in the hamlet or in the surrounding towns participating as staff, as artists, or sitting in many of the festival's parallel activities as audience members, mixing with people that come to attend the festival from other places in Galicia or other parts of Spain. As a result, there is a heterogeneous audience within the event, as well as a sense of cohabitation within the hamlet, quite different from the typical “tourist invasion” of other festivals and cultural events.

The performance of parody also depends on the display of some form of local ritual, which is very often constructed as a rural version of well-known film festival rituals.

⁸ Author's translation. Original text: « [...] Para mí, lo más destacable e importante [del festival] es la relación con la aldea y sus habitantes. Que las vecinas y vecinos se presten a acoger el festival y se involucren en el (dejando espacios, siendo jurados, etc.), que sean partícipes, que haya partes de la programación pensadas para ellos y sobre ellos y el entorno. Es algo que lo hace único. ».

Through these fixed ceremonies the event achieves unity and reasserts the “effect of parody” around the duality between the urban and the rural environment. Just to name a few, the *Festival de Cans* substitutes the glamorous French red-carpet event that opens Cannes for a parade of hand tractors (*Desfile dos Chimpíns*) (vd. Fig.1), where guests, media professionals and members of the audience alike march along on the top of hand tractor trailers driven by locals, cheerfully saluting and followed by a cohort of visitors and locals who join the parade. Similarly, the festival has created its own Cans’ Hall of Fame (*Paseo da Fama de Cans*) where the festival honours the trajectory of one important film professional every year. At a parallel ritual, locals are publicly honoured on the Hand-Tractors’ Wall (*O Muro dos Chimpíns*), a commemorative wall in the middle of the village where hand-tractor-shaped plaques are hung in recognition of their collaboration with the festival. Finally, Cans’ highest prize is the *Cans de Pedra*, a statuette that the festival awards to the winning short-films. The *Cans de Pedra*, parodically references other prestigious film festival awards, such as Berlin’s Golden Bear or the Cannes’ *Palme d’or*, with the exception that this statuette is not made of a precious metal but is literally a “stone dog” made of granite, a common mineral in the area.



Fig.1: Parade of hand tractors (*Desfile dos Chimpíns*)⁹

In order to understand the way parody is performed within the event, it is important to consider that all rituals are infused with the spirit of a traditional *romería*. For instance, the picturesque hand tractors’ parade, bears a strong resemblance to the religious processions that take place during local *romerías*. This consonance raises questions about the anthropological and social dimensions of film festivals, whose rituals and cultural dynamics often echo those that take place in traditional festivals, such as harvest festivals (Koven, 1999; Elsaesser, 2005; De Valck 2007; Vivar, 2018). Characteristically, the distance between the film festival and the popular festival becomes parodically suppressed in Cans, since it is in fact the *romería* what allows for this annual celebration of Galician film to take place. This repurposing of the “traditional fiesta”, helps participants to perform a sort of cultural activism which also repurposes their previous cultural backgrounds from other events (*romerías*, *verbenas*, but also music festivals). Consequently, the whole event is transformed and traditional roles and the distance

⁹ Parade of hand tractors (*Desfile dos Chimpíns*): <http://www.festivaldecans.gal/es/de-que-vai/>

between professionals and audience tend to vanish within the *romería* spirit and the hamlet landscape. This hybridization transforms the *Festival de Cans* into a leisure space as well as a democratic space, which fosters contact and conversations between attendees as well as collective participation.

Although the parodic discursive strategy can be critically constructive or destructive, in the case of Cans, parody and irony are used to reinterpret important aspects which differentiate the event from canonical urban festivals: the shift in location and conditions parodically signal arbitrary social conventions which tend to be fixed within what a film festival really is. Through a process of unveiling and substituting these conventions, the festival tends to become an alternative counterpublic space in which participants are able to negotiate their roles and their relationships with other participants. For instance, Alfonso Pato suggests that the festival has become a social meeting point, « I think there is great complicity between the public and a lot of artists that usually come [to the festival], and between the public and many locals. It has become a place to meet each other¹⁰. » (Alfonso Pato, personal communication, January 18, 2019).

This redefinition of roles and social relationships is also reflected in the *Festival de Cans* image. It tends to be seen by the public as an original and authentic event. Within the context of a television report on the 2017 edition of Cans, some members of the public explain what the event means to them: « To tell the truth, this [festival] is something “authentic”, and this is what people like, it is something different to other events celebrated in Galicia... ». (2017: 30:00-30:17) asserts one middle-aged man while he is transported on a hand tractor during the festival. Another participant points out that « the good thing is that this festival is something “rough-and-ready”, and I like it because people are closer... the other [rereferring to Portamerica, a big music festival celebrated in the same region]... is too crowded. » (2017: 29:50-30:00).

Finally, parody is the aesthetic means by which a film festival (as an industry and high-art event) can be celebrated in such an unfitting setting. However, it must be noted that the playful repurposing of different hamlet spaces does not necessarily translate into an automatic rejection of the “film festival archetype”. On the contrary, the scrupulous way in which Cans combines the typical film festival discourses and rituals (independent film culture, film competition, juries, awards, national and local media coverage, a hierarchical system of passes, ceremonies, etc.) provides evidence that this event is extremely loyal to the type of festival experience that has been patented by the original competitive events such as *Venice Film Festival*, *Cannes Film Festival*, or *Berlin International Film Festival*, to name but a few. The fact that this list of essential attributes is strictly followed at Cans, shows that while parody is selectively constructed through its staging, the actual structure of a film festival is never compromised, nor is the reverence for the films that are shown.

This has led to awkward moments where the informal setting is put under scrutiny by audience members who resist Cans’ unpretentious protocols and adopt manners that are more typical of highbrow film viewing contexts. For instance, we noticed that during some of the screenings members of the audience shushed other audience members who were leaving in the middle of a screening. On another occasion we overheard people showing their discomfort at barking dogs at the entrance of one of the venues or complaining about the uncomfortable light coming in through the venue’s gate. At the same time, we noticed the number of people holding erudite conversations around films. These anecdotes further confirm that far from rejecting the expected festival clichés, some

¹⁰ Author’s translation. Original text: « *Creo que ahí hay una complicidad de una gran parte del público con muchos artistas que vienen habitualmente [al festival], y de mucho público con muchos vecinos [...]. Se hizo como un lugar de cita.* » (Alfonso Pato, personal communication, January 18, 2019).

members of the audience seem to embrace behaviours that are typical of any regular film festival, particularly, when it comes to the consumption of film in collective spaces. On the other hand, it is important to note that these experiences are mixed with other less conventional ones, such as heckling guests during public addresses. From this perspective, parody seems to have the double function of positioning Cans simultaneously inside and outside the film festival category.

« We love Cans, we owe it to Cannes »: captioning the unseemly

Attendee participation, in some of the peculiar festival rituals described above, are continuously confirmed and reinforced by a solid script that narrates the festival's unique identity and that takes shape through written material (the official festival magazine, pamphlets, newspaper articles and reviews), archive films, and live public addresses. As Daniel Dayan (2000) explains in his referential ethnography of *Sundance Film Festival*, « Festivals need constant captioning. Their participants need the reassurance as to what goes on. Thus, they keep offering definitions for themselves and for others through what they do and how they dress, and who they are, and – endlessly – through what they say. » (Dayan, 2000: 45). While the national and local press are still central to the circulation and consolidation of the festival's identity (particularly the local newspapers *La Voz de Galicia* and *Faro de Vigo*): the festival chronicles itself through its magazine, *CanZine*, a modest publication the size of a tabloid, which the festival distributes for free during the event, and through a 25-minute making of film that narrates the highlights of that year's edition, and which is ritualistically screened at *Torreiro* the following year this long-awaited flashback is welcomed every year with cheers on awards night, and has become a manual for newcomers and veterans alike where they learn about the festival's quirks and receive confirmation of Cans' unorthodox reinterpretation of traditional festival behaviours.

A recurring narrative that the making of captures every year are the verbal reactions of guests who visit the festival for the first time. It has become a tradition to see the guests of honour expressing their astonishment at Cans' extravagant deviations from the rule. In the making of for the fifteenth edition, *Quince Primavera* (“*Sweet Fifteen*”), the Spanish filmmaker Borja Cobeaga, visibly shocked, explained to the camera crew as he left one of the venues: « I had just given a talk, and suddenly they walked me into this stable... they told me it was going to be like this, but to experience it physically was quite unexpected. Literally, your lecture is constantly interrupted by the sounds of all sorts of animals. » (Docampo, 2018). This emphasis on the bewilderment that newcomers experience when confronted by the festival's lack of protocol, is constantly referenced in *CanZine*. While flicking through a copy of the magazine, one comes across a repertoire of formulas and expressions where the uniqueness of the festival is laid out for the reader. Interviews with guests, for instance, very often elicit comments about Cans' atypical display. When Juanjo Giménez, a Catalan filmmaker visiting the festival for the first time, admits to having heard some very positive comments about the event, the interviewer responds: « You must know then, that Cans is a very atypical festival. » (Fernández, 2019: 12). Similarly, the award-winning director Rodrigo Sorogoyen, is questioned about his knowledge of the festival: « But you know this is a very peculiar festival, almost an “anti-festival” right? » (Mercader, 2019: 15). Agreeing with the interviewer, Sorogoyen replies with complicity: « I know, and I love that. » (*ibidem*).

Another recurrent theme that the written accounts of the festival relate is the temporary suspension of social status among the *mélange* of attendees. In an interview with Paz and

Rafa, two locals who received a *Chimpín de Prata* award (the festival's commemorative plaques permanently displayed in the centre of the village) for hosting meals for the festival guests at their home, comment on the virtue of Cans' democratic atmosphere: « It's a beautiful experience to see these very important people climbing up on the trailer of a hand tractor and behaving like us. » (Hernán, 2019: 10). Paz's amazement at the sight of celebrities using everyday farming objects, mirrors the surprise that film makers and professionals experience when seeing the traditional festival acts (the prizes, the parades, the juries, the red carpet, the networking opportunities) being framed by and activated through the local elements of the hamlet.

While the periodicity of the festival, partitioned from ordinary everyday routine, contributes to normalizing these otherwise startling situations, the frequent use of sarcasm to humorously highlight the inappropriateness of the setting, also plays an important part in the process of digesting Cans' unseemly display. Pato not only orchestrates the whole event but assumes the very important role of narrating the festival live, as events take place. Listening to Pato's constant references to the uncomfortable seating area, the bad weather, or the casual style of the venues, forms part of the festival's soundtrack. A good example of this oral reporting happened in the 2019 edition. Pato was in a particularly chatty mood during the informal talks *Fillas e Fillos de Cans*, where filmmakers display their work-in-progress to other professionals and audience members. Here he often interjected the filmmakers' discourse in order to underline the laid-back and friendly atmosphere of the talks. When one of the directors, who was anxiously showing the teaser for her new short-film exclaimed, « I haven't even shown this to my family yet... », Pato quickly responded, « We are your family. ». In the same session, the filmmaker Liliana Torres apologized for bringing unedited material, « I'm sorry, I'm actually sweating, this is all uncooked, I haven't even seen this material myself! ». Pato reacted while looking at the audience, « Don't apologize, this is how we like it at Cans. ». Later on, Pato interrupted his own introduction of a filmmaker to look at his vibrating phone and share with the audience, « Gosh, I've got about forty missed calls. ». These continuous references to the accidental and informal style of the festival while publicly addressing the audience give the impression that one is attending a festival whose uniqueness is not only dramatized, but constantly captioned orally by organizers and guests.

Another set of punch-lines, that have become part of the festival's vocabulary over the years and that are among some of the most celebrated by the audience, are references to the industry giants *Cannes Film Festival*, and *Donostia Zinemaldia/San Sebastian International Film Festival* (SSIFF) the A-category and most international film festival in Spain. From early on, these two events, their venues, their glamour and their arthouse programming became the main source of Cans' self-caricature. For instance, while the largest venue of the festival, Baixo de Bugarín, (which is the ground floor of a farmhouse) is often referred to in jest as the «*Kursaal*», the name of the main venue and most emblematic building at Donostia Zinemaldia/SSIFF; Cannes is the constant but of sarcastic jokes that reaffirm its supposed inferiority to Cans, in Galicia. Javier Tolentino, the host of the film program *El Séptimo Vicio* (*The Seventh Vice*), a national radio broadcast, praised the display in Torreiro during the 2018 awards ceremony: « The Cans marquee would be the envy of the Cote D'Azur film festival! ».

While these sarcastic juxtapositions seem intended to humorously underline the deficiencies of the rural context for hosting a serious film event, what this rhetoric actually achieves is to highlight Cans' commitment to what really matters in a world of film and culture that survives on the periphery. Tolentino beautifully communicates the gulf in values between each festival in his open letter to the *Festival de Cans, A Cans, quéreselle. A Cannes, débeselle*, published in the 2019 *CanZine*:

It was in 2018 when the swanky, stinking rich Cannes Film Festival finally kneeled, and changed its dates, and had to accept that somewhere in another Gaul, in a village where people have been draining the broth from druids' cauldrons for hundreds of years, there stood and there still stands a film festival which surpasses them and still surpasses them in budget (smaller), in local bands, in soft locally-distilled spirits, in films which are edgier and driven by culture rather than the market, in village councillor/actresses, and of course, in rock and roll¹¹. (Tolentino, 2019: 20)

By playfully categorizing Cans as an “anti-festival”, organizers and guests not only express certain disaffection towards A-category festivals and their dominant, capitalist agendas, but define the *Festival de Cans* as an alternative space that is capable of delivering a real, authentic, and democratic collective experience that resonates with the festival’s role as a counter-sphere. Yet, to function as an alternative counterpublic does not mean to operate as a redoubt of resistance that simply stands against conservative and/or more capitalist forms of understanding film cultures and culture in general, since this would imply fostering forms of publicity that are as exclusionary as the public sphere that Nancy Fraser criticizes (1990). It involves, however, nurturing dialogue with those mainstream cultural gatekeepers from a less-legitimate, less-privileged position. A good example of this is the fact that while, on one hand, Cans has remained independent from large regional and national funding schemes, on the other hand, far from cutting all bridges with the institution, the festival has remained closely connected with the Spanish film industry and other hegemonic forms of cinematic representation in Spain. Since its earliest editions, a long list of industry-favourite personalities have been occasional visitors to Cans. Some of them are now regulars and go back to the festival year after year, attracted by its low-key atmosphere, far from the high-powered industry festivals that they are used to (e.g. *Festival de Cine de Málaga*). Well-regarded actors from the Spanish film establishment such as José Sacristán, Emma Suárez or Luis Tosar; producers such as Gracia Querejeta, or filmmakers such as Isabel Coixet, Manuel Martín Cuenca, or the Oscar-winning Fernando Trueba, are some of the guests of honour that the festival has welcomed.

While « discursive interaction within the bourgeois public sphere was governed by protocols of style and decorum that were themselves correlates and markers of status. » (Fraser, 1990: 63), in the counterpublic that Cans activates annually, the rustic setting, the use of humour and ultimately, the display of parody towards the classic film festival, invites national celebrities and locals alike to share a common experience where social differences are put on hold, and therefore, where the ideal conditions for dialogue and deliberation are laid out. *Coloquios na Leira*, a round-table where guests of honour and national film celebrities answer the questions of the audience, is a good example of how dialogic communication between different festival stakeholders takes place. While at A-category festivals, it is the members of the press who get to ask questions, in Cans, celebrities receive all sorts of questions from a variety of professionals and non-professionals in the audience and from different age groups. As Fraser (1990) writes: « participation means being able to speak in one’s own voice. » (Fraser, 1990: 69).

¹¹ Author’s translation. Original text: « Foi en 2018 cando o fachendoso e ricachón festival de Cannes fincou finalmente o xeonllo e trocou as súas datas, e tivo que recoñecer que aló, na outra Galia, nunha aldea na que apuran os caldos das marmitas dos seus druidas dende fai centos de anos, se erguía e se ergue un festival de cine que os superaba e que os segue a superar en menos orzamento, en Tanxungueiras, en tenues oruxos da comarca, en películas máis arriscadas e mellor relacionadas coa cultura que co mercado, en concelleiras-actrices e por suposto, en rocanrol. ». (Tolentino, 2019: 20)

Ultimately, it is through parody that the festival finds a way to perform this double rhetoric: one that echoes art films, the international film festival circuit, its dependence on market activities, and its tight etiquette; and another that connects with the local socio-cultural context, the rituals of village life, and the loss of the economic and socio-political relevance of rural Galicia, in Spain. It is in this constant cross-referencing and in the delicate equilibrium between these two discourses, that the festival is gradually taking a pivotal role in the promotion of the understated art-form of short-filmmaking and its value as an artefact for preserving and celebrating Galician culture.

Conclusions

The fact that a widely-known film festival like Cans takes place in such an unlikely scenario reveals the arbitrary nature of the classic film festival conventions. By activating the film event through the farmland, its everyday tools, spaces and machinery, Cans unmasks the fact that most of the standards naturalized through the canonization of the film festival as a European product (the strict dress-code, the rigor of film-watching protocols, the nationally-based criteria for film selection, etc.), exclude the majority of the population from having access to alternative spheres of deliberation around films and filmmaking. Through the use of a mix of ethnographic methods, we have demonstrated how *Festival de Cans*, by playfully reinterpreting historical dualities between the rural and the urban worlds, creates a break in the annual calendar where new interpretations of reality and forms of coexistence are possible. As we have argued here, this common ground is articulated by actively involving local people, as well as local art forms, including small-size experimental film productions, Galician traditional music, and even “art-land” (as Pato has dubbed the transfiguration of the hamlet’s common spaces). Our final contention is that this creative re-interpretation of the rural, together with the non-prescriptive atmosphere that strongly clashes with Cannes’ restrictive etiquette, activates a common culture among attendees that contributes to create what Fraser (1990) calls « alternative models of democracy » (Fraser, 1990: 57). While in Spain, the Festival de Cans is one of a kind, the growing media attention that the event is receiving, together with its growing attendance figures, points to the increasing importance of these experiences as viable alternatives to bigger, metropolitan film events, where narratives of purity, elitism, or global capitalism are the order of the day. Finally, while the tendency to explore unconventional screening environments is not new to the world of film festivals, the role that Cans plays as an institution that confronts cultural dispossession in a globalized world, represents a great opportunity for further research on the long-term impact that these events might have on the cinematic culture of small communities.

Reference list

- Amago, S. (2018). Lois Patiño, Xurxo Chirro, and the New Galician Documentary. *Abriu: Estudos de Textualidade Do Brasil, Galicia e Portugal*, 7, 81-99.
- Álvarez, L. A. (2011). La Economía De Galicia, una Panorámica, C. 1750-2010. *Historia Contemporánea*, 42, 51.
- Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, 12 (4-5), 311-356.

- Buser, M., Bonura, C., Fannin, M., & Boyer, K. (2013). Cultural activism and the politics of place-making. *City*, 17(5), 606-627.
- Chan, F. (2011). The international film festival and the making of a national cinema. *Screen*, 52(2), 253-260.
- Colmeiro, J. (2009). Smells Like Wild Spirit: Galician “Rock Bravú”, Between The “Rurban” and the “Glocal.” *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10(2), 225-240.
- Colmeiro, J. (2018). *Peripheral Visions / Global Sounds: From Galicia to the World*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Con Alfonso Pato, Director del the Festival de Cans. (2018, May 24). In *Vigo Hoy por Hoy*. Retrieved May 28, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=UrtRMjH6yHA>
- Creus, J., Carro Patiño, I., & Álvarez Blanco, A. (2015). Cartography of a festive state. The agreement of Cans. *Bulletin of People-Environment Studies*, 42, 29–36.
- Dayan, D. (2000). Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival. In I. Bondebjerg (Ed.), *Moving Images, Culture and the Mind* (pp. 43–52). Luton: University of Luton Press.
- De Valck, M. (2005). Drowning in Popcorn in the International Film Festival Rotterdam? In M. Hagener & M. De Valck (Eds.), *Cinephilia: Movies Love and Memory* (pp. 97–109). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Decálogo para la visibilidad de las mujeres*. (s.d.). the Festival de Cans. Retrieved July 6, 2020, from <http://www.festivaldecans.gal/es/visibilidade-das-mulleres/>
- Dentith, S., & Dentith, D. S. (2000). *Parody*. London: Taylor & Francis US.
- Dickson, L.A. (2015). “Ah! Other Bodies!”: Embodied spaces, pleasures and practices at Glasgow Film Festival. *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*, 12(1), 703–724.
- Docampo, I. (2018). *Quince Primaveras. Making of do XV the Festival de Cans*. Retrieved July 4, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=0fb9rnYYiB8>
- Duncombe, S. (2007). Cultural resistance. *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*.
- Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. In *European Cinema: Face to Face With Hollywood* (pp. 82-107). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fernández, M. (2019, May). Festivais coma o de Cans son o último reducto para as curtametraxes. *CanZine. Xornal Oficial Do Festival de Curtametraxes de Cans*, 12.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, (25/26), 56-80.
- Gaunt, S. (2008). *Troubadours and irony* (Vol. 3). Cambridge: Cambridge University Press.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Hernán, A. (2019, May). Estamos algo nerviosos porque subir ao escenario do torreiro impón moito... *CanZine. Xornal Oficial do Festival de Curtametraxes de Cans*, 10.
- Hjort, M., & Petrie, D. J. (Eds.). (2007). *The cinema of small nations*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York: University of Illinois Press.
- Iordanova, D. (2009). The Film Festival Circuit. In D. Iordanova & R. Rhyne (Eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (pp. 23-39). St Andrews: St Andrews Film Studies.

- Killick, A. (2017). *Film festivals and counter-hegemony: Radical screening practices in the neoliberal city*.
- Koven, M. J. (1999). You Don't Have to be Filmish': The Toronto Jewish Film Festival. *Ethnologies*, 21(1), 115-132.
- Lee, T. (2016). *Being there, taking place: Ethnography at the film festival* (M. De Valck, S. Loist, & B. Kredell, Eds.). New York: Routledge.
- Meixide, C. (2016). *Cans*. Santiago de Compostela: Sacauntos.
- Mercader, E. (2019, May). Rodrigo Sorogoyen será o protagonista dos Coloquios na leira. *CanZine. Xornal Oficial do Festival de Curtametraxes de Cans*, 15.
- Murado, M. A. (2008). *Otra idea de Galicia*. Madrid: Debate Editorial.
- Núñez Alonso, F. J. (2017). *Avaliación de eventos culturais: O caso do the Festival de Cans en Galicia* (Universidade de Santiago de Compostela). Retrieved from <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/15457>
- Peirano, M. P. (2020). Mapping histories and archiving ephemeral landscapes: Strategies and challenges for researching small film festivals. *Studies in European Cinema*, 17(2), 170-184.
- Pérez Pereiro, M. (2014). Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente. *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies*, 6(F), 77-91.
- Ruy, K., Pereiro, M. P., & Baamonde, S. R. (2016). O sucesso dos cinemas menores: Baixo orçamento e alternativas cinematográficas no Brasil e na Galiza. *Eptic online: revista electronica internacional de economia política da informação, da comunicação e da cultura*, 18(2), 125-141.
- Shepherd, D., & Hutcheon, L. (1986). A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. *Poetics Today*, 7(4), 790.
- Souto, Xurxo. (2017). the Festival de Cans 2017. In *GZMUSICATV*. Retrieved June 15, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=nu2sQHZvKHw>
- Stringer, J. (2008). Genre Films and Festival Communities: Lessons from Nottingham, 1991-2000. *Film International*, 6(4), 53-59.
- Tolentino, J. (2019, May). A Cans, quéreselle. A Cannes, débeselle. *CanZine. Xornal Oficial Do Festival de Curtametraxes de Cans*, 20.
- Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica. *Secuencias. Revista de Historia Del Cine*, (39), 13-42.
- Vallejo, A. (2017). Ethnographies of Film Festivals. Reflections on Methodology. In A. Vallejo & M. Paz Peirano (Eds.), *Film Festivals and Anthropology* (pp. 251-260). Cambridge Scholars Publishing.
- Vivar, R. (2018). Never Seen a Shot Like That Before! Playfulness and Participatory Audiences in San Sebastian Horror and Fantasy Film Festival. In S. Atkinson & H. Kennedy (Eds.), *Live Cinema: Cultures, Economies, Aesthetics* (pp. 117-132). London and New York: Bloomsbury Academic.
- Wong, C. H.-Y. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Zielinski, G. (2012). On the Production of Heterotopia, and Other Spaces, in and around Lesbian and Gay Film Festivals. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, (54). Retrieved from <http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/gerZielinskiFestivals/> [06.06.2020]

O filme *Hoje eu quero voltar sozinho* e o desafio artístico em presença da pluralidade e sensibilidade homossexual no uso das provocações da pós-modernidade

Francisco Acioly de Lucena **NETO**

Doutorando Universidade de Santiago de Compostela

francisco.aciolyneto@gmail.com

Natália Luiza Carneiro Lopes **ACIOLY**

Doutoranda Universidade de Varsóvia

lopes.natalia.lopes@gmail.com

Resumo: O artigo propõe analisar o filme, *Hoje eu quero voltar sozinho*, do cineasta Daniel Ribeiro. A Análise encontra-se fundamentada dentro do panorama de gênero e de valorização quanto à identidade LGBT diante do espaço cinematográfico. A sugestão do artigo tem como proposta à reflexão sobre a temática da homossexualidade entre adolescentes, e questões relacionadas à humilhação na escola, problemáticas quanto à inserção de pessoas portadoras de necessidades especiais na educação formal tradicional, as descobertas da adolescência quanto ao amor, e o medo dos pais diante aos desafios e desejos destes imaturos adolescentes no espaço da contemporaneidade. sendo assim, também percebemos na adaptação uma variedade de temáticas inseridas no roteiro cinematográfico, e relevante ao tema inicial da descoberta da homossexualidade na fase da adolescência e no processo comparativo das obras ocorre uma divisão de opiniões entre a busca pela independência financeira e a descoberta do amor, além da dualidade de sentimentos, a busca por um intercâmbio internacional com a finalidade de se libertar do medo de desapontar a família perante a opção. A obra apresenta a importância da problemática do tema que é pouco explorado, com toques de criatividade, sutileza, e destreza artística no desenrolar do filme.

Palavras-chave: cinema, territórios, LGBT, homossexualismo na adolescência, tabus sociais

Abstract: *The article proposes to analyze the film, Today I want to return alone, by filmmaker Daniel Ribeiro. The Analysis is based on the perspective of gender and appreciation of the LGBT identity in the cinematographic space. The suggestion of the article proposes to reflect on the theme of homosexuality among adolescents, and issues related to humiliation at school, problems regarding the insertion of people with special needs in traditional formal education, the discoveries of adolescence regarding love, and the parents' fear of the challenges and desires of these immature teenagers in the contemporary space. Therefore, in the adaptation, we also perceive in the adaptation a variety of themes inserted in the cinematographic script, and relevant to the initial theme of the discovery of homosexuality in the adolescence phase and in the comparative process of the works there is a division of opinions between the search for financial independence and the discovery of the love, in addition to the duality of feelings, the search for an international exchange with the purpose of getting rid of the fear of disappointing the family when faced with the option. The work presents the importance of the problematic of the theme that is little explored, with touches of creativity, subtlety, and artistic dexterity in the course of the film.*

Keywords: *cinema, territories, LGBT, homosexuality in adolescence, social taboo*

No presente artigo, estamos analisando a adaptação cinematográfica de *Hoje eu quero voltar sozinho*, fundamentando a nossa opinião através da análise fílmica, de gênero e de valorização quanto à identidade LGBT diante do espaço cinematográfico, tendo neste meio de Comunicação Social elementos que evidencia a sensibilidade quanto a temática e facilita a aproximação do roteiro ao público telespectador.

Percebemos diante deste estudo o interesse do cineasta Daniel Ribeiro, em propor uma adaptação cinematográfica composta da necessidade em fazer uma adaptação interpretativa do curta-metragem que foi a fonte ficcional inicial e captar o espírito da obra, exigindo da adaptação outros conteúdos ligados a sensibilidade quanto a homossexualidade entre adolescentes, o *bullying* na escola, problemáticas quanto a inserção de pessoas portadoras de necessidades especiais na educação formal tradicional, as descobertas da adolescência quanto ao amor, e o medo dos pais diante aos desafios e desejos destes imaturos adolescentes no espaço da contemporaneidade.

Sendo assim, também percebemos na adaptação uma variedade de temáticas inseridas no roteiro cinematográfico, e relevante ao tema inicial da descoberta da homossexualidade na fase da adolescência e no processo comparativo das obras ocorre uma divisão de opiniões entre a busca pela independência financeira e a descoberta do amor, além da dualidade de sentimentos, a busca por um intercâmbio internacional com a finalidade de se libertar do medo de desencantar a família perante a opção.

Diante da obra cinematográfica, percebemos a importância da problemática proposta por Daniel Ribeiro, e a destreza artística e criativa, gerando entre os espectadores, uma espécie de comparação entre as personagens, além de uma correlação entre as controvérsias e as discórdias que envolvem os protagonistas no desenvolver do roteiro.

As relações de amizade e afetividade entre as personagens em certos momentos do filme são percebidas em sua totalidade, pois temos como protagonista Leonardo (Ghilherme Lobo) que na obra é um garoto cego, Giovana (Tess Amorim) sua melhor amiga, e Gabriel (Fábio Audi) que representa o novato da sala de aula e que deixa as garotas apaixonadas, a principio gerando ciúmes em Giovana quanto a amizade de Leonardo e Gabriel, e para depois a descoberta do amor entre Leonardo e Gabriel. A criação ficcional pode ser utilizada como uma ferramenta de desconstrução quanto ao preconceito da descoberta da opção sexual o que possibilita que as características singulares de determinada grupos, tais como no universo do filme que são os amigos da sala de aula da escola possam dialogar a respeito dos acontecimentos, além de em determinados aspectos, poderem perceber que as pessoas de diferentes faixas etárias e classes sociais possuem em sua personalidade uma diversidade na construção da sexualidade e tal fato é recriado na obra fílmica para o debate público e social do ponto de vista do cineasta Daniel Ribeiro

É essa memória, geradora de uma busca incessante da identidade, que vai ter um lugar fundamental nas relações entre a literatura e a história, sempre que aquela se predispõe a falar desta, isto é, desde que se percebeu a necessidade de repetir a História, mesmo se de forma velada ou inovadora (Marinho, 2008: 137).

Com o uso das novas ferramentas de criação cinematográfica, é possível observar no Brasil o posicionamento de alguns cineastas em estabelecer um diálogo diante de suas obras, tendo na realização destes filmes espaços criados e com isso garantindo a presença mesmo que seja forçosa de uma comunicação que possa constituir e debater algumas narrativas que antes eram silenciosamente abafadas pela sociedade. Dessa forma, tornou-se possível discutir com a coletividade social, os elementos da construção da sexualidade humana de modo generalista, como também, sobre o tema da homossexual na adolescência que é abordado na obra cinematográfica, e contribuindo para por a mesa dúvidas quanto à temática revelada na obra.

Em *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), Daniel Ribeiro transcreve em sua arte limites entre a realidade e a ficção, e questiona a relatividade das verdades e a possibilidade de construção da memória sentimental dentro de uma relação adolescente e homo afetiva composta por a insegurança e as descobertas da adolescência.

Diante das interpretações do autor quanto à obra e da relação que estabelecem com as suas personagens, vemos que algumas dessas personagens escolhem caminhos contrários a tudo e a todos, pois não querem estar relacionados a nada, a não ser à sua individual de personalidade e certa forma na coletividade dos grupos na adolescência, e desta forma ocorrendo em algumas cenas do filme o *bullying* quanto à condição do protagonista Leonardo ser um garoto cego, e por outro lado, percebemos na obra cinematográfica a condição do cineasta de valorizar a presença da família, a importância dos valores éticos, a importância da educação, os feitos, conquistas e transgressões. Assumem, para isso, o risco de que os efeitos destas transgressões não sejam nada agradáveis, principalmente para os amigos de sala de aula que querem a todo custo serem pessoas populares no convívio escolar, e camuflando com isso alguns problemas de desordem da formação da personalidade juvenil.

A narrativa expressa resistência e busca por autenticidade para que não haja uma história ficcional cinematográfica que foi construída com base na irrealidade social. Isso demonstra o diretor Daniel Ribeiro faz críticas ao discurso comum, e mesmo de forma minoritária pretende encontrar semelhanças com o outro, é o que vem a significar às temáticas de relevância da obra.

Pode-se perceber na obra uma exposição positiva de que todos nós somos iguais, apesar de que é adotando no roteiro alguns diálogos, tendo como base as vivências que criam e edificam as estruturas imaginárias relacionadas às mídias e às tribos urbanas, o que leva as obras a retratarem o medo, a violência e o narcisismo que dessa atmosfera surgem, sendo capaz de « embaralhar os códigos racionalistas [...] de uma vida programada e sem riscos » (Maffesoli, 2004: 34).

Ainda de acordo com o autor, esses elementos integram o novo imaginário social, além de terem como espaço de representação as mídias e como forma de expressão o desejo de consumo expresso pela sociedade em geral. Essa necessidade de consumo é explorada pelas mídias que dela se apropriam para transformá-las em mercadorias e negociá-las. Essa ideia de mercantilização de elementos imaginários aparece na obra em muitos momentos de *bullying* dos amigos do colégio para com o protagonista Leonardo.

É possível perceber no filme a existência destes fortes laços de universalidade psicológica do pós-modernismo nas personagens, e no entrelaçar dos instrumentos de ligação dos contextos sociais e culturais. As dificuldades de estabelecimento de uma relação de Leonardo com uma das garotas de sua turma, a fim de lhe iniciar no tão sonhado primeiro beijo é um exemplo disso, provocando no personagem protagonista momentos difíceis de exclusão e preconceito com o mesmo, sendo motivo de escárnio, galhofa, e divertimento dos tais amigos de escola com a sua situação de cego.

No filme, o espectador é confrontado pela realidade das ações, e as interações interpessoais que constituem a trama. A abordagem da obra cinematográfica busca aproximar o contexto pós-moderno da influência sócio-cultural contemporânea brasileira. Isso é feito através da construção das identidades das personagens, o que é promovido e interligando ao ambiente cinematográfico a qual é conduzido o roteiro.

Ao olharmos para Leonardo, percebemos no personagem uma perspectiva com base na metáfora do nomadismo, pois apresentam a resistência do homem contemporâneo em reduzir-se a um só lar, a uma só profissão e, até mesmo nesse caso de sua vida na obra cinematográfica, em personagens de uma só identidade. De acordo com Maffesoli é « mudando o seu figurino, ela vai, de acordo com os seus gostos (sexuais, culturais,

religiosos, amiciais) assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi* » (Maffesoli, 2000: 108). Dessa forma, vendo o mundo como a sua casa, o nômade expressa uma nova procura e um novo desejo de liberdade. Neste sentido, não são apenas necessidades econômicas, mas, antes um verdadeiro desejo de se evadir, um “impulso de migração” que incita o indivíduo a mudar de lugar, de hábitos, de amigos para realizar a sua multifacetada personalidade. O confronto com a diversidade permite-lhes viver e fomentar a multiplicidade presente em cada ser. O passaporte é, cada vez mais, o seu documento de identidade. E vimos esse desejo no protagonista e personagem Leonardo.

O filme aponta para além do drama pessoal de alguns adolescentes em suas descobertas sobre o amor, a diversidade, a sexualidade e os ritos sociais, no filme vêm de forma suave os dramas pessoais que se encontram dentro das narrativas.

Assim, o retorno ao esquecimento vai revelando personagens, suas vidas, angústias e segredos. Ao passo em que há uma anulação, há também um novo descobrimento, uma relação intrínseca entre as personagens vai aparecendo, e também observamos que a obra fílmica é ponto fixo da ideia do respeito às opções quanto a sexualidade e diversidade diante as opções de amar, servindo como elo de fundamental importância no desenrolar da trama ficcional.

Segundo Turkle, o *always else here* atua como um decisivo fator de novas condutas e performances (Turkle, 1998: 204). É a partilha da imagem do almoço, ou da rua ou de uma paisagem do outro lado do oceano inteiramente indiferente à distância geográfica. Os meios de sociabilidade nivelam e determinam a relação estrutural definida entre fora/casa, modificando o conceito de viagem, mas não transformam o seu nível e grau da experiência.

Assim percebemos que o personagem protagonista Leonardo, pelo fato de sua limitação visual decorrente da cegueira, buscar a simplicidade de tudo que é real. Ao definir a vida contemporânea como uma peregrinação, Bauman recorda que o peregrino era aquele que escolhia viajar em busca de algo para melhorar ou dar sentido à sua vida (Bauman, 2007: 89). Pois a verdade estaria, na sua crença, num outro lugar, geralmente, numa árdua e longa jornada, que não tinha prazo para terminar, ele não tinha pressa, pois mais do que a chegada, era o trajeto, era o caminho até ao lugar escolhido que maior valor detinha. Na sociedade atual, encontram-se muito peregrinos que, sem terem tomado eles próprios a opção de o ser, percorrem um mundo que lhes é, muitas vezes, adverso e muito pouco acolhedor. É possível ver esses peregrinos de vida em busca de novas vidas fortemente presente no filme, sendo que cada um com as suas características psicológicas próprias e individuais, o personagem Gabriel é dos que surge e pouco fala do seu passado e de sua vida em uma cidade do interior.

Ainda de acordo com a obra cinematográfica, podemos até nos arriscarmos em questionar alguns elementos que constituem o novo imaginário social, e são configurados neste imaginário sendo apresentados pela mídia e pelo desejo de consumo social atual. Então a mídia se apropria muitas vezes deste imaginário social e conservador para torná-lo mercadorias e negociá-las, como também, inculcando ideias com conteúdos preconceituosos e de caráter segregador.

Percebe-se que as personagens estão envolvidas no roteiro do filme, além de nos dramas sociais, pois existe a necessidade de eliminar tudo que foi de bom ou ruim no passado e de construir uma nova história de vida pautada no agora. Um dos dramas que se encontra entrelaçado no filme trata-se da problemática da personagem Giovana, que como toda adolescente sonha em ter um namorado fixo com quem possa aproveitar os momentos na escola e com os amigos.

Tomando as observações quanto ao filme *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014) percebe-se que o roteiro encontra-se inserido no contexto de um novo paradigma cultural,

resultante da experiência e da dissolução de valores, bloqueada na solidez de uma pressuposta ordem, ultrapassada por uma lógica de caos que funciona no policiamento do cotidiano social.

De acordo com Jameson, a “Nostalgia do presente” está em contemplar um mundo passado que nunca perderam, fazendo ironicamente um « jogo demolidor com a hegemonia da eurocronologia [...] ‘Trata-se de nostalgia sem memória’ » (Jameson, 1989: 46). Em muitos instantes, percebe-se as personagens das obras transitando dentro destes espaços, tanto de acordo com os ressentimentos e desejos psicológicos, como na construção e desconstrução dos estereótipos que tentam de certa forma serem agressivos com os homossexuais (palavras, gestos e atitudes), e isso verificamos no filme quando Leonardo e Gabriel são comumente insultados por seus amigos de sala de aula.

Percebemos que a obra cinematográfica respeita o espaço da contemporaneidade e do universalismo, visto que, se o pós-moderno não renega o efêmero, o descontínuo e o caótico, ele mesmo, aceita algo do que poderá ser apontado como o ideal de modernidade. Nesta obra, os personagens necessitam de fragmentos de mudança, nem que sejam falsas. Devido a essas personagens serem bem-sucedidas social e financeiramente, conseguem uma legitimação pela diversificação de referências quanto na construção e formação da personalidade destes jovens adolescentes de classe média brasileira, como parecendo ter os requisitos próprios de uma edificação imaginária. Ao mesmo tempo, no filme vemos o uso de tecnologia em prol da significação, resultante do compromisso entre a técnica e o imaginário para a valorização das personagens.

De acordo com Maffesoli, « O nomadismo é totalmente antitético à forma do Estado moderno. » (Maffesoli, 2004: 23). Observa-se na obra fílmica a postura das personagens e também do protagonista Leonardo, que, de certa forma, possuem uma vida pacata, e que, de certo modo, não se enquadram nas limitações do que é considerado correto dentro do que existe de ético e de lei na vida em sociedade, principalmente por parte dos limites impostos por sua mãe que representa a personagem Laura.

Segundo Ornellas, o nomadismo é um permanente desvio de rota. « O nômade é o estrangeiro definitivo, na deriva permanente dos entre - lugares, no fio da lâmina que risca o chão e demarca territórios, arriscando e errando por recusas e desejos de inventários inventados. » (Ornellas, 2005: 97). Considerando a obra, e de acordo com Maffesoli, verifica-se uma contradição, pois para o sociólogo « O nomadismo é, assim, um tipo de ascetismo. » (Maffesoli, 2004: 164). Vê-se que esta atitude de um tipo de ascetismo não é encontrada nos personagens.

Conclusões

A narrativa atua como um simulacro do real, o que torna possível afirmar que a representação cinematográfica faz da realidade sua semelhança por vez para às representações feitas por outras formas de manifestação artística, como a fotografia, por exemplo. Ao ficcionalizar a realidade, o Diretor cinematográfico lança luzes sobre alguns pontos, fazendo com que haja sombras sobre outros. Nesse contexto, a narrativa passa a ser uma representação da realidade traduzida na história que se configura como as vidas de cada personagem do filme. Dessa forma, o roteirista busca a representação da realidade na forma como ela se apresenta, a verdade sobre os fatos.

Importa destacar também que não é possível hoje imaginar uma construção cultural livre de representações minoritárias e de diversidade no meio social e principalmente nas representações do audiovisual, sem qualquer traço de influência cultura.

Dessa forma, os personagens tornam necessária a habilidade para mergulhar no

desconhecido e ter uma percepção aguçada sobre as influências culturais. É preciso adaptação a essas trocas culturais que é estimulada pela globalização, para não perder o foco de sua própria importância que é de dar visibilidade as problemáticas da formação da personalidade dos adolescentes sem existir preconceitos de ordem aos fatores da diversidade sexual. Deve-se reconhecer também que, quando à margem de uma identidade, a troca cultural ocorre em abundância. Ao realizar essas trocas, há uma troca de informações que transitam e que poderão ou não se solidificar como parte dessa identidade.

A superficialidade das relações e a importância e a influência da opinião do outro e da sociedade como um todo também aparece na obra de forma sutil. Demonstra-se a realidade de um contexto social em que o ser importa muito menos do que o parecer. Dessa forma, é possível perceber os preconceitos, principalmente no filme, a que estão sujeitas as pessoas que não estejam de acordo com um padrão social considerado aceitável e, mais do que isso, desejável. A sociedade retratada na obra é a classe média brasileira, apesar de o protagonista ter em sua história origem humilde.

A obra cinematográfica traz fortes pinceladas do pós-modernismo incutido na vida das personagens, repletos de narcisismo, vaidade, traumas e releituras trágico-cômicas das suas próprias vidas, por que não dizer, da vida do homem pós-moderno.

Finalmente, concluímos que, além das boas condutas sociais e de costumes, a obra apresenta um eixo cultural bem definido e um propósito de defesa a causa LGBT por meio de um roteiro simples e objetivo, propõe para os diversos públicos uma abertura quanto à temática da homossexualidade na adolescência e a valorização da diversidade de gênero.

Referências bibliográficas

- Bauman, Z. (2007). *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Freud, S. (1996) [1920]. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago.
- González, F (2009). *Presentación, González, Francisco Colom* (ed) Modernidad Iberoamericana. Cultura, política y cambio social. 13-18. Madrid: Iberoamericana.
- Jameson, F. (1983). *Ensayos sobre elposmodernismo*. Buenos Aires: PsiKolibro.
- Lacan, J. (1998) [1960]. Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud. *Escritos* (pp. 496-536). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Maffesoli, M. (2000). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Forense.
- Maffesoli, M. (2004). *Notas sobre a Pós-modernidade: o Lugar Faz o Elo*. Rio de Janeiro: Atlântica.
- Marinho, M. (2008): *A Construção da Memória*. In: *Veredas*, Santiago de Compostela, n. 10, pp. 135-148.
- Nietzsche, F. (1999) [1887]. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ornellas, S. (2012). *Nomadismo poético nos anos 50-70: apontamentos de pesquisa sobre três poetas da desterritorialização em língua portuguesa*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277877243Nomadismo_poetico_nos_anos_5070_apontamentos_de_pesquisa_sobre_tres_poetas_da_desterritorializacao_em_lingua_portuguesa. Acesso em: 18 de outubro de 2019.
- Saussure, F. (1916). *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix.
- Turkle, S. (1997). *A Vida no Écrã. A identidade na era da Internet*. Lisboa: Relógio d'Água.

Filmografia

Ribeiro, D. (Produtor & Realizador). (2014). *Hoje Eu Queiro Voltar Sozinho*. [DVD].
Brasil: Vitrine Filmes / Films Boutique.

Espaço e identidades culturais em *CARGO*

José Ailson Lemos de SOUZA¹
 Universidade Estadual do Maranhão
ailsonlsj@gmail.com

Resumo: O objetivo do artigo é apresentar uma análise sobre as identidades culturais contextualizadas no Caribe a partir do filme *Cargo* (2017), escrito e dirigido por Kareem Mortimer. Para isso, iniciamos com breves considerações sobre a produção de identidades caribenhas a partir de Hall (1990), e sobre a articulação dessas categorias enquanto posicionamentos a partir de Stam e Shohat (2016). Sobre a crítica a partir da perspectiva teórica pós-colonial, discutimos noções presentes em Prysthon (2014) e Bhabha (1992, 1998). A análise sobre as continuidades e descontinuidades temporais articuladas no filme ampara-se no conceito de cronotopo presente em Bakhtin (2010) e Cohen (2006). E, de modo a contextualizar o cinema periférico e caribenho, destacamos alguns pontos presentes em França (2006) e Hambuch (2015), respectivamente. *Cargo* examina o legado da colonização e os efeitos da exploração econômica a partir de imagens que contrabalançam os estereótipos e clichês a que o cinema *mainstream* com frequência recorre para dar conta de contextos periféricos.

Palavras-chave: cinema caribenho, espaço, identidades culturais, Kareem Mortimer

Abstract: *The aim of this work is to offer a brief study on Caribbean cultural identities represented in Cargo (2017), a film written and directed by Kareem Mortimer. For that purpose, we start by considering the production of Caribbean identities from Hall (1990), and how these categories are articulated as positionings according to Stam and Shohat (2016). Theoretical frame and criticism from a postcolonial perspective follows Prysthon (2014) and Bhabha (1992, 1998) discussions. The analysis about temporal continuities and discontinuities in the film are based on the notion of chronotope, a concept by Bakhtin (2010) and studied by Cohen (2006). And, in order to contextualize peripheral and Caribbean cinema, we highlight some points present in França (2006) and Hambuch (2015), respectively. Cargo examines the legacy of colonization and the effects of economic exploration from images that balance stereotypes and clichés mainstream cinema often manipulate to account peripheral contexts.*

Keywords: *caribbean cinema, cultural identities, Kareem Mortimer, space*

Kareem Mortimer, diretor de *Cargo* (2017), destacou-se logo com o primeiro longa-metragem, *Children of God* (2010), um dos primeiros filmes a abordar explicitamente a temática da homossexualidade e da homofobia no cinema caribenho. Angélique V. Nixon (2015) considera *Children of God* uma complexa representação do Caribe, da sexualidade, uma produção que afirma e cria espaços para possibilidades de amor e desejo livres da repressão religiosa, do patriarcado e da violência colonial.

Em *Cargo* (2017), Mortimer contextualiza a crise de refugiados e migrantes a partir do Caribe, narrando os percalços de um pescador bahamense que participa do lucrativo

¹ Doutor em Literatura e Cultura (UFBA). Professor de Literaturas de Língua Inglesa (UEMA/CESBA).

transporte de pessoas entre Nassau e os Estados Unidos, destino em que pretendem entrar ilegalmente. Presente e passado comunicam-se de várias formas no filme, sendo que uma das mais significativas conecta a experiência imposta pelo tráfico de escravos no passado com o presente, em que grupos de pessoas arriscam-se na travessia, por força da instabilidade econômica de países cuja história, marcada pela escravidão, fundamenta em grande medida os problemas enfrentados em países de passado colonial, como o racismo, a grande desigualdade social, relações de exploração e a precariedade como paradigma na vida da maioria das pessoas.

Neste trabalho, discorreremos sobre essa relação que contextualiza as identidades caribenhas a partir do paradigma de continuidades e descontinuidades com o legado colonial, bem como sobre a articulação dessa temporalidade múltipla a partir da noção de cronotopo. Antes da discussão, apresentamos algumas considerações sobre as identidades culturais e dos contextos em que são negociadas e produzidas.

1. Cinema e identidades

No âmbito do cinema, questões relacionadas à representação das identidades e seus limites, e, como propõe Stuart Hall (1990), à produção de identidades, na perspectiva de que o termo identidade também comporta um processo ininterrupto de vir a ser, ancora-se em grande medida na visibilidade, precisamente na visibilidade de corpos que relatam determinada experiência em determinado contexto. Os efeitos dessa visibilidade também decorrem de um complexo processo de comunicação ideológica, que perpassa a mediação de diretores, produtores, estúdios e financiamento. Esse processo, portanto, influi nas condições de produção de identidades e subjetividades através do cinema.

As identidades culturais, sua produção e representação, precisam ser pensadas enquanto engajamento crítico a partir do que Robert Stam e Ella Shohat (2016: 416) chamam de “mudança sísmica”, que surge com a descolonização cultural no mundo após a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, os movimentos anticolonialistas do Terceiro Mundo, as diversas lutas por direitos civis nas décadas de 1960 e 1970 e movimentos em prol de direitos e pela liberdade das minorias políticas que têm continuamente recusado referenciais eurocêntricos e colonialistas.

Desde o surgimento de uma crítica que aponta as identidades culturais e sociais como construções formadas historicamente com base em marcadores da diferença, como classe, etnia, sexo e gênero, a partir de relações de poder desiguais e com consequências imediatas na experiência dos grupos e indivíduos, observam-se resistências tanto de pensadores afiliados ao conservadorismo de direita, que acusam essa crítica de ser “separatista” ou de reclamar privilégios em detrimento das majorias, quanto de afiliados ao progressismo de esquerda, que percebem na crítica que propõe a interseccionalidade de marcadores da diferença (para se contrapor às desigualdades sociais e propor mudanças) indícios de despolitização da discussão que deveria estar no centro do debate (diferença de classe), ou particularismos rasos que enfraquecem lutas mais abrangentes ou universalizantes (Stam & Shohat, 2016).

Essa breve contextualização convém para pensarmos as identidades culturais, ainda seguindo Stam e Shotat (*op. cit.*), como:

[...] marcadores de história, localização social e posicionamento, lentes com que enxergamos o mundo. Ao invés de essências étnico-caracterológicas, as identidades

*são posicionamentos cronotópicos no interior do espaço social e do tempo histórico, o lugar de onde se fala e se vivencia o mundo.*² (Stam & Shohat, 2016: 422)

Esse recorte é interessante para discutir sobre o “posicionamento cronotópico” de que falam os autores, pois a identidade, a diferença cultural e a nova configuração do esquema centro-periferia na modernidade pós-colonial (ou pós-modernidade), especialmente a partir de contextos periféricos, requer tanto a revisão dos termos que conferimos a hierarquias e diferenças quanto categorias que expressam melhor os novos paradigmas no mundo “pós-colonial”. O termo “pós-colonial”, apesar da complexidade teórica que o concerne, aqui refere-se ao que Angela Prysthon (2014: 106) denomina como “empresa de descolonização”, uma articulação teórica do “periférico” na História, « a descolonização da História e da teoria, uma abordagem de fato alternativa do Ocidente ». Nesse sentido, as relações espaço-temporais solicitam reformulações que atentem para as insuficiências, por exemplo, de binarismos como margem e centro, local e global, eu e outro, identidade e alteridade, presente e passado, “Primeiro Mundo” e “Terceiro Mundo”.

Tais insuficiências decorrem da articulação de formas de diferença construídas pelo discurso colonial. Homi Bhabha (1992) percebe os marcadores de etnia e sexo como chave para essa articulação, uma vez que « o corpo se encontra sempre e simultaneamente inscrito tanto na economia do prazer e do desejo quanto na do discurso, da dominação e do poder » (Bhabha, 1992: 179). A crítica com base na dinâmica em torno das identidades parece, portanto, o ponto de partida para o enfrentamento de relações desiguais, estejam essas relações inscritas na diferença cultural ou no interior de uma cultura, nos diversos marcadores da diferença (classe, gênero e etnia), alvo de discursos de dominação e, em contrapartida, funcionam como posicionamentos que orientam estratégias de resistência.

O posicionamento cronotópico faz referência ao conceito de Bakhtin (2010) para tratar da representação do espaço nas formas narrativas. Assim, cronotopo indica o vínculo entre espaço e tempo na representação. Segundo Margaret Cohen (2006), a análise de Bakhtin sugere que a dimensão temporal envolve tanto a representação do tempo no romance quanto o tempo em que os eventos são narrados. O conceito abrange outros componentes da narrativa, como personagens e enredos associados a espaços específicos.

Cronotopos pós-coloniais, portanto, redimensionam essas relações, uma vez que antigas noções de vivência e experiência, além da noção de temporalidade na pós-modernidade, não mais correspondem às definições em que surgiram. Por exemplo, o cosmopolitismo pós-moderno é « quase necessariamente periférico » (Prysthon, 2014: 107). Nas grandes metrópoles periféricas ao redor do globo, percebe-se a tendência para “reescrever” o cosmopolitismo (vivência urbana) a partir do local. Nesses novos contextos, o que antes se imaginava como zonas separadas, como “Primeiro” e “Terceiro” mundos, passam a ter zonas de contato, territórios intermediários, interstícios, e, como salienta Prysthon (*op. cit.*), zonas de negociação entre mundos, uma perspectiva que se repete também nas metrópoles do norte. Homi Bhabha (1998) presume que nessas zonas se estabelecem conflitos, negociações e consensos que realinham definições tradicionais, e assim torna difuso os significados que ambicionam fixar um saber sobre a experiência e a alteridade.

O posicionamento cronotópico pós-colonial, além de abrir-se para a multiplicidade de espaços intermediários, requer também a compreensão de que os espaços periféricos são

² Tradução nossa. Texto no original: « [...] *identities are markers of history, social location, and positionality, lenses through which to view the world. Rather than ethnocharacterological essences, identities are chronotopic positionings within social space and historical time, the place from which one speaks and experiences the world.* ». (Stam & Shohat, 2016: 422)

marcados por uma “heterogeneidade multitemporal”. Prysthon (2014) cita García Canclini (1990, 1997) para discutir essa disposição na cultura latino-americana contemporânea, mas podemos refletir aqui nas possíveis convergências da “multitemporalidade” em outros espaços periféricos. Canclini observa que a modernidade, como condição vivida nas cidades, metrópoles, campos e nos países subdesenvolvidos, transcorre num trânsito temporal ininterrupto marcado pela hibridização e pela globalização. Desse modo, o crescimento desordenado e o multiculturalismo contextualizam a cena em que as metanarrativas históricas se esgotam, assim como as antigas crenças no “desenvolvimento coeso”. As experiências temporais reduzem-se para privilegiar “as conexões simultâneas no espaço” (Canclini *apud* Prysthon, 2014: 110).

As distâncias temporais reduzem-se de modo a conflagrar descontinuidades, um aspecto importante na produção de identidades culturais pós-coloniais. Stuart Hall (1990) sustenta que a identidade cultural repousa sobre direções distintas da experiência. Por um lado, a identidade informa o compartilhamento de experiências históricas e códigos culturais. No caso do Caribe, essa experiência compartilhada implica, paradoxalmente, em uma “perda de identidade” decorrente da experiência histórica com o transporte forçado de pessoas e com a escravidão. A separação imposta aos corpos escravizados resulta nesta perda, remediada, em certa medida, pelo trabalho da imaginação, ou “redescoberta imaginativa”, através de diferentes manifestações artísticas e culturais. Esse trabalho é também um recurso de resistência e de reconstrução frente a traumas do passado, bem como a regimes de representação visual (cinema) *mainstream*, que tendem a colonizar o passado, através de distorções e estereótipos.

De modo semelhante à posição cronotópica, Hall (1990) também compreende as identidades como um posicionamento: « *posicionamento no interior das narrativas do passado* » (Hall, 1990: 225), o que implica ocupar um lugar imposto (o Outro do discurso dominante), e, no contexto pós-colonial, resistir a esse discurso e seus desdobramentos. As identidades culturais, assim, são produzidas em meio a essa posição e enfrentamento, que elaboram memórias, narrativas e fantasia.

Para Hall (*op. cit.*), as identidades caribenhas podem ser pensadas mediante um relacionamento dialógico entre similaridade/continuidade e diferença/ruptura. O autor explica essa característica através do paradoxo histórico: pessoas escravizadas de países e comunidades diferentes, de culturas distintas, foram “unificadas” pelo regime de escravidão, motor econômico do mundo ocidental. Esse dialogismo entre diferença e continuidade estabelece um circuito de significados, fragmentos e suplementos que fazem com que o “posicionamento”, a partir do qual poderíamos compreender as identidades, figure enquanto reposicionamentos, uma cadeia de sentidos sempre em movimento a produzir identidades não fixas.

As identidades caribenhas são marcadas pelas presenças africana, europeia e americana. Hall (*op. cit.*) sublinha a presença africana como local do reprimido (silenciado), cuja oclusão pelo discurso colonial instaura descontinuidades que dimensionam o pertencimento e a ancestralidade africana como recurso de elaboração do trauma passado e vínculo ao que Benedict Anderson (1982) teoriza como comunidade imaginada. A presença europeia introduz a questão do poder, a partir de elementos como exclusão, imposição e expropriação na constituição das identidades caribenhas. Por fim, a presença americana surge como solo, local ou território em que o deslocamento contínuo (migração) ocorre, conferindo à experiência caribenha um movimento incessante entre centro e periferia. Essa última presença confere à identidade uma propensão ao nomadismo, ao movimento e à migração. Esse traço torna-se um dos temas

que expressam o cinema caribenho, e que o sintoniza com outras cinematografias periféricas.

Andréa França (2006) discorre sobre as possibilidades de um cinema de resistência a partir da década de 1990, após as mudanças de paradigmas trazidas pelo Terceiro Cinema, ou “cinema periférico”, que, a partir da intervenção de diretores como Fernando Solanas, Octavio Getino, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Jorge Sanjinés e Sara Gómez, dentre vários outros, « remetia a uma geografia específica, a uma situação econômica de atraso e opressão que constituía a base sobre a qual nasceria uma arte política comprometida e transformadora » (França, 2006: 396). A exemplo da importância que Hall (1990) confere à “redescoberta imaginativa” para a produção de identidades caribenhas, o Terceiro Cinema, segundo a autora, também trabalha por meio de uma restituição, “pelo imaginário”, para conceber possibilidades para as periferias do capitalismo.

O cinema que deriva dessas intervenções deve, assim como o Terceiro Cinema o fez nas décadas de 1960 e 1970, fazer frente à normatização de imagens produzidas, por exemplo, por Hollywood e outras indústrias, que oferecem imagens « benevolentes e humanistas do mundo ». Essas imagens tendem a alienar sobre as relações de poder que sustentam e reinventam o patriarcado em simbiose com as explorações do capitalismo. França (*op. cit.*) sugere que o cinema de resistência, no esteio do Terceiro Cinema, se estabelece por meio do rompimento com imagens alienantes do cinema *mainstream*, e pode assim fomentar novas relações, com base na diversidade e na miscigenação como paradigmas para uma realidade mais igualitária.

Félix de Rooy, Fernando Pérez, Frances Negrón Muntaner e Luis Molina Casanova são importantes diretores que, na visão do crítico Ricardo Arribas, capturam na tela os potenciais emancipatórios da região a partir da noção de uma estética relacional (Hambuch, 2015). Essa estética deriva do conceito de Édouard Glissant (poética relacional) para pensar a cultura e a identidade caribenhas como um conjunto complexo e múltiplo de circunstâncias históricas, em constante processo de mudança.

2. Continuidades e discontinuidades entre presente e passado

O título original do segundo longa-metragem de Kareem Mortimer, *Cargo*, remete às continuidades entre presente e passado sobre a exploração de corpos negros. A comercialização de pessoas ressurgiu com o transporte de imigrantes haitianos situados como mercadoria, a ser descartada no mar, caso necessário, em embarcações que reeditam o horror do passado.

O filme de curta-metragem a partir do qual Mortimer desenvolveu o longa, *Passage* [Passagem] (2013), centra-se na travessia de imigrantes ilegais haitianos para a costa norte-americana, com destaque para a semelhança entre as condições de transporte do presente com os claustrofóbicos e insalubres navios negreiros do passado. Em *Passage* já está presente a conjugação de elementos a ser melhor explorada no longa: o entrelaçamento entre exploração, tragédia, gestos de solidariedade e esperança.

A cena de abertura, que ressurgiu quase ao final do filme, apresenta os contornos trágicos da crise humanitária em torno da imigração na atualidade. Cadáveres estendidos na faixa de areia são banhados pelo mar, a partir de uma visão panorâmica. Celianne (Gessica Geneus), personagem central, presente na travessia trágica próxima ao fechamento da narrativa, narra o seguinte: « Para onde vão as almas perdidas? É um alívio que existe nessa terra? Elas voam para os céus aos cuidados de um deus? Ou elas finalmente chegam ao destino que lutaram tanto para chegar, para que finalmente possam

estar em paz? »³ (Cargo, 2017: 01:49:03). Almas perdidas, corpos condenados a arriscar tudo o que têm pela esperança de uma vida mais digna, enfrentam o horizonte de uma morte trágica, à espreita, uma rotina naturalizada pelo noticiário. No caso de não conseguirem chegar ao destino, aventa-se a paz final, como consolação.

Violet (Jamie Donnelly), a mãe de Kevin, bem representa a presença débil, mas persistente, do discurso colonial, quando comenta sobre a chegada da família às Bahamas: só havia pedras. A narrativa de empreendedorismo do colonizador, em detrimento e negação das populações que habitavam o local e daquelas trazidas à força para o trabalho braçal de construção, emana de uma personagem cuja memória se degrada, fazendo com que confunda o filho com um amante, o neto com um estranho. Nesse ponto, a narrativa fílmica sutilmente sugere a não sustentação de discursos como esse. A incapacidade de Kevin em elaborar o esfacelamento de narrativas como essa o conduz para uma cegueira trágica. Berneice (Persia White), a esposa amargurada de Kevin, explica esse tipo de cegueira: Kevin quer parecer maior do que é, sem medir as consequências desse desejo para os que estão a sua volta.

Kevin mergulha no mar do Caribe numa das cenas iniciais, momento em que ele aparece como pescador. Em seguida, ele, homem branco, eviscera um peixe para o espanto de uma criança negra. Ele a conforta presenteando-lhe com uma concha. A cena prefigura o encontro entre Kevin e Celianne, a imigrante haitiana que sonha com um futuro melhor para o filho. Kevin é capaz de gestos crus e insensíveis, mas também de gentilezas, de uma disposição para fomentar sonhos diante das asperezas do cotidiano.

Celianne e Kevin assemelham-se, em um primeiro momento, quanto aos esforços para oferecer aos filhos oportunidades futuras através da educação. Ambos enfrentam dificuldades para pagar as mensalidades escolares. No entanto, parece claro que, para Kevin, a grande dificuldade está em administrar os erros do passado e aproveitar os privilégios de classe e etnia que detém como bahamense. Já para a imigrante, o trabalho precário e mal pago e as péssimas condições de moradia na periferia de Nassau fazem do esforço obviamente maior, um obstáculo quase intransponível.

Os personagens bem sintetizam a relação dialógica entre similaridade/continuidade e diferença/ruptura que dinamiza as identidades caribenhas. Ambos vivem sob o legado do passado colonial, que torna a vida profundamente desigual em contextos periféricos do capitalismo. No interior desses contextos, há relações de poder que reescrevem a opressão racial do passado, como a exploração a que Kevin submete Mona (Sky Nicole Gray), a imigrante jamaicana cuidadora da mãe senil. Mona, além de ser submetida ao trabalho sem pagamento, sob a ameaça de ser denunciada às autoridades bahamenses por não estar autorizada a trabalhar no país, tem a casa saqueada por Kevin após o acidente em que ela é atropelada. Kevin também deixa a esposa acreditar que foi a cuidadora, e não ele, quem roubou as joias do quarto. A vulnerabilidade do corpo negro tem continuidade num contexto periférico e mestiço, reforçada pela crise da imigração.

A lógica da exploração também é reeditada em contexto periférico, mesmo quando não há distinção de cor entre antagonistas, como a chefe negra de Celianne, que afirma não querer ser confundida com a mãe de uma haitiana quando é chamada de *mama* pela garçonete. As interações entre a chefe bahamense e a empregada haitiana são breves na tela, porém, fica patente que as agressões verbais demarcam uma hierarquia com base no *status* econômico dos países, bem como no regime de exploração a que imigrantes estão submetidos. Contudo, talvez até mesmo por conta da indistinção racial entre as personagens, há uma cena de enfrentamento, quando Celianne rebela-se contra o *bullying* imposto pela chefe e deixa o serviço.

³ Texto a partir das legendas com tradução de Bruno Freitas (Legendas ETC Filmes).

O filme aborda também novas formas de exploração do trabalho, próximas da escravização dos corpos no passado, e que, visto de maneira geral, não faz distinção de cor. Kevin foi bancário no passado e seus erros e escolhas fazem com que ele se torne devedor. A dívida com o banco leva-o ao trabalho com a pesca e, posteriormente, com o tráfico de pessoas. Esse tema certamente não é aprofundado na narrativa fílmica, mas a quase inviabilidade de livrar-se da dívida com o banco faz de Kevin um corpo branco escravizado no presente, situação que o envolve como um anti-herói trágico pós-colonial. Observa-se, de modo exemplar, a dinâmica entre passado e presente no território intermediário, região periférica em que mundos colidem criando “entre mundos”. Como Prysthon (2014) salienta, esse espaço, o entrelugar articulado por Homi Bhabha, aciona discursos de dominação que se deslocam indistintamente do que antes se convencionou pensar a respeito de um centro e uma periferia. A escalada trágica de Kevin pode ser pensada como recusa em ser dimensionado como outro.

3. Cronotopos na tela: espaços de horror e sobrevivência

Margaret Cohen (2006) destaca alguns cronotopos aquáticos que remontam aos primórdios das formas narrativas: água azul (mar aberto), água marrom (profundidade turva de um rio), água branca (efeito do choque das ondas no mar, demonstrando os perigos da força da natureza), a ilha (terra rodeada por água), a costa (zona de contato entre terra e mar), o navio ou embarcação (parte instável de “terra firme” que impele indivíduos sobre o mar). Segundo a autora, esses espaços possuem grande afinidade com o conceito de Bakhtin, uma vez que neles « o espaço é experimentado como movimento » (Cohen, 2006: 648). Essa noção de movimento, aproveitada para uma leitura do filme de Kareem Mortimer, situa bem a interlocução entre os horrores do passado, com cenas de sobrevivência, de afirmação da vida e de esperança. Com vistas a salientar esses dois pontos no filme, discutiremos brevemente os cronotopos do mar e da embarcação.

As primeiras imagens do filme mostram as profundezas do mar em que flutua um objeto, um colar, espécie de rosário, a indicar talvez um naufrágio, uma ausência, e, seguindo a narração em *voice-over*, a amarga constatação sobre o valor da vida tornada mercadoria: « Na vida, não recebemos o que merecemos, mas o que negociamos » (Cargo, 2017: 00:00:13). O mar do Caribe, espaço marcado pela transfiguração de corpos em mercadorias, importante ponto do Atlântico narrativamente associado com um momento primevo do capitalismo, dispõe-se no filme como imagem de fundo para a reflexão sobre o poder que se impõe aos corpos, expropria-se deles e os descarta, inflexível como uma força da natureza.

Esse mar, que figura inicialmente como espaço trágico e de ponderação sobre a pouca valia dos corpos-mercadoria, é também a profundidade na qual Kevin mergulha para retirar o sustento. Logo sabemos que o pescador está passando literalmente por um momento de descida: a pesca é o que restou para um ex-banqueiro, que, em algum momento, por ter sido flagrado traficando drogas, foi deportado dos Estados Unidos junto com a esposa. O que poderia marcar um recomeço, resvala com a inabilidade, e talvez não aceitação, em se readaptar diante de novas circunstâncias. Mesmo com dívidas e hipotecas, Kevin mantém o filho numa escola que não pode arcar com as mensalidades. O mergulho no mar e a descida às profundezas marcam o ponto em que o personagem se defronta com um deslocamento a situá-lo cada vez mais como despossuído, apesar das oportunidades e vantagens que sua cor, sexo e classe lhe concederam naquele contexto. Nas periferias do capitalismo, essas zonas de encontro, interstícios em que centro e

margem se misturam, apesar de toda a estrutura social altamente excludente, favorecem a dramatização dessa descida.

Além da metáfora para o deslocamento social do personagem, o mar figura como espaço de cenas trágicas. Antes do naufrágio, que abre e fecha a narrativa, durante o trajeto no qual Kevin conduz o grupo com Celianne, Anna (Dana J. Ferguson), amiga que a havia encorajado a sair de Nassau rumo aos Estados Unidos, adoece durante a viagem e é lançada ao mar. Apesar de o trajeto entre as Bahamas e a costa da Flórida ser relativamente curto, Anna repete o destino de milhares de vítimas do passado lançadas ao mar, seja porque estivessem doentes, como ela, ou para que seus algozes recebessem valores de seguro, fato histórico registrado em obras como *The History and Abolition of the Slave Trade* (1808), de Thomas Clarkson, ou em pinturas, como *The Slave Ship* (1840), de J. M. W. Turner, quadro inspirado pela obra de Clarkson. Ao mar, lançam-se os haitianos, forçados por Kevin quando este se depara com a polícia norte-americana. Dentre esses, Celianne, sua ex-amante, junto com o filho.

Logo após se conhecerem, Kevin leva Celianne a uma praia deserta, seu lugar secreto em Nassau. Ela não sabe nadar e, nessa ocasião, confia seu corpo ao amante. O mar, local de origem da vida, simboliza na cena tanto o erotismo entre os amantes nus, como no paraíso, quanto fundo para o sonho com uma vida mais plena existencialmente. Kevin instrui Celianne a flutuar na água, um tipo de leveza em meio à dura realidade de imigrante nas Bahamas, ao passo que ele tem a oportunidade de experimentar ser admirado e desejado, em contraste com a insustentável relação que mantém com a esposa. Posteriormente, quando Kevin desiste da relação com Celianne, ela retorna à praia, dessa vez com o filho, que também aprende a sustentar-se sobre as águas. Em contraponto às cenas trágicas descritas anteriormente, o mar aqui desponta como espaço de leveza, sensualidade e aprendizagem.

As embarcações a transportar os haitianos, de proporções diminutas em comparação com os navios negreiros, também funcionam como espaços para reencenar os horrores do passado. Enquanto porção de “terra firme” sobre o mar, a embarcação enfatiza a divisão de corpos em Nassau: na parte inferior, comprimem-se os haitianos, sentados no chão lado a lado, com dificuldades para respirar; na parte superior, os bahamenses (geralmente, apenas Kevin), que lucram em cima dos imigrantes. Em meio ao calor sufocante, enjoos e sede no interior escuro, o encarregado de “garantir a ordem”, de barrar qualquer tentativa de sublevação, é também um imigrante, uma figura semelhante ao que, no contexto escravocrata brasileiro, por exemplo, ficou conhecido como capitão do mato: um homem negro, cuja atribuição, era garantir que os escravos não fugissem, ou que fossem recapturados. Essa figura, que auxilia a deflagrar o horror quando arremessa Anna ao mar, furta os pertences da vítima e proíbe qualquer tipo de manifestação (o canto de Celianne), tem o mesmo destino de suas vítimas. Ele também é forçado a se lançar na água e junta-se, posteriormente, aos corpos estendidos na praia.

O filme também instiga uma interessante reflexão sobre posicionamentos cronotópicos em contextos periféricos. Os estrangeiros (jamaicanos, haitianos) são marcados como outro em Nassau. Em determinado ponto, quando conhece o local onde Celianne reside, Kevin observa que nunca havia estado naquele ponto da ilha. Ao que parece, o local abriga os imigrantes sem documentos que vivem na cidade. Local de moradias improvisadas, sem água encanada e repleto de lama, é um espaço que contrasta com a parte onde Kevin reside com a família. Outra observação é a de que ele, Kevin, por vezes, esquece de como aparenta. Apesar de a maioria dos bahamenses com quem interage ser negra, Kevin percebe-se diferente quando pisa na periferia da cidade. Celianne retruca que em Nassau nunca permitem que ela esqueça quem é, e que isso não é algo ruim. A

narrativa demarca os contornos da diferença que hierarquizam eu e outro enquanto bahamense e estrangeiro.

O outro, assim como em diversos contextos (centros e periferias), carrega o fardo do estereótipo e, por isso, acaba por expiar crimes que não cometeu. Berneice, quando reclama de Mona para Kevin, lembra que jamaicanos não são confiáveis, pois são conhecidos por roubar. Quando Kevin rouba as joias da esposa, Mona é imediatamente acusada do crime. Kevin, além de dever dinheiro para a cuidadora jamaicana, rouba o dinheiro que ela mantinha em casa, logo após ela sofrer um acidente.

Entretanto, Kevin, Berneice, Mona e Celianne, apesar das diferentes posições que ocupam em Nassau, são igualmente seres deportáveis em território norte-americano. O grande trauma para o casal bahamense, fato que determinou a insustentabilidade conjugal, foi a deportação devido ao envolvimento de Kevin com o tráfico de drogas. Essa espécie de alteridade reversa, em que o “eu” se descobre implicado como “outro”, é talvez um dos momentos-chave em filmes como *Bacurau* (2019), filme do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho. Nesse filme, um casal brasileiro, cúmplice de mercenários norte-americanos, percebem-se distintos da população local, do nordeste brasileiro. Quando o casal verbaliza sua diferença em relação aos locais, e a suposta semelhança racial com os estrangeiros, torna-se alvo do riso do grupo, que compreendem etnia de forma completamente diferente de como os brasileiros pensam sobre essa marca. Essa alteridade tem contornos cômicos no filme brasileiro e trágicos no filme caribenho.

A narrativa fílmica, portanto, ressalta a incapacidade dos personagens de se reconhecerem no interior de práticas discursivas que insere todos em um sistema de dominação do qual podem facilmente tornar-se vítimas. A manutenção de discursos hierarquizantes e opressores, herança do passado colonial, conduz a esse tipo de cegueira trágica, difícil de ser percebida e remediada em contextos em que a temporalidade (presente e passado) e o espaço (centro e periferia) hibridizam-se e, com isso, requerem uma crítica verdadeiramente abrangente e ética das práticas discursivas que hierarquizam corpos e identidades.

Considerações finais

Cargo recorre a diversos elementos que conformam e problematizam as identidades no contexto caribenho, como a relação dialógica entre o passado colonial e o presente implicado numa periferia capitalista. O filme utiliza essa relação entre continuidades e ruptura a partir de cronotopos e de posicionamentos cronotópicos que tensionam a narrativa de modo a explorar os paradoxos e desdobramentos de uma multitemporalidade e de uma hibridização de categorias que se alteram continuamente nas periferias.

O protagonista descobre tardiamente sobre a alienação de discursos traiçoeiros, como o que afirma oportunidades, êxito e realização de sonhos para todos. Seu drama é não se reconhecer como possível alvo de práticas de dominação e subjugação que impõe ao outro (estrangeiro). O filme de Kareem Mortimer, assim como outras produções recentes que destacam a crise de refugiados no âmbito de uma crítica ao regime capitalista, como *Atlantique* (2019), dirigido por Mati Diop, é interessante por apresentar essa crítica contemplando a complexidade em que o espaço (inclusive nele, o desejo) se abre para elaborar identidades que colidem e se reconfiguram por meio de “alteridades reversas”, como a que observamos acima.

Procuramos destacar o espaço marítimo a produzir imagens que reeditam o horror do passado no presente. Nesse mesmo espaço, porém, o filme de Mortimer oferece contrapontos de vitalidade para os personagens, produzindo uma experiência nuançada

sobre as identidades culturais do Caribe e sobre as alternativas disponíveis para a vida. O mar caribenho agrega fronteiras diversas, em que a diferença cultural produz relações de poder que confundem uma separação estanque, por exemplo, entre opressor e oprimido. A noção de cronotopo em Bakhtin (2010), que vincula tempo e espaço na representação em formas narrativas, auxilia a discussão sobre a construção da narrativa fílmica, que apresenta um interessante panorama da diferença cultural no espaço mais amplo que engloba o Caribe. Bahamenses, haitianos e jamaicanos ocupam diferentes hierarquias na trama em Nassau, porém, em território norte-americano, tornam-se idênticos: seres deportáveis. No mar, as hierarquias ainda pesam, o necropoder orientado pelo lucro deflagra o horror, mas nesse espaço também se articula aprendizagem e desejo, esperança e alguma sorte. *Cargo* examina o legado da colonização e os efeitos da exploração econômica a partir de imagens que contrabalançam os estereótipos e clichês a que os grandes centros recorrem para dar conta de contextos periféricos.

Referências

- Bakhtin, M. (2010). *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec.
- Bhabha, H. K. (1992). A Questão do “Outro”: Diferença, Discriminação e o Discurso do Colonialismo. Hollanda, H. B. (Org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco. pp. 177-203.
- Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cohen, M. (2006). The Chronotopes of the Sea. Moretti, F. (ed.). *The Novel*. vol. 2. New Jersey: Princeton University Press.
- França, A. (2006). Cinema de terras e fronteiras. Mascarello, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas/SP: Papyrus. pp. 395-412.
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. Rutherford, J. (Ed.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart. pp. 222-237.
- Hambuch, D. (2015). Caribbean Cinema Now: Introduction. *Imaginations* 6:2, December, 7. pp. 4-9.
- Prython, A. (2014). Teorizando o Terceiro Mundo: estudos culturais, pós-colonialismo, subalternidade. Oliveira, M. P., Pereira, M. M. S. & Carrascosa, D. (Orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador: EDUFBA. pp. 99-118.
- Stam R.; Shohat E. (2016). Critical Ethnic Studies, Identity Politics, and the Right-Left Convergence. Nada, E., et al. (Eds.). *Critical Ethnic Studies: A Reader*. Durham: Duke University Press. pp. 416-434.

Filmografia

- Mortimer, K. (Produtor & realizador). (2017). *CARGO* [Prime Video]. Bahamas: Best Ever Film Production Company.

O Naufrágio da Jangada: um filme etnográfico não editado

Luciana de Castro Nunes NOVAES
Universidade Estadual da Bahia
lnovaes@uneb.br

Resumo: Esse texto resulta de um filme que não foi editado. As gravações foram realizadas objetivando as jangadas de pau fundeadas na Praia do Flamengo, Salvador, Bahia, Brasil. A expressão “making the making” é utilizada nesse artigo para refletir sobre a potência da fotografia em contextos de produção audiovisual, a confecção do roteiro a partir da autoria compartilhada entre pesquisadoras e personagem central e a construção política de um filme etnográfico.

Palavras-chave: jangada, poder, filme etnográfico, fotografia

Abstract: This text results from a film that has not been edited. The recordings were made aiming at the wooden rafts anchored at Praia do Flamengo, Salvador, Bahia, Brazil. The expression “making the making” is used in this article to reflect on the power of photography in contexts of audiovisual production, the making of the script based on authorship shared between researchers and the central character and the political construction of an ethnographic film.

Keywords: jangada, power, ethnographic film, photography

1. Introdução

Essa produção textual resulta de um filme que não foi editado. As circunstâncias estão atreladas ao campo, aos posicionamentos tomados pelo interlocutor principal do filme (Eisenstein, 1987: 77), ao dever da gravação, e especialmente à formação cultural e política da equipe técnica. O último dia de captação das imagens foi culminante para a decisão de não edição e montagem do filme, devido aos múltiplos desentendimentos gerados no interior da equipe a partir da interferência do personagem central da etnografia visual. A equipe de gravação foi construída no seio do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia, Brasil; composta por mim e mais duas estudantes matriculadas na disciplina de Antropologia Visual ministrada pelo Prof. Dr. Peter Anton Zoetl.

A proposta da produção fílmica estava envolta de questões que perpassavam o próprio escopo disciplinar da Antropologia Visual, como a distinção entre filme etnográfico e ficcional, pautada na discussão teórica acerca da dimensão ontológica e representação da realidade. Nesse viés, a narrativa aqui apresentada volta-se para a linha tênue entre texto e imagem, além de refletir sobre as políticas envolvidas em um trabalho de Antropologia Visual.

As gravações focavam as jangadas de pau na Praia do Flamengo - localizada na porção de areia que fica ao final da Rua Godofredo Filho, Salvador - e o protagonismo de Seu Zé na salvaguarda desse patrimônio náutico. As jangadas de pau tem origem pré-colonial e bem documentadas no período colonial do nordeste brasileiro. Luís Câmara Cascudo (1957) ressalta a jangada como a embarcação mais antiga do mundo, pela forma da amarração das traves. Nas últimas décadas, devido a proibição da retirada do pau da

jangada¹ - árvore ameaçada de extinção e matéria prima fundamental - a confecção no modo histórico entrou em declínio, com aparecimento de modernas jangadas de tábuas/isopor.

Seu Zé é um pescador antigo, morador de Lauro de Freitas, município da Região Metropolitana de Salvador, no Litoral Norte do Estado da Bahia, no Brasil, detentor de uma das cinco jangadas fundeadas na praia frequentada por inúmeros banhistas e turistas, devido as águas limpas e a extensão de areia. Desse modo, o entendimento das praias como lugares culturais, permite a visualização, mesmo que discursiva, de identidades e culturas associadas às bordas do mar (Novaes, 2018).

O contexto histórico de interesse da etnografia visual, muito se aproxima com a discussão promovida por Mondardini em Capo Cacia, ao norte da Sardenha. A pesca, a subsistência e o imaginário local retratados nesse texto pela presença de Seu Zé, dialogam com os banhos de mar, a vida na praia, as excussões e o surf no litoral soteropolitano. As práticas modernas no mar simbolizam a recreação, a liberdade e a transgressão (Mondardini, 2004: 296) e, por isso, a valorização do território deve ser uma interface necessária entre natureza e ocupação humana.

No Brasil a agenda do patrimônio imaterial vem sendo reivindicada pela Antropologia, conferindo autoridade privilegiada aos antropólogos nas discussões, pois a participação do discurso êmico é crucial na reivindicação de inventários patrimoniais. Meu interesse em compor a equipe de produção fílmica sobre as jangadas de pau, é reivindicar o lugar da Arqueologia de Ambientes Aquáticos na abordagem do imaterial, na produção de dados empíricos sobre o território azul em sua dinâmica contemporânea, além da responsabilidade e ética do profissional em abarcar as dimensões patrimoniais sem hierarquias analíticas.

A primeira investida de gravação foi construída por Seu Zé. A cena seria construída a partir do trabalho em colocar a jangada no mar. A gravações foram entre sete horas e dez da manhã do dia 5 de janeiro de 2018. A segunda investida ocorreu no dia 23 do mesmo mês, também no turno da manhã, com foco na residência do pescador. A captação de imagens previamente foi direcionada para o jardim de folhas medicinais e na trajetória percorrida do pescador com sua bicicleta até a praia em que se encontram as jangadas.

Apoiando-me em Margareth Mead (2003), estive concentrada nas ações do interlocutor, pois é nesse enfoque que o trabalho de campo é tecido. Para tanto, a construção desse texto é fundamentado por meio de discursos narrativos, observações e notas extraídas do meu diário de campo. A produção da sequência fílmica sobre a jangada de pau, fala mais do comportamento de Seu Zé e da equipe, do que propriamente da materialidade náutica que orientou a pesquisa de campo e o projeto inicial.

2. O dia que a jangada beijou o mar

Rafaela, jornalista, foi responsável por apresentar o projeto da jangada de pau, à ser selecionado pelo Prof. Dr. Peter Anton Zoett da disciplina Antropologia Visual. Sua relação com o tema, consiste na conversação já estabelecida por seu esposo Marcos e Seu Zé, por atuar como salva-vidas na praia das jangadas de pau fundeadas. Desse modo, a equipe de gravação foi formada por três pessoas². Eu e Carla, cursando respectivamente doutorado e mestrado, no Programa de Pós Graduação em Antropologia, e Rafaela, mestrado, no Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

¹ Nome científico *Apeiba Tibourbou*.

² Os nomes das integrantes foram criados, devido a narrativa a seguir envolver violência de gênero.

Seguir as trilhas dos organismos transpassados por materiais como a luz, os líquidos, o calor e a umidade, significa que a educação como atenção perpassa a necessidade do profissional experimentar os processos. Por esse caminho, na sala de aula, no momento de escolha, de forma imediata, fiz a opção pelo projeto da jangada. Eu, arqueóloga subaquática e especialista em ambientes aquáticos, imaginei esse campo etnográfico como uma possibilidade para rastrear os sentidos dos materiais do passado em usos contemporâneos, por meio do enfoque analítico com a embarcação e o conjunto artefactual que compõe a tecnologia da pesca, salvaguardada por Seu Zé.

Marcamos por correio eletrônico um ponto de encontro para nós três. O lugar de saída para o campo foi em Stella Mares, bairro que antecede a Praia do Flamengo e morada de uma das integrantes. Sai da Boca do Rio, bairro litorâneo de Salvador, com parada em Itapoan para pegar Carla. Chegar ao campo como uma equipe, atuou como recurso de não hierarquização das pesquisadoras diante ao pescador que salvaguarda sozinho as jangadas de pau fundeadas na praia, além da preservação da integridade física individual.



Fig. 1 Mapa de localização das jangadas na Praia do Flamengo, Salvador/Bahia, Brasil

A essência da habilidade consiste na capacidade de confrontar o eventual e a analítica antropológica precisa estar emersa no ambiente para além da questão fisiológica. Tim Ingold (2015) trata o ambiente como o próprio conhecimento e não um contraposto conceitual, além de propor a ideia de mente e matéria como um « acoplamento íntimo em correntes de movimento » (Ingold, 2015: 319). Desse modo, o ambiente enquadrado no filme etnográfico não estava limitado ao mar, a praia, a habitação do pescador e o percurso até o litoral, mas consistia na dinâmica de poder estabelecida entre três jovens mulheres e um pescador com avançada idade.

Nesse primeiro momento, Carla, formada em Dança e também com experiência no audiovisual, ficou responsável por focar detalhes da cena com seu aparelho celular, enquanto Rafaela gravaria com seu equipamento especializado, enquanto eu, ficaria responsável pela captação do áudio com o zoom. O tamanho e o preço das máquinas proporcionam que poucos as tenham (Flusser, 1985), sendo que o controle e a posse das mesmas, gera poder e autoridade.

A premissa da disciplina consistia que todas as equipes utilizassem sem distinção, o laboratório de edição e o equipamento da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Essa prescrição acompanhava a determinação de que a aparelhagem

fosse manipulada por estudantes da Faculdade de Comunicação, tanto para evitar uma supervalorização de algum integrante no manuseio, como também por ser uma atividade que requer especialização técnica.

Rafaela, por integrar o Programa de Pós-Graduação na condição de mestranda, posicionou-se desde o primeiro dia, como responsável pela gravação da jangada de pau, tanto por deter esse conhecimento, valioso para àqueles que vinham de outros Departamentos, como também por ter em posse o maquinário, segundo a mesma, suficiente para produzir o filme.

No momento em que chegamos à Praia do Flamengo, houve um estranhamento entre as pessoas. Esse estranhamento foi proporcionado após seguirmos na direção de Seu Zé e das jangadas na praia. Não houve nenhuma conversa no interior do veículo, mas Rafaela não queria minha presença em campo. Obtive esse dado, por Carla. Interessada, busquei informações sobre tal motivação. Ao questionar Rafaela, fui informada, que eu poderia prejudicar o campo, pois o pescador era muito cismado e já tinha sido um problema remediar sua insatisfação com a presença de Carla, já apresentada ao Seu Zé, em visita anterior.

É preciso ressaltar que eu fui incluída na equipe quase um mês depois de sua formação, mas pensar que isso seria tratado como um prejuízo é entender a produção de conhecimento como uma cadeia operacional funcional e não como processos sensoriais e de experiências. Nesse sentido, precisava desfazer o mal-estar e edificar um campo semântico interessante para despertar discursos e narrativas com o interlocutor. Logo, percebendo as possíveis fragmentações, fui até o pescador e me apresentei, aliás, apresentei a proposta das gravações, já que Rafaela não havia informado realmente o que estava acontecendo.

Essa é uma questão ética que a Antropologia trata enquanto fundamento da pesquisa científica. O conhecimento irrestrito dos objetivos e interesses da pesquisa pelos interlocutores é base fundante para a partilha dos saberes e a difusão em momento posterior. Fundada na epistemologia da vida funcional de um filme, como participação em editais e prêmios, Rafaela anunciou para a equipe que não teve condições de explicar a produção do filme, com receio do pescador em exigir valores por sua participação.

Assim, a dinâmica oral voltou-se para explicar que éramos uma equipe de estudantes, produzindo um trabalho acadêmico, já que o mesmo insistia em valores e reconhecimento econômico em nossa conversa. A sua autoridade estava sendo medida pelo status emergente de protetor das jangadas, do discurso e imagem veiculada em redes de televisão e rádio da importância de seu ofício. Afirmou ainda, que existem fotografias suas espalhadas pelo mundo, relatando com tom de orgulho que está cadastrado na federação dos pescadores profissionais do Estado da Bahia, locado na Colônia Z-6 de Itapoan.

Seu Zé relatou que ser pescador é uma profissão, e não pode ser lida no presente como uma atividade menos prestigiosa ou de caráter artesanal. Ser pescador é trabalhar duro e ter concentração ao entrar no mar. A atividade é gerada por segredos e mistérios, mas também a partir de um ordenamento, com protocolos e regras bem específicas. Entrar alcoolizado para pescar, certamente é um risco de morte.

A ética emerge como um campo para discussão das políticas acadêmicas, mesmo que, ainda reduzida a devolução do produto acabado à comunidade. Essa entrega, seja do laudo, do relatório ou do filme etnográfico, age como forma de garantir um suposto retorno, tanto da experiência vivenciada como da prova material produzida pela relação entre analistas e actantes. Rafaela em sua fala marcou essa noção algumas vezes. Salientando que logo que o filme fosse montado, seria entregue uma cópia para Seu Zé.



Fig. 2: Luciana de Castro e Seu Zé, Praia do Flamengo (Imagem extraída de vídeo produzido por C. D., 2018)

Nesse primeiro dia, diferente dos receios de Rafaela, minha participação foi necessária para a entrada da jangada no mar. Enquanto a autora do projeto estava com o poder da câmera e a segunda participante estava menstruada, impedida de tocar na jangada, com isso, eu fui a ajudante do pescador. Mesmo em um contexto atual e urbano, o tabu da menstruação veio à tona, pela interdição do toque de um corpo feminino em potência de contágio, pois a perda de sangue desperta perigos e poderes (Douglas, 1991).

A dinâmica de tirar a embarcação da areia até a borda do mar é um trabalho exaustivo e de paciência, pois cilindros de PVC eram dispostos na parte inferior da jangada, propiciando que ela rolasse na superfície da areia, transferindo os cilindros em seguida para o fundo e permitindo por esse movimento, o deslocamento da jangada.

Eu tirava os cilindros e encaixava sucessivamente, enquanto o pescador me ajudava empurrar. Esse processo durou em torno de trinta minutos. Percebi que nesse momento ele detinha a técnica, mas a energia era minha. O avanço da idade ou a situação estabelecida por ele quase me causou uma exaustão. Enfim, colocamos a jangada no mar, mas a filmagem denunciava que não era possível romantizar essa atividade. Ela sempre foi coletiva e a presença única do pescador naquela praia apresentava uma decadência sobre a pesca com a jangada de pau. Uma outra característica dessa solitude do pescador, indicava que a solidariedade estabelecida no ofício da pesca, potente no período colonial, inclusive como modo de preservar e assegurar a dignidade e a sobrevivência no período escravocrata, já não estava mais viva na altura desse litoral.



Fig. 3: Seu Zé na jangada de pau, Praia do Flamengo. (Foto: Luciana de Castro, 2018)

Coloquei a jangada novamente no bolsão de areia fina, com muito mais esforço do que a primeira vez, pois tirar a madeira encharcada da água com inclinação, exige muito mais energia. Eu não estava somente como expectadora da cultura, estava engajada para que ela se manifestasse em contrastes, inclusive da autoridade do pescador acerca da cena construída por ele mesmo. Mas diferente de um projeto prévio, me vi sendo levada pela força das circunstâncias a participar do que seria o ápice do filme. Não tive calos nas mãos, nem dores nas costas, mas ainda hoje, estou afetada por ter colocado e retirados pela primeira vez uma jangada no mar.

3. Quando a fotografia revela a ação

Susan Sontag (1986) indica que o termo “acontecimento” para alcançar o significado de “alvo” a ser fotografado está emerso na ideologia, no seu sentido lato. Para a mesma, o acontecimento só pode ser comprovado fotograficamente, ou através da designação e caracterização. Portanto, a fotografia contribui para a identificação do acontecimento e possibilita sermos moralmente afetados, devido à existência de fatores políticos associados a imagem. No entanto a afetação não é somente produto da imagem, mas do contexto político que a assegura (Sontag, 1986).

Ainda em Sontag (1986), a autora apresenta a fotografia não apenas como um produto final, desenvolvido a partir da interface entre o fotógrafo e o acontecimento, mas como uma ação de fotografar. A ação está diretamente relacionada com direitos, como « o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta. A própria maneira como sentimos uma situação é agora articulado com a intervenção da câmara » (Sontag, 1986: 20).

A câmara atomiza a realidade, torna-a manuseável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, e que confere a cada momento as características de um mistério. Qualquer fotografia tem uma multiplicidade de sentidos; com efeito, ver algo sob a forma de fotografia é deparar com um potencial objeto de fascinação. (Sontag, 1986: 30)

Nesse sentido, essas três fotografias não se sustentam sozinhas, o filme enquanto processo foi experienciado, mas não visto enquanto produto final. Para Eisenstein (2002), a remoção das barreiras entre visão e som, entre o mundo e o mundo ouvido, são duas esferas opostas que precisam ser harmonizadas. No entanto, diferente do audiovisual, a fotografia cristaliza a superestrutura na estrutura da imagem. Eisenstein (2002) trata os problemas nesse tipo de produção, não como « abstrações não objetivas » (Eisenstein, *op. cit.*: 109), mas circunscrito no ofício do artista em seu trabalho criativo.



Fig. 4: Justaposição de captação de imagens pela equipe. (Foto: Luciana de Castro, 2018)

A figura 4 evidencia a justaposição de perspectivas existentes em um trabalho de equipe com foco em um único interlocutor. Rafaela está mais próxima da jangada, seu interesse era capturar Seu Zé na embarcação. Carla filma Rafaela na prática do registro visual, enquanto eu; acesso a própria imagem dessa escrita, o pescador e as integrantes da equipe, me inserindo de forma invisível na cena captada. Flusser (1985) indica que o gesto fotográfico é série de saltos. Isso propõe compreender que a fotografia está em suspensão da realidade, ou seja, ela em si não é a realidade, mas um gatilho sobre a mesma. Nesse viés, decifrar fotografias é decifrar as próprias práticas, já que ao fotografar o operador da câmera escura avança contra as intenções da cultura (Flusser, 1985: 18).

Diferente da visão de representação, Bazin (2005) dispõe sobre o pensamento da ontologia da fotografia, ou seja, uma natureza existencial que lança em transferência literal a experiência da realidade, tornando a fotografia uma continuidade da própria coisa

vivida, e mais ainda, afirma que é preciso sentir os objetos enquanto imagens e as imagens enquanto objetos. Para Bazin (2005) o tempo pode ser acessado através da perenidade da forma, pois a imagem das coisas é também a imagem de duração delas. Diferente de Flusser (1985) que entende a fotografia como uma série de saltos, aqui, ela própria é uma descrição verdadeira que salva o ser pela sua aparência. Para tanto o realismo é a história da semelhança, enquanto o surrealismo é a abolição da distinção lógica entre o imaginário e o real.

4. Quando os limites do pescador invadem o mar de sereias

A expressão “*making the making*” é utilizada nessa escrita, tanto como referência aos filmes etnográficos produzidos por autores indígenas (Turner, 1992:8), quanto para fazer referência à tessitura do fazer etnográfico a partir da relação construída entre equipe e personagem. A dinâmica consiste na compreensão de que os interlocutores estão conscientes de sua realidade social, no entanto, é possível evidenciar dramatizações performáticas, em exemplo à sociedade Kayapo (1992:10) evidenciada por Terence Turner e a problematização gerada sobre a noção de cultura tradicional (1992:12) em realidades contemporâneas.

Mead (2003) coloca como objetivos principais da produção do filme etnográfico; a preservação das culturas devido à perda das diferenças culturais e a construção de um banco de dados formado pelo conjunto desses materiais. Para tanto, essa perspectiva preservacionista está na própria estrutura da ciência antropológica, que formula a análise com base em dados empíricos.

Desse modo, as motivações que levaram a equipe decidir em realizar gravações na residência de Seu Zé estava associado à captação principalmente de narrativas e performances que contemplassem seu cotidiano e dialogasse com as gravações realizadas na praia. Essa cena foi fomentada pelo Prof. Dr. Peter Anton Zoetl, como uma estratégia de resolução ao áudio que havia estourado nas gravações junto com o mar. Logo, a estrutura de um filme etnográfico composta por três planos; personagens, narrativa e design sonoro estaria completa, permitindo o desenho de um plano geral da história e a definição de cenas chaves, dos elementos de corte e transição.

Enquanto colocávamos a jangada no mar, falas sobre práticas de saúde ganharam força, certamente devido o esforço exercido por nossos corpos. Seu Zé afirmou ter poderes curativos e domínio de técnicas de preparação de beberagens. O pescador relatou saber fazer uma garrafada específica da folha da babosa que possui o poder de curar câncer de próstata, inclusive o curou alguns, poucos anos atrás.

As beberagens também aparecem associadas à prática abortiva, inclusive com o relato do pedido de uma moça que ficou sabendo de seus saberes na manipulação dos vegetais. Seu Zé informou que a suplicante retornou pedindo uma segunda garrafada, mas negou, contando em tom sarcástico - quando ela estava tendo prazer, não lembrou em me ‘dar’ também -. Essa sua colocação gerou um desconforto entre a equipe e o interlocutor, visto que, o aborto não é uma questão de opinião pessoal, mas de política pública estatal, em assegurar a vida e o bem estar da mulher que não queira, qual for o motivo, prosseguir com a gestação. Narrar em tom de piada, ou mesmo equiparando a tentativa de aborto com a oferta de sexo enquanto moeda de troca, diz mais sobre o personagem do que o tema tratado.

Fazendo uma metáfora sobre o pensamento de Terence Turner, Seu Zé no segundo dia de gravação me fez pensar sobre a representação de si mesmo e mais; como os pescadores transvestem-se de pescadores. Em sua casa articulou oralmente como poderia ser filmado

esse segundo bloco. A questão era filmar como uma simulação, utilizando aqui, seu próprio termo. A jangada não seria colocada no mar, pois segundo o protagonista, “não precisava”, já que havia sido capturada como imagem no primeiro dia de gravação. Contava de forma incisiva, que a câmera deveria focar o *samburá*³ e que por sua vez, precisava estar repleto de peixes, como indica a eficácia do ofício do pescador. Os dois dias de gravação tinham que estar acoplados como em um contínuo temporal, afirma Seu Zé, a partir do processo de edição tecnológica.

Esse *samburá* é emblemático. Ao colocar a cesta na mala do carro, Seu Zé proferiu para Carla, que ela deveria ir ali atrás, apertada junto à cesta. O mesmo ria e discursava dizendo que queria fazer uma perversidade com ela. Eu, antes mesmo de terminar sua fala, me manifestei dizendo que não havia graça nenhuma nesse tipo de comentário e que mulheres eram mortas devido a pensamentos como esse. Ele falou que era uma brincadeira. Pensei que estava diante a um homem com desequilíbrio psicológico, mas somado a sua fala no primeiro dia de campo, em que afirmou ter o domínio de técnicas de beberagens abortivas e ter compartilhado com algumas solicitantes, imaginei que havia uma áurea de misoginia e violência sobre seu corpo.

Segundo Judith Butler (2011), o corpo é entendido como um processo ativo que corporaliza certas possibilidades culturais e históricas. Citando a fenomenologia de Merleau Ponty, Butler coloca que a aparência do corpo é um conjunto de possibilidades e não é determinada por nenhuma essência, mas sim, como uma ideia histórica. Nesse sentido - representar, dramatizar e reproduzir - são estruturas elementares da corporalização.

Insistindo, Seu Zé levantou a mão para Carla e com um gesto de quem daria uma tapa verbalizou - aqui o que a mulher merece - esse ato foi filmado pelo celular da própria vítima. Associando o discurso ao gesto corporal; acrescento que o pescador afirmou que Carla parecia um homem e era muito grande para ser uma mulher, mostrando seu descontentamento diante sua estética. Com isso, o clima da gravação foi destituído. Comentei com a equipe que não tinha mais motivações para estarmos ali, filmando um protagonista misógino. Rafaela, por sua vez, não concordou com nossa insatisfação e prosseguiu com a filmagem, me fazendo dirigir enquanto ela filmava Seu Zé na bicicleta.

Ainda em Judith Butler (2011), a filósofa ao repensar o gênero como repetição estilizada de atos, afasta-se de um modelo substancial de identidade e alcança o gênero como objeto de crença. Indica que a teoria feminista tem procurado tornar visíveis os atos discursivos, como também tratar o feminino enquanto uma especificação, além de entender que é preciso reescrever a História Cultural a partir da presença, influência e opressão.

A discussão estava inflamada no interior do veículo. A questão entre eu e Rafaela, era mais uma alegoria discursiva entre o fazer etnográfico e o projeto romantizado cinematográfico construído pela mesma. A afirmação da jornalista, era que não haveria alterações do projeto, pois na edição era possível retirar essa parte e que poderia gerar problemas de veiculação do filme, caso outras questões, que não fosse restrita a salvaguarda das jangadas fossem evidenciadas. Enquanto eu, defendia a não montagem do filme, porquê não iria reforçar uma imagem de herói do patrimônio, silenciando a violência vivenciada no devir da gravação.

Essa discussão, me fez pensar, o que constitui um filme etnográfico e o distingue de um filme ficcional. Desse modo, o filme etnográfico é um produto manipulado, recortado, justaposto, ou existe enquanto produto da realidade social, em que interlocutores e analistas são apresentados em uma vivência continuada? A etnografia visual portanto, é

³ Termo Tupi para designar cestaria trançada de palha.

um percurso, e não o resultado figurado pelo projeto antropológico. Volta-se no enfoque da polifonia do ambiente, e não no exclusivismo de um roteiro a priori definido.

Voltando a praia. Chegamos ao local das jangadas de pau, depois de percorrer o trajeto feito por Seu Zé em sua bicicleta. Carla mostrou sua insatisfação com a violência sofrida. Eu já me encontrava no bolsão de areia, anterior ao fundeio das jangadas de pau, aguardando o término da conversa. No tempo que via essa cena, imaginava as motivações que me impediram de encerrar o campo no momento da violência, que independente do interesse de Rafaela ou do projeto da equipe, minha vontade era ter me retirado das gravações e ter ido embora, com Carla se ela quisesse ir.

Vejo os dois caminhando em minha direção. Rafaela, estava em posse da máquina que estava descarregada. Ela também conversou com Seu Zé, mas diferente de uma fala voltada para o questionamento da violência, a jornalista, verbalizou que achava normal o comportamento de Seu Zé. Essa cumplicidade gerada entre Rafaela e o pescador, me deixou bastante perplexa sobre quais motivos levariam uma mulher negar a sororidade e concordar com o agressor. Seria o receio de perder o campo etnográfico? Não saberei, pois não dei continuidade aos vínculos já estremecidos com Rafaela, mas lhe desejo autoconsciência de gênero. Enquanto que com Carla, uma amizade aflorou desde então.

A relação entre ciência e tecnologia colocada por Margareth Mead (2003) para a primeira metade do século XX, emerge enquanto trama política nesse presente etnográfico. A manifestação de múltiplas autoridades, tanto do interlocutor, quanto das integrantes, formaram um propulsor de tessitura da experiência vivida como premissa para essa escrita etnográfica. O vídeo e a fotografia atuaram como um instrumental de observação do território marítimo, das jangadas de pau e do ofício de Seu Zé. Esse instrumental também atuou enquanto desencadeador de relações humanas e políticas internas a equipe, evidenciando o poder da tecnologia e de gênero pelo contraste de comportamentos individuais.

Considerações finais

A construção colaborativa e a inclusão dos processos que estão sendo filmados não desencadeiam produtos harmoniosos, mas é rede ideal para que distinções e diferenças apareçam em campo. A rede dessa escrita foi a não edição do filme etnográfico sobre as jangadas de pau na Praia do Flamengo, Salvador, Bahia, Brasil. Contudo, é preciso entender que a trama do cotidiano articulada pelas relações de poder entre as pesquisadoras e o pescador emergiram com de alto impacto em minha autoria.

Enquanto algumas mulheres compreendem o momento de violência como arena para o exercício político de dismantelamento da autoridade heteronormativa, outras, ainda permanecem sob a cegueira da ideia de que o termo “homem” equivale universalmente ao próprio conceito de humanidade (Butler, 2011: 69). Contudo, o que me resta refletir sobre o momento de opressão e fragilidade política presenciada, é sobre a ruptura com o protagonismo masculino, mesmo em situação de opressão de gênero.

A propriedade intelectual e o patrimônio imaterial objetivado nesse projeto audiovisual foi repensado através da escrita, indicando que a experiência da gravação filmica não esteve em acordo com a realidade roteirizada. Por isso, a escrita etnográfica, emergiu enquanto um lugar por excelência da fala de quem viveu o que não foi editado. Aflorou a noção de que a escrita em projetos audiovisuais atua como processo anterior

Logo, a fotografia e o audiovisual não se excluem, mas se complementam no devir de uma etnografia visual, captando de diferentes formas o vivido e os silêncios provocados pelo enquadramento do olhar. A partir da experiência de gravação das jangadas de pau, o

território fez emergir identidades de gênero atreladas ao ofício no mar, opiniões masculinas preservadas por dinâmicas seculares de hierarquização e variados modos acionados na salvaguarda de saberes tradicionais.

Referências bibliográficas

- Bazin, A. (2005). The ontology of the photographic image. Bazin, A., Gray, H., Renoir, J., François T. *What is cinema?* Vol. I. (pp. 9-16). Berkeley: University of California Press.
- Butler, J. (2011). Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Macedo, A.G. & Rayner, F. (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica* (pp.69-87). Portugal: Universidade do Minho/Húmus.
- Cascudo, L. C. (1957). *Jangada: uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional.
- Douglas, M. (1991). *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70.
- Eisenstein, S. (2002). *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: HUCITEC.
- Ingold, T. (2015). *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Novaes, L.C. (2018). A borda do mar como um lugar cultural: Arqueologia de Praias e a dialética étnico-marítima do patrimônio imaterial no sítio da Preguiça, Salvador/Bahia: *Revista de Arqueologia*, Vol. 31, N.º1.
- Mead, M. (2003). Visual anthropology in a discipline of words. Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology* (pp.3-10). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Mondardini, G. (2004). Les vieux el les nouveaux usages des lieux marins em Sardaigne. Le Bouedec, Gérard, Ploux, Frabçois, Cérino, Chistophe et Geistdoerfer, Aliette. *Entre terre et mer: sociétés littorales et pluriactivités (XVe-XXe siècle): actes du colloque tenu à l'Université de Bretagne Sud--Lorient, les 17, 18 et 19 octobre 2002*. Press Universitaires Rennes.
- Sontag, S. (1986). *Na Caverna de Platão: Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Turner, T. (1992) Defiant images. The Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, Vol. 8, N.º6.

Bacurau: uma metáfora dos territórios brasileiros racializados

Lucivânia Nascimento dos SANTOS-FUSER
Mestra em Estado e Sociedade pela UFSB
luciuesc@hotmail.com

Resumo: O filme *Bacurau* é o objeto deste artigo. Considera-se, aqui, o território de Bacurau, nome fictício, uma metáfora das favelas, das áreas mais pobres do Nordeste, e também uma analogia sobre o Cangaço e uma espécie de Canudos vitoriosa, representável por Bacurau em seu estrato social e sua marginalidade espacial. O artigo faz uma analogia entre as paisagens, os massacres e a ausência de infraestrutura urbana no território de Bacurau, e as imagens, as lutas e resistências das populações que vivem em territórios racializados. Utiliza os conceitos de biopolítica e necropolítica e faz uma breve retomada da história social e política do Brasil desde Canudos, passando pelo Cangaço, até a eleição de Bolsonaro para presidente da República, contexto histórico em que *Bacurau* é filmado e lançado. Conclui que Bacurau é um emblema de resistência histórica de povos dos territórios racializados no mosaico do território nacional brasileiro, e das suas lutas pelo direito à vida e ao próprio território, muito além de uma distopia do futuro imaginado no contexto político e social das eleições presidenciais de 2018.

Palavras-chave: resistência, necropolítica, favelas, Nordeste

Abstract: *The film Bacurau is the object of this article. It approaches Bacurau, a fictional name, as an analogy about the Cangaço and a sort of winning Canudos which can be represented by Bacurau in its social composition and in its spacial marginality. The article compares the landscape, the killings, and the lack of urban infrastructure in Bacurau's territory to people's images, struggles and resistance in racialized territories. It uses the concepts of biopolitics and necropolitics in the making of a brief review of Brazilian social and political history from the Cangaço and the War of Canudos to Bolsonaro's election as the president – the historical context of Bacurau's footing and releasing. The article concludes that Bacurau is a symbol of the historical resistance of Brazilian racialized peoples and their struggle for the right of life and for the territory itself, much beyond a distopia of an imagined future in the social and political context of the 2018 presidential election.*

Keywords: *resistence, necropolitics, shantytowns, Northeastern*

Introdução

Bacurau, vencedor do prêmio do júri do *Festival de Cannes*, Paris, 2019, é um filme brasileiro dirigido por dois cineastas da região Nordeste do país: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. As cenas do filme foram gravadas no povoado de Barra, zona rural de Parelhas, no estado nordestino do Rio Grande do Norte. Foi lançado em agosto de 2019 no Brasil.

O filme se inicia mostrando o caminho para o território de Bacurau, demarcando o tempo e o local: « *Oeste de Pernambuco daqui a alguns anos* ». As cenas do filme nos remetem às lutas das populações de territórios racializados em todo o país, onde o acesso

à água potável é muito difícil, onde o Estado se faz presente por meio da violência e do utilitarismo. São as favelas do Brasil, é o semiárido nordestino, é Canudos massacrada na guerra das elites regionais e do Estado contra a população pobre do Sertão, são os cangaceiros das camadas miseráveis do Nordeste ocupado por latifúndios originados pelas capitânicas hereditárias dos colonizadores e seus descendentes.

Alves (2019) fala de racialização da violência, do espaço e espacialização da raça, em que « espacialização da < raça > e a racialização do espaço têm-se relacionado, [...] em particular, com a criação, manutenção e reinvenção de condições para a persistência de situações de precariedade habitacional e de segregação residencial. » (Alves, 2019: 2071). Jesus Barreto (2019) também fala de racialização do espaço, considerando-a racismo ambiental e resultado da espoliação da população negra pela elite com respaldo do Estado. E Rego (2018) fala em racialização do Nordeste com base em estereótipos racistas historicamente atribuídos aos nordestinos, e paulistanidade, um regionalismo com base no branqueamento de São Paulo pela imigração de europeus entre o fim do século XIX e início do século XX.

Na presente pesquisa, fala-se em racialização do território, porque o território é um conceito mais restrito de pertencimento de uma porção específica do espaço a um grupo social – em que o grupo também pode sentir que pertence a essa porção do espaço –, ou a um ente estatal, ou a uma instituição. Como diz Milton Santos, « o território usado é o chão mais a identidade. » (Santos, 2011: 14).

Entende-se, neste artigo, como racialização do território o processo de inferiorização e exclusão social e/ou espacial de um grupo étnico-racial em que são inferiorizados o grupo étnico-racial e o seu território. Faz-se uma analogia do território de Bacurau e de sua trama cinematográfica aos territórios racializados do Brasil, tendo-se assistido ao filme e feito uma pesquisa bibliográfica em livros, jornais virtuais e artigos científicos. Utilizam-se como fundamentos os conceitos de biopolítica (Foucault, 1999; 2008) e de necropolítica (Mbembe, 2016).

Bacurau e o Nordeste do Brasil: dos conflitos políticos às lutas armadas no Sertão

O povo de Bacurau é o personagem principal desse filme, em que povo e território se confundem por meio da identidade socioterritorial da comunidade, composta predominantemente por negros, alguns criminalizados, como Lunga, uma heroína transexual negra, vista como líder pelo povo de Bacurau e como bandida pelos poderosos da mídia nacional. Ela é citada como procurada pela Justiça em um telejornal fictício chamado *Brasil do Sul*, que aparece numa das cenas iniciais, quando a personagem Teresa está chegando a Bacurau para o enterro da sua avó, Carmelita, num carro-pipa conduzido por Erivaldo, que também faz parte da comunidade de Bacurau. O território é um distrito do município ficcional de Serra Verde, oeste de Pernambuco, segundo a narrativa do filme.

Teresa é uma mulher negra nascida em Bacurau. Ao retornar ao povoado para o enterro de sua avó, está usando um jaleco branco, o que marca a personagem como alguém que cursou ou cursa Ensino Superior. O filme narra uma história de ficção sobre um futuro em que um pequeno povoado fictício do Nordeste brasileiro é alvo de uma caçada genocida empreendida por estadunidenses racistas com apoio de brasileiros do Centro-Sul. Trata-se de um turismo de caça humana, em que matar os moradores vale pontos, como num jogo de videogame, mas os alvos são pessoas no espaço real.

A vida cotidiana dos moradores de Bacurau é uma convergência de lutas por sobrevivência, desde a luta pelo acesso à água ao direito à educação formal numa escola

com infraestrutura precária, visivelmente descuidada pelo poder público municipal, mas que conta com o trabalho do professor de Geografia, Plínio. Os próprios moradores se organizam para gerir o território, garantir acesso à água, à Educação e alimentação.

O personagem que representa o Estado é Tony Júnior, prefeito que só aparece no lugarejo durante períodos eleitorais, o que passa a lhe conferir impopularidade entre os moradores de Bacurau. Eles se recusam a recebê-lo na nova campanha das eleições municipais, e se mantêm com as suas portas e janelas fechadas, gritam palavras de insultos demonstrando seu repúdio ao prefeito, que se retira da cena sem o apoio da população local. Ao partir, Tony Júnior deixa-lhes um amontoado de livros velhos despejados de um caminhão na rua, alimentos com prazo de validade vencido e medicamentos em fase de experimentação. Ao final do filme, descobre-se o envolvimento do prefeito com a chegada dos “turistas” estadunidenses para a caçada humana. Nisso incidem a “biopolítica” e a “necropolítica” do Estado, com o envolvimento do prefeito no que seria um genocídio planejado do povo de Bacurau, além de sua negligência com a saúde e com as necessidades básicas da população do povoado. Foucault (2008) explica a biopolítica como « [...] uma maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos a prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças [...] » (Foucault, 2008: 431).

Segundo Foucault (1999), na segunda metade do século XVIII, na Europa, a biopolítica opera de certa forma, no sentido de “fazer viver” ou “deixar viver”, contabilizando e tendo como alvos de sua preocupação indicadores que afetam a “economia política”, como índices de natalidade, mortalidade e longevidade (Foucault, 1999: 289-290). Nesse sentido, Foucault explica que, à medida que se avançou para o século XIX, a biopolítica se ocupava de garantir longevidade, através da preocupação com a higiene e da medicalização da população, e, no fim do mesmo século, já se voltava para questões de assistência social e previdenciária para pessoas que ficavam “fora do circuito” por idade, doença, acidente, deficiência (Foucault, 1999).

Mas a biopolítica passa a operar através do racismo de Estado no século XIX como « uma espécie de estatização do biológico. » (Foucault, 1999: 286). Para esse autor, « agora que o poder é cada vez menos o direito de fazer morrer e cada vez mais o direito de intervir para fazer viver, [...] o poder intervém sobretudo nesse nível para aumentar a vida. » (Foucault, *op. cit.*: 296). No entanto, nesse contexto em que a biopolítica se ocupa cada vez mais da longevidade da população, para Foucault (1999), o meio que o Estado encontra para matar seus súditos é o racismo: « Como, nessas condições, é possível, para um poder político, matar, reclamar a morte, pedir a morte, mandar matar, dar a ordem de matar, expor à morte não só seus inimigos, mas também seus cidadãos? » (Foucault, *op. cit.*: 304).

A resposta de Foucault para essa pergunta é a seguinte: « É aí, creio eu, que intervém o racismo. [...] O que inseriu o racismo nos mecanismos do Estado foi mesmo a emergência desse biopoder. » (Foucault, *ibid.*). Vale ressaltar que o contexto de biopolítica de preocupação com a melhoria da vida, através de medidas sanitárias, como ocorria na Europa, no Brasil inicia-se no fim do século XIX e começo do século XX, e é caracterizado ainda pelo final do período de escravidão e total exclusão de cidadania aos negros. Zilly (1999) afirma que, nesse período, nas primeiras décadas da República, que foi proclamada em 1889, ainda se discutia se os negros e os índios seriam cidadãos brasileiros, e que, se a elite brasileira pudesse, teria escolhido outro povo para pertencer e constituir uma nação.

Outra noção na qual se fundamenta para relacionar Bacurau aos territórios racializados brasileiros, neste artigo, é a necropolítica. Mbembe (2016: 146) define

necropolítica como « as formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte ». Esse autor fala da « eficácia da colônia como formação de terror » (Mbembe, 2016: 132), que, segundo esse autor, está associada à « domesticação da guerra e à criação de uma ordem jurídica europeia. » (Mbembe, *ibid.*). Essa ordem está fundada em « ‘dois princípios-chaves’: igualdade jurídica de todos os Estados », o que implica o « ‘direito de guerra’ (de tomar a vida) » e respeito às fronteiras e soberania no sentido de não reconhecer nenhuma autoridade como superior ao Estado para além de suas fronteiras. A guerra é considerada guerra entre « Estados civilizados. » (Mbembe, 2016:133).

Esse autor explica que as colônias e os povos colonizados, escravizados, não eram vistos pelos europeus como atores políticos e soberanos. Por não constituírem um espaço jurídico, as colônias podiam ser governadas na « ilegalidade absoluta » (Mbembe, 2016:132), o que tornava permitido o uso da violência sem limites pelos colonizadores.

Do mesmo modo, considera-se, neste artigo, que a violência sobre as favelas como territórios racializados no contexto da biopolítica no Brasil parte dos pressupostos racistas de que seus habitantes não são sujeitos de direito, não possuem cidadania, e que, portanto, esses territórios podem ser governados sob a ilegalidade, sem limites sobre a violência utilizada a pretexto da imposição da ordem, em nome da civilização, para proteger o restante da cidade, tanto quanto se fez nas colônias modernas, que, conforme Mbembe (2016), « são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’ » (Mbembe, 2016: 133).

Mbembe (*op. cit.*) fala sobre a “máquina de guerra” que opera em territórios africanos nas últimas décadas, como consequência da incapacidade dos Estados das ex-colônias de administrar o território com o monopólio da violência legítima, devido às limitações econômicas decorrentes da ocupação colonial europeia responsável pelo processo de espoliação dos recursos e de esfacelamento da organização social. Nesse contexto a guerra « [...] é travada por grupos armados que agem por trás da máscara do Estado contra os grupos armados que não têm Estado, mas que controlam territórios bastante distintos » (Mbembe, 2016: 141).

De forma análoga, ocorre a necropolítica em territórios racializados brasileiros entre polícia, poder paralelo (narcotráfico) e cidadãos desarmados nas favelas em momentos de conflitos armados, ou de uso da violência desses grupos militares ou paramilitares em outros contextos. Foi assim contra os sertanejos nordestinos em Canudos no fim do século XIX, e contra o Cangaço até 1930, com a presença de forças militares oficiais do Estado, a serviço das elites, e jagunços (matadores a serviço dos latifundiários) de um lado, e os cangaceiros, de outro.

As semelhanças entre Bacurau e outros territórios racializados do Brasil não são poucas: distância dos centros urbanos, espaço semiurbano, sem infraestrutura, a necessidade de defender a própria vida da repressão violenta do Estado ou de se inserir no poder paralelo e em atividades criminosas por falta de inserção na sociedade devido às discriminações raciais e de origem territorial, por estar dentro de um horizonte de possibilidades limitadas e de obstáculos sociais.

O povoado onde se fez a filmagem de *Bacurau*, Barra, situa-se « no coração desse sertão do Seridó », conforme Medeiros (2019), caracterizado pela Caatinga – bioma com vegetação xerófila – a 24 km de estrada de terra da cidade de Parelhas (RN). O território fictício Bacurau, que segundo o filme se situa no Oeste de Pernambuco, também está compreendido no Sertão nordestino, que se constitui como um cenário de lutas históricas do povo pela vida devido às condições naturais e à concentração de renda.

Apesar de narrar uma distopia do futuro, em que o território de Bacurau sofre com a seca de uma crise ambiental e com o ataque genocida, o desenrolar da trama faz aflorar à

superfície as raízes da história do país dividido em regiões, em raças e em classes. O filme traz à tela os conflitos étnico-raciais e regionais do Brasil. Os dois personagens brasileiros do Sul (um homem e uma mulher) demonstram preconceito regional e sentimento de superioridade racial em relação aos personagens moradores de Bacurau, por se tratar de um povoado da região Nordeste, que, conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2017), é composta por nove estados: Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí e Maranhão.

Na realidade brasileira, a xenofobia contra nordestinos tem origens históricas e é um desdobramento do desenvolvimento desigual do país entre as suas regiões. As elites do que se tornou a região Nordeste perderam importância política e econômica (Albuquerque Júnior, 2011) a partir do declínio da cana-de-açúcar, que era cultivada naquela região e constituía a principal atividade de exportação do Brasil entre o século XVI e o início do século XVIII (Vieira, 2010).

Albuquerque Júnior (2011) explica que o termo Nordeste passou a designar uma área do antigo Norte atingida pelas grandes secas e denominada semiárido, alvo de estereotipia por meio da repetição de imagens como o messianismo, o Cangaço e a seca. Com isso, atribuíram-se aos seus habitantes estigmas como loucos, fanáticos, primitivos e violentos. A nova região foi chamada de Nordeste por órgãos oficiais pela primeira vez em 1920, quando foi criada a Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca (IFOCS). Foi oficialmente classificada como região Nordeste em 1940, pelo IBGE (Albuquerque Jr., 2011).

Misturam-se, nesse emaranhado discursivo do Sul sobre o Nordeste, a eugenia, o darwinismo social e o naturalismo. Nesse contexto, entre o fim do século XIX e início do século XX, chega-se a afirmar que “os eugênicos” (ou seja, os brancos) do Norte migrariam para o Sul, já que as condições naturais e sociais do Norte seriam mais apropriadas aos negros (Albuquerque Jr., 2011).

De acordo com Zilly (1999), toda essa ideia que se fazia dos sertanejos, nesse período, influenciou a opinião pública do Sul no apoio à Guerra de Canudos, travada entre os anos de 1896 e 1897. Canudos foi um vilarejo no Sertão da Bahia, cujo povoamento, liderado pelo beato Antônio Conselheiro, iniciou-se em 1893, e havia alcançado mais de 20 mil sertanejos em 1897, devido às melhores condições de vida existentes em Canudos em comparação com outras vilas da Bahia. Canudos era autônomo, desligado da organização oficial da Igreja e do Estado. Era uma “miniatura de Estado” dentro de outro Estado (Zilly, 1999: 14).

Em 1896, apoiadas pela Igreja, as autoridades e as elites econômicas empreenderam ações militares para dissolver o povoado autônomo, deflagrando a Guerra de Canudos, terminada em 1897, com o massacre de 25.000 sertanejos canudenses até a destruição do seu « último casebre » e o extermínio de todos os seus moradores. Depois de concluído o massacre, o escritor e jornalista Euclides da Cunha, que estava na região escrevendo para o jornal *O Estado de São Paulo*, qualificou a Guerra de Canudos como um “crime de fratricídio”, cometido pelo Estado e pela nação brasileira (Zilly, 1999).

A ideia de que o Nordeste é uma parte atrasada do Brasil, e que impede o desenvolvimento do país, ainda hoje está presente em postagens de internautas do atual Sudeste, região que até as primeiras décadas do século XX se autodenominava Sul. Durante os períodos de eleição presidencial o país fica dividido não apenas entre direita esquerda, mas entre Nordeste e Sul, como se vê nas postagens xenófobas de internautas: « ‘Nordestino não é gente. Faça um favor a SP: mate um nordestino afogado!’ [...] ‘Deem direito de voto aos nordestinos e afundem o país de quem trabalhava pra sustentar os vagabundos que fazem filho pra ganhar a bolsa de 171’ » (Brasil 247, 2012).

No contexto eleitoral de 2018, a xenofobia volta a ganhar força: « ‘Se o nordestino tivesse a cabeça redonda pensaria melhor’ » (Hora do Povo, 2018) [uma alusão ao

estereótipo de que nordestino tem cabeça achatada]. Outros eleitores de Bolsonaro postaram: « Nordeste vota no PT, mas depois vem pro Sul procurar emprego' [...] 'Nordestino não é gente' » (Hora do Povo, 2018). O fato de que a esquerda ganhou mais votos que a direita no Nordeste suscitou manifestações dessa xenofobia nas redes sociais, pois tanto a direita quanto a extrema-direita eram – e são – as preferidas do Centro-Sul, como se pode ver em D'Agostino (2014) e em *Hora do Povo* (2018).

Há uma ideia equivocada e xenófoba de que o Nordeste é sustentado pelo Sul devido à distribuição dos pagamentos do Bolsa Família, um programa criado pelo governo Lula através da Lei nº 10.836, de 2004 (Brasil, 2004) e que se destina à população mais pobre em todo o país, consistindo na distribuição de bolsa em dinheiro para crianças de famílias com baixa renda. Com o discurso xenófobo, escamoteiam-se a pobreza e a miséria existentes no Sudeste e no Sul, onde o capital é concentrado nas mãos de uma pequena minoria da população.

No filme, aparecem os elementos discursivos do armamentismo presentes na sociedade estadunidense e na campanha eleitoral de Bolsonaro em 2018, com turistas que viajam dos Estados Unidos para uma excursão de caçada humana no Sertão do Nordeste – um jogo que tem apoio logístico dos dois personagens brasileiros sulistas. O objetivo do jogo é matar sertanejos de Bacurau e tirar completamente do mapa aquela localidade e seus moradores. Sobre o contexto socioterritorial do filme, Kleber Mendonça Filho, um dos diretores de *Bacurau* (2019), afirmou em entrevista jornalística: « O filme traz 'observações' [...] sobre a vida no mundo, no Nordeste, no Brasil, sobre ser latino-americano, ser brasileiro em relação ao mundo » (Godoy, 2019).

As “horas do bacurau”: os conflitos armados

« São horas do bacurau », diz a canção *Bichos da noite*, de Sérgio Ricardo, que é cantada pelos moradores na cena do enterro da matriarca e líder local Carmelita, bastante idosa, morta por causa natural. Bacurau é um pássaro que, segundo a personagem Luciene, só “sai” (voa) à noite, e que « é bravo » (*Bacurau*, 2019). O filme evoca na canção e na fala dessa personagem o passado de lutas contra as elites regionais e nacionais. A braveza do pássaro alude aos sertanejos que lutaram contra a exploração e a repressão, seja de forma desordenada, como aconteceu no Cangaço, seja de forma orientada e organizada, como em Canudos. Agora, novamente, seria a hora do bacurau, hora de sair bravo à noite que se abatia sobre o povoado no filme e, por analogia, sobre o país, no contexto político e social em que o filme foi lançado.

O Cangaço é caracterizado por W. Santos (2018: 2) como « um movimento social armado, contextualizado por disputas políticas, por terras e a luta pela honra ». Existiam diversos bandos de cangaceiros, cada um com seu líder. Como “estopim do movimento”, esse autor cita « a inércia do governo brasileiro ante a miséria e a desigualdade social que afligiam a população desta região no período compreendido entre o final do Segundo Império e a década de 1930 » e também « o isolamento e da falta de comunicação com outras regiões do país » (Santos, *ibid.*). Tendo a região semiárida do Nordeste, o Sertão nordestino, como área de abrangência, os cangaceiros agiam muitas vezes em benefício próprio e com a extrema violência, mas, por outro lado, roubavam bens e alimentos de comerciantes e fazendeiros e os distribuíam aos mais pobres (Santos, 2018).

Para Costa (1994, *apud* Santos, 2018), a origem do Cangaço coincide com a origem da ocupação portuguesa no Brasil « do português, das capitânicas hereditárias, [...] da Guarda Nacional, [...], o Brasil de suas disputas internas e eternas desavenças que foram embriões, célula-ovo de onde germinaram o jagunço e o cangaceiro. » (Costa, 1994, *apud*

Santos, 2018: 4). Segundo Mello (2004, *apud* Santos, 2018), a violência, que foi a forma que o colonizador português e seus descendentes utilizaram para ocupar o espaço e se apossar do território, matando e escravizando os índios, escravizando os negros, perdurou como herança da colonização. No Sertão, primeiro se fez a guerra contra os índios e, depois, surgiram os conflitos pela posse de terra entre os colonizadores e, por fim, entre os descendentes dos colonizadores.

Ribeiro (1995) explica que a abolição da escravidão no Brasil não deu oportunidade de cidadania aos negros, que passaram a constituir uma massa analfabeta subassalariada. A ideia que se tinha sobre o recebimento de salário era de que isso era um direito dos brancos (Quijano, 2005), notando-se esse pensamento entranhado na sociedade brasileira até a primeira metade do século XX, com efeitos na formação das classes sociais até hoje. Observa-se esse pensamento na fala do personagem sertanejo Fabiano, um trabalhador rural, no filme *Vidas Secas* (1963), adaptação do cineasta Nelson Pereira dos Santos a partir do livro homônimo de Graciliano Ramos, com primeira edição em 1938. Ao reclamar ao patrão que seu salário estava inferior ao valor combinado, Fabiano diz: « - Sou negro não! » (Santos, 1963: 00:35:44). E o coronel responde com a voz muito elevada: « - Negro não tem nenhum aqui! » (Santos, 1963: 00:35:45).

Segundo W. Santos (2018), com o fim da escravidão, parte dos ex-escravos passa a ser recrutada como jagunços pelos “coronéis” ou a encontrar no banditismo do Cangaço uma forma de sobrevivência. Os jagunços, também chamados de “cabras” ou “capangas”, eram homens contratados pelos latifundiários para expulsar posseiros (Barreto, 2004, citado por Santos, 2018) e atuar nos conflitos violentos entre latifundiários na disputa pela terra (Santos-Fuser, 2019).

No filme *Bacurau* (2019), nas horas do conflito armado, “horas do bacurau”, memórias do Cangaço são vistas por um dos etnicidas estadunidenses nas paredes do museu do povoado. Acácio, conhecido no mundo do crime como Pacote, vai ao encontro de Lunga, que vive com seu pequeno bando armado numa represa seca afastada do povoado. Então, mostra a ela os cadáveres dos dois homens de Bacurau que foram mortos na fazenda Tarairú enquanto levavam cavalos de volta à fazenda de Marcelino. Ocorrerá uma chacina naquela fazenda e, no dia seguinte, esses dois moradores de Bacurau haviam sido assassinados na estrada. Àquela altura, já estava ocorrendo a matança de sertanejos pelos brancos estadunidenses, mas esses dois homens de Bacurau foram executados pelos brasileiros sulistas, após a chacina cometida na fazenda (*Bacurau*, 2019). Até então, o povo de Bacurau ainda não sabe o que está por trás de tanta morte.

Lunga conta a Acácio que havia tentado, junto com os seus companheiros, recuperar o acesso do povo à água através de troca de tiros com os seguranças que vigiavam o manancial que fora apropriado por particulares com respaldo do prefeito. Ela e seus companheiros são uma esperança de proteção, e vão ao vilarejo de Bacurau a convite de Acácio. Familiares e amigos choram a morte das vítimas. Uma roda de capoeira acontece, simbolizando a preparação para a luta. Após jantar em meio à comunidade, ao ar livre, Lunga avisa: « - Agora a gente tem um buraco pra cavar. ». Com uma pá na mão, a líder mede o buraco com seus passos e diz: « - É aqui ». Todos começam a cavar junto com ela (*Bacurau*, 2019).

Entre os episódios suspeitos que se sucedem, inclui-se a chegada dos dois sulistas, em motocicletas, a Bacurau. Eles entram numa pequena mercearia, conversam com a comerciante Luciene, que os atende, compram água mineral e observam tudo com olhar de superioridade. A sulista pergunta a Luciene: « - Quem nasce em Bacurau é o quê? ». Uma criança responde: « - É gente ». « - Motoqueiro de capacete aqui não é coisa boa não » – diz a comerciante aos forasteiros. Durante essa visita à mercearia, a carioca esconde um dispositivo eletrônico embaixo de uma prateleira de metal para interromper

o sinal de internet. O objetivo da ação é retirar Bacurau do mapa, literalmente. Ao sair da mercearia, são abordados por um repentista, o típico cantador nordestino que faz versos de improviso. Num trecho da canção, o artista provoca: « ‘Esse povo do Sudeste não dorme nem sai no sol, aprendeu a pescar peixe sem precisar de anzol. Se acham melhor que os outros, mas ainda não entendeu que São Paulo é um paiol’. ‘- Como ele sabe que eu sou de São Paulo?’ » questiona a moça sulista ao comparsa. Ela oferece dinheiro ao repentista e diz: « - Eu sou do Rio » (*Bacurau*, 2019).

Os dois sulistas retornam ao quartel-general do jogo de matar, onde todos falam em inglês, e que fica situado próximo ao povoado de Bacurau. Uma estadunidense conversa com alguém por vídeo, contando a origem de sua paixão pelas armas. Em seguida, inicia-se uma reunião no quartel-general, onde se comenta o sucesso da chacina ocorrida na fazenda. Atesta-se que Bacurau está sem sinal e fora do mapa do *Google*. « — *Vocês são cowboys no Brasil?* » pergunta um dos jogadores estadunidenses aos sulistas. « — *Não, nós não somos dessa região* » – responde o sulista. Willy, também estadunidense e participante do jogo, intervém: « - E de onde vocês são? ». ‘- Nós somos do Sul do Brasil, uma região muito rica, com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês’. » (*Bacurau*, 2019) – o sulista responde, tentando se diferenciar dos sertanejos aos olhos dos estadunidenses.

Os dois sulistas são alvos de zombaria pelos estadunidenses, que não os veem como brancos: « - Eles não são brancos, são? Como podem ser como a gente? Nós somos brancos. Vocês não são brancos. Eles são brancos? » – zomba Terry. Um dos caçadores estadunidenses pega um binóculo para analisar seus fenótipos e diz: « — Eles meio que parecem brancos. ». O estadunidense continua: « - Os lábios e o nariz dela entregam, não? Eles estão mais para mexicanos brancos » (*Bacurau*, 2019).

Um dos estadunidenses comenta que o sulista poderia ser italiano ou “polaco”. Michael, líder estadunidense do jogo étnico, começa a deixar claro que se trata de um acerto de contas por eles terem matado os dois homens na estrada. Eles não poderiam matar moradores de Bacurau porque não estão ali como jogadores. Os estrangeiros executam a dupla sulista à mesa, ao final da reunião (*Bacurau*, 2019).

A cena é cortada para a fazenda onde ocorreu a chacina, pondo em tela as imagens dos corpos nordestinos ensanguentados (*Bacurau*, 2019), deixando claro, assim, que a valoração dos corpos brasileiros brancos e não-brancos é a mesma nos critérios racistas e xenófobos estadunidenses. A xenofobia regional e o racismo dos sulistas soaram ridículos para os racistas estadunidenses, que não os enxergam como iguais a eles próprios. Portanto, não sendo brancos, suas vidas são descartáveis, tanto quanto as vidas nordestinas de Bacurau.

Um pouco mais tarde, os moradores escutam os gritos das crianças locais, e Lunga conclui que o povoado está sendo atacado. Os moradores seguem com lanternas para verificar o que aconteceu. Uma mãe chora a morte de um menino, assassinado por um dos estrangeiros, na escuridão da noite. Um casal de idosos decide fugir de Bacurau e é interceptado na estrada, onde são metralhados por dois estadunidenses. No dia seguinte, outra dupla estadunidense, Kate e Willy, parte para Bacurau a fim de matar um casal do povoado, Damiano e Daisy, e são recebidos por eles a tiros (*Bacurau*, 2019). Nessa cena, ocorre a primeira reação armada dos sertanejos ao genocídio.

Terry entra no Museu de Bacurau, cuja parede ostenta imagens antigas de cangaceiros. Um recorte de jornal traz a manchete: « Coeteiros de Bacurau são presos pela volante ». Provavelmente, a notícia se refere ao refúgio que teria sido concedido pelos antigos moradores de Bacurau aos cangaceiros. O estrangeiro constata que havia armas expostas na parede e que recentemente foram retiradas – um sinal de que os moradores poderiam estar armados (*Bacurau*, 2019).

Michael mata dois nordestinos que traziam caixões. Ele também executa um dos próprios integrantes de seu grupo, traiçoeiramente, à distância, quando caminhava numa rua de Bacurau – ato que reforça o caráter psicopata da ação etnicida. A reação dos moradores é inesperada e fulminante. Lunga atira em Terry dentro do museu. Em seguida, outro estadunidense, Joshua, aproxima-se, também recebe um tiro e é degolado. Lunga sai do museu com sua cabeça na mão. Vitorioso, o povo de Bacurau se reúne em frente ao museu, carregando os caixões e corpos dos nordestinos assassinados. Pacote, que vinha tentando sair do crime, pergunta a Teresa: « ‘- Você não acha que houve exagero não’. ‘- Não’. » (*Bacurau, op. cit.*). Moradores filmam, com seus telefones celulares, as cabeças dos degolados (*Bacurau, op. cit.*). No passado, as cabeças dos cangaceiros também foram degoladas e expostas ao público pelas autoridades. Revela-se que o prefeito Tony Júnior respaldou o genocídio. Plínio comunica-lhe que ele será executado. Em seguida, Michael é enterrado vivo.

Bacurau e as favelas do Brasil

Valladares (2000: 6) aborda as origens das favelas cariocas e o seu processo de construção social. Segundo essa autora, atribui-se aos cortiços a origem das favelas no Rio de Janeiro, tanto pela existência do “Cabeça de Porco”, maior cortiço da cidade, composto por casebres e barracões, quanto pela origem da ocupação ilegal dos morros cariocas após o “bota abaixo” do centro da cidade, em que o prefeito Francisco Pereira Passos se propôs, no início do século XX, a « sanear e civilizar a cidade acabando com as habitações anti-sanitárias. » (Valladares, *ibid.*)

Sobre as origens das favelas, associadas aos anos finais de escravidão e após a sua abolição oficial em 1888, Ribeiro (1995: 221) afirma que os negros, após o fim da escravidão, « não podiam estar em lugar nenhum » abandonavam as fazendas e saíam em busca de terrenos para acampar e produzir para sua subsistência, mas ao chegar numa área, os « fazendeiros vizinhos se organizavam e convocavam forças policiais para expulsá-los, uma vez que toda a terra estava possuída e, saindo de uma fazenda, se caía fatalmente em outra. » (Ribeiro, 1995: 221).

Desde o período escravocrata – e mesmo após esse período –, havia um consenso entre as elites de que a remuneração era prerrogativa dos trabalhadores brancos (Quijano, 2005), de tal forma que, mesmo com o fim oficial da escravidão e, depois, na industrialização, não se recrutavam negros para o trabalho livre remunerado nas fazendas e nas indústrias. Em lugar disso, o Estado buscava o branqueamento da população brasileira trazendo mão de obra branca para esses trabalhos, com a vinda de imigrantes italianos, espanhóis e alemães (Maia & Zamora, 2018).

Ribeiro (1995) conta que as elites brasileiras negaram à população negra, mesmo após a abolição da escravidão em 1888, o direito à posse de terra e de frequentar escola, e assim,

Grande parte desses negros dirigiu-se às cidades, onde encontrava um ambiente de convívio social menos hostil. Constituíram, originalmente, os chamados bairros africanos, que deram lugar às favelas. Desde então, elas vêm se multiplicando, como a solução que o pobre encontra para morar e conviver. Sempre debaixo da permanente ameaça de serem erradicados e expulsos (Ribeiro, 1995: 222).

Desse modo, percebe-se que as classes sociais e econômicas da população brasileira estão divididas em raças, e que os locais com pior ou nenhuma infraestrutura são

habitados pelos mais pobres, que, coincidentemente, são os não-brancos, em sua maioria. As favelas, ou ocupações irregulares e com habitações precárias, já existiam nos morros no século XIX, principalmente habitadas por negros, mesmo antes da destruição dos cortiços. Mas elas crescem e se difundem ainda mais devido às reformas urbanas sanitárias no início do século XX, realizadas sem nenhum tipo de preocupação com o destino dos pobres e de sua pobreza, que a administração pública pretendia esconder do centro da cidade carioca.

Nesse sentido, após a demolição dos cortiços, as preocupações sanitárias e morais se voltam para os morros, em especial o morro da Providência, que passou a se chamar morro da Favella, nome associado à Guerra de Canudos – onde havia um morro com esse nome –, por « abrigar ex-combatentes que ali se instalaram. » (Valladares, 2000: 7). Desde então, passam a ser denominados favellas « aglomerados de casebres sem traçado, arreamento ou acesso aos serviços públicos, construídos em terrenos públicos ou de terceiros, que começam a se multiplicar no centro e nas zonas sul e norte da cidade do Rio de Janeiro. » (Valladares, *ibid.*).

A crescente ocupação dos morros pelos negros nas últimas décadas do século XIX se deve à sua total exclusão da sociedade brasileira naquele período, perdurando por longas décadas do século XX. Embora, segundo Valladares (2000), alguns morros tenham sido ocupados por imigrantes portugueses, italianos e espanhóis, o que entra para a história é o morro da Favella, como alvo de política de “higienização” durante a vacinação liderada por Osvaldo Cruz, com ordens para os moradores se retirarem da Favella em dez dias (Valladares, 2000).

Assim, a origem das favelas no Rio de Janeiro tem como uma das causas a biopolítica, uma vez que a “higienização” da cidade significava remover os pobres, ora do Centro, sem dar-lhes alternativa de estrutura e de moradia, ora das suas habitações no morro, atribuindo a eles e às suas moradias a causa das doenças e epidemias. A “higienização” consistia em retirar-lhes do Centro ou dos morros para proteger e “deixar viver” o resto da cidade e da sociedade, removendo os pobres como a uma sujeira.

As favelas são, portanto, territórios criminalizados e tratados como uma ameaça ao restante da cidade, vistas historicamente como reduto de malandros. E também são territórios racializados, discriminados racialmente, de modo que ser “favelado” passa a conotar uma raça inferior associada àquele território e à pobreza, uma raça inferiorizada. Como exemplo disso, Anielle Franco, irmã de Marielle Franco (ambas originárias da favela da Maré, na cidade do Rio de Janeiro), sofreu em 2020 ataques racistas por portar uma bolsa com a imagem da irmã. Marielle Franco era uma vereadora do Rio de Janeiro, negra, de esquerda, assassinada por milicianos em 2018, época em que denunciava pelas redes sociais os abusos repressivos do Batalhão da Polícia Militar na favela de Acari, em 2018 (Lang & Bianchi, 2018).

Dois anos após sua morte, o ódio fascista à memória de Marielle Franco permanece, e fica evidente que não se trata apenas do fato de que ela era de esquerda. Esses ataques têm a ver, sobretudo, com sua origem racial e territorial, de modo que nem o fato de ser uma vereadora impediu a desvalorização de sua vida. « Preta favelada»: na reta final da gestação, Anielle Franco é atacada na rua por usar uma bolsa com a imagem da irmã, Marielle » (Nascimento, 2020). O portal *Mundo Negro* informa ainda que Anielle é « jornalista, professora e ativista », « está na 37ª semana de gravidez », e que quase perdeu o equilíbrio ao ter a bolsa puxada por um homem branco que lhe havia dito que a sua bolsa era horrível, ao que ela respondeu com um xingamento, sendo então chamada de “preta favelada”. Ela respondeu finalizando: « Com muito orgulho, e irmã dela também » (Nascimento, 2020). Fica evidente, nesse episódio, a associação dos termos em que raça e território se fundem. Classe social, raça e espaço no Brasil estão imbricados. Isso

decorre da colonização, em que a população foi hierarquizada em classes, tendo a raça como critério (Quijano, 2005).

A dissertação de mestrado de Marielle Franco traz o título *UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da Política de segurança Pública do estado do Rio de Janeiro*. Franco (2014) fala sobre as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), elemento central de uma política pública de segurança do governo estadual do Rio de Janeiro, que instalou unidades policiais nas favelas da capital do estado:

A abordagem das incursões policiais nas favelas é substituída pela ocupação do território. Mas tal ocupação não é do conjunto do Estado, com direitos, serviços, investimentos, e muito menos com instrumentos de participação. A ocupação é policial, com a caracterização militarista que predomina na polícia do Brasil. Está justamente aí o predomínio da política já em curso, pois o que é reforçado mais uma vez é uma investida aos pobres, com repressão e punição. (Franco, 2014: 123)

Silva *et al.* (2009, citados por Franco, 2014: 63) assinalam que o Observatório de Favelas se opõe ao estigma da violência que é atribuído às favelas, destacando a “sociabilidade”, as « pluralidades de convivências » e as « manifestações culturais » existentes nesses territórios. Essa entidade enfatiza que lá residem predominantemente pretos e pardos. « A favela », acrescenta, « é um território onde a incompletude de políticas e de ações do Estado se fazem historicamente recorrentes... Portanto, territórios sem garantias de efetivação de direitos sociais » (Silva *et al.* 2009, *apud* Franco, 2014: 63).

Desse modo, percebe-se que, tanto Bacurau quanto as favelas, ao mesmo tempo em que são abandonados pelo Estado, apresentam sociabilidade e solidariedade entre os moradores. A violência não ocorre o tempo todo. As favelas não são espaços violentos, e sim territórios para onde a violência do Estado se direciona como biopolítica. Até mesmo o narcotráfico, que opera em muitas favelas, muitas vezes como instrumento de necropolítica, não está o tempo todo em conflito, exercendo algumas vezes um papel de poder paralelo de gestão do território, tanto sentido de “fazer morrer”, quanto de “deixar viver”. O crime organizado usa a violência, mas essa violência não define as populações residentes nas favelas.

A necropolítica incide nos conflitos entre facções do narcotráfico em favelas, e em certos momentos no interior dessas facções, por se tratarem de vidas que valem menos para o Estado e para a sociedade. Esses conflitos ocorrem nos territórios em que a limitação de possibilidades de inserção social oferece aos cidadãos essa atividade ilegal remunerada em que se mata e se morre, de tal modo que os próprios corpos funcionam como instrumento do poder soberano de deixar morrer e de matar, sem que seja preciso, em alguns casos, o soberano interferir diretamente para matar. Essa necropolítica cumpre um papel de destruição dos corpos não-brancos.

Muitas vezes, os traficantes exercem o papel que seria do soberano de “fazer” ou “deixar viver”, como se pode perceber na notícia divulgada sob o seguinte título: *Traficantes sequestram enfermeiras para vacinar comunidade no Salgueiro*. « Segundo testemunha, os criminosos não foram agressivos e alegaram que muitos moradores não poderiam descer o morro para se imunizarem » (Bittencourt, 2018). Em 2020, durante a quarentena relacionada com a pandemia de Covid-19, práticas semelhantes foram noticiadas: « Traficantes ordenam que moradores de favelas do RJ respeitem o isolamento social » (Rosa, 2020).

O poder de matar do governo se tornou um emblema eleitoral no Brasil em 2018, em cuja campanha o então candidato Bolsonaro e seus eleitores utilizavam um gesto com as

mãos, [ao mesmo tempo infantil e ameaçador] insinuando disparar com uma arma (Leitão, 2019; *Gazeta do Povo*, 2018). Após as eleições de Bolsonaro para presidente da República e de Wilson Witzel para o governo estadual do Rio de Janeiro, naquele ano, a biopolítica voltada para matar os moradores das favelas se intensificou e se tornou a característica principal das ações do governo daquele estado. O próprio governador Witzel sobrevoou favelas com a polícia algumas vezes, num helicóptero da polícia, de onde se dispararam tiros, atingindo uma tenda de evangélicos, em Angra dos Reis, e um morador informou que naquele dia não havia muita gente na tenda, como costuma haver, e por isso não houve nenhuma vítima (Graell, 2019).

Por outro lado, houve várias vítimas fatais desse tipo de abordagem da polícia do estado do Rio de Janeiro, que dispara aleatoriamente suas armas sobre as favelas, incluindo-se o assassinato de Ágatha Félix, de oito anos de idade, moradora do complexo de favelas do Alemão (Betim, 2019b). Outra notícia mostra relatos dos moradores da favela da Maré: « ‘Tinha helicóptero atirando de cima’: professores acalmam alunos com música durante operação que matou 8 no Rio » (Carneiro, 2019). A mesma notícia conta que « há quase um ano, outra operação com uso de helicóptero na Maré deixou sete mortos – entre eles Marcos Vinícius da Silva, de 14 anos, baleado com uniforme escolar » (Carneiro, *op. cit.*). Devido ao grande número de assassinatos de jovens e crianças cometidos pela polícia, mais de 1.500 cartas foram escritas por crianças da favela da Maré para a Justiça do Rio, com declarações e pedidos: « Não gosto do helicóptero porque ele atira e as pessoas morrem ». Outra criança diz: « eu queria que parasse a operação porque muitas famílias serão mortas e, agora, estou sem quarto porque vocês destruíram na operação ». Outra declara: « o caveirão [carro blindado da polícia] entra aqui é pra nos matar » (Betim, 2019b).

Na cidade de São Paulo, o governador João Doria expressou apoio a uma operação da polícia militar estadual que matou nove jovens da favela Paraisópolis quando eles estavam num baile *funk* (B. Ribeiro, 2019). Essa postura etnicida, vinculada à criminalização da imagem dos moradores das favelas, remonta às origens desses territórios, entre o fim do século XIX e início do século XX. Uma caricatura publicada em 1907, intitulada *Saneamento dos morros*, mostra o médico Oswaldo Cruz numa favela ao lado do prefeito e do chefe de polícia (Valladares, 2000: 8).

Considerações Finais

O povoado de *Bacurau* pode ser visto como um emblema dos territórios racializados, como Canudos, o Sertão do Nordeste, as favelas e os territórios indígenas, todos eles com as suas “horas do bacurau”. Mas, dessa vez, através de uma narrativa ficcional, esses territórios e povos vítimas de processos de extermínio desde a colonização, há 500 anos, saem vitoriosos, numa revisitação ficcional da história do país.

Um território racializado apresenta um histórico de racialização que recai sobre sua população, vítima de estigmas racistas atribuídos a ela, de modo que essa racialização e estigmatização se estendem ao território em que essas pessoas residem e resistem. A biopolítica aplicada aos territórios racializados tem sido no sentido de fazer ou deixar morrer sua população, e de tratá-la como uma ameaça ao restante do espaço e da sociedade. Nesse contexto de exclusão e exceção, a biopolítica se intercala com a necropolítica. Racialização do território implica na desvalorização das vidas que nele habitam, bem como na objeção à sua cidadania, pelo Estado e por grupos da sociedade externos a esse território.

Referências bibliográficas

- Albuquerque Júnior, D. (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez.
- Alves, A. (2019). “Para eles, nós não somos humanos!”: habitação, território e a monitorização de violências racializadas em Portugal. *Rev. Direito Práx*: Rio de Janeiro, Vol. 10 (03), 2068-2096.
- Betim, F. (2019a). As cartas das crianças da Maré: “Não gosto do helicóptero porque ele atira e as pessoas morrem”. Rio de Janeiro: *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/14/politica/1565803890_702531.html. [13.03.2020]
- Betim, F. (2019b) As lágrimas por Ágatha no Complexo do Alemão, onde crianças se habituaram a fugir de tiros. Rio de Janeiro: *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/22/politica/1569186636_712007.html. [05.02. 2020]
- Bittencourt, J. (2018). Traficantes sequestram enfermeiras para vacinar comunidade no Salgueiro. São Paulo: *Revista Fórum*. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/traficantes-sequestram-enfermeiras-para-vacinar-comunidade-no-salgueiro/>. [21.03.2020]
- Brasil. Presidência da República – Casa Civil. (2004). Lei nº 10. 836, de 9 de Janeiro de 2004 cria o Programa Bolsa Família e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Lei/L10.836compilado.htm. [12.03.2020]
- Brasil 247. Estudante é condenada por tuitar contra nordestinos. São Paulo: *Brasil 247*. Disponível em: <https://www.brasil247.com/geral/estudante-e-condenada-por-tuitar-contr-nordestinos>. [15.01.2020]
- Carneiro, J. (2019). “Tinha helicóptero atirando de cima”: professores acalmam alunos com música durante operação que matou 8 no Rio. Rio de Janeiro: *BBC News*. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48190478>. [04.03.2020]
- D’Agostinho, R. (2014). Dilma vence em 15 estados; Aécio, em 11 e no DF. São Paulo: G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/eleicoes/2014/blog/eleicao-em-numeros/post/dilma-vence-em-15-estados-aecio-em-12-e-no-df.html> [13.03.2020]
- Éboli, E. (2018). O “L” de Lula virou revólver na campanha de Bolsonaro. Curitiba: *Gazeta do Povo*. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/politica/republica/eleicoes-2018/ol-de-lula-virou-revolver-na-campanha-de-bolsonaro-6q0ymd5tsvj2uzp9z84fma3v/?fbclid=IwAR2UmcxKWwxg-IUivvw_kv0ckcLnnOMvYQ7jBJhC4O2SqXcXlwgm5Z1J2WQ [15.02.2020]
- Foucault, M. (1999). *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2008). *Nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Franco, M. (2014). *UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da Política de segurança Pública do estado do Rio de Janeiro*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Administração da Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Administração). Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/2166/1/Marielle%20Franco.pdf>
- Godoy, L. Elenco de ‘Bacurau’ fala de Bolsonaro, censura e Marielle. (2019). São Paulo: *Terra – Cinema*. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/elenco-de-bacurau-fala-de-bolsonaro-censura-e-marielle,810efcb11ee184ca870730dcc6d59590c0gseub.html> [03.04.2020]
- Graell, F. (2019). Helicóptero usado por Witzel para sobrevoar comunidade do RJ efetuou

- disparos e atingiu tenda de grupo evangélico, diz morador. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/sul-do-rio-costa-verde/noticia/2019/05/07/helicoptero-usado-pelo-governador-para-sobrevoar-comunidade-do-rj-efetuou-disparos-e-atingiu-tenda-de-grupo-evangelico-diz-morador.ghtml> [07.02. 2020]
- Hora do Povo. (2018). Bolsonaroistas expõem ódio a nordestinos. *Hora do Povo*. Disponível em: <https://horadopovo.com.br/bolsonaristas-expoe-odio-a-nordestinos/?fbclid=IwAR2Eu3T9f7anXbtUIG9eYKcFpGudUuh4fJwk4PQrCIY0Io dT9bllsQJFC3M> [19.02.2020]
- IBGE (2017). Região Nordeste. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/cartas-e-mapas/mapas-regionais/10861-mapas-regionais.html?=&t=downloads> [20.02.2020]
- Jesus Barreto, A. Barcellos, W. A racialização do espaço urbano em Juiz de Fora: uma experiência no bairro Dom Bosco. Juiz de Fora: *Revista Eletrônica de Ciências Sociais*. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9H0vY3Z0tJoJ:https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/17422/14739+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> [06.01.2020]
- Lang, M; Bianchi, P. Marielle denunciou abusos de policiais do batalhão que mais mata no Rio. São Paulo: *Uol Notícias*. Disponível em: [https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2018/03/15/marielle-franco-denunciou-abusos-de-policiais-do-batalhao-que-mais-mata-no-rio.htm#:~:text=Marielle%20Franco%20denunciou%20abusos%20de%20policiais%20do%20batalh%C3%A3o%20que%20mais%20mata%20no%20Rio,-A%20vereadora%20Marielle&text=A%20vereadora%20do%20Rio%20de,da%20Pol%C3%ADcia%20Militar\)%20de%20Acari](https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2018/03/15/marielle-franco-denunciou-abusos-de-policiais-do-batalhao-que-mais-mata-no-rio.htm#:~:text=Marielle%20Franco%20denunciou%20abusos%20de%20policiais%20do%20batalh%C3%A3o%20que%20mais%20mata%20no%20Rio,-A%20vereadora%20Marielle&text=A%20vereadora%20do%20Rio%20de,da%20Pol%C3%ADcia%20Militar)%20de%20Acari) [13.02.2020]
- Leitão, M. (2019). O gesto que identifica Bolsonaro é a mão em forma de arma. *CBN*. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/239191/o-gesto-que-identifica-bolsonaro-e-mao-em-forma-de.htm> [03.03.2020]
- Maia, K. & Zamora, M. (2018). O Brasil e a lógica racial: do branqueamento à produção de subjetividade do racismo. *Psicologia Clínica*, 30 (2), 265-266. Disponível: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652018000200005&lng=pt&nrm=iso [03.02.2020]
- Mbembe, A. (2016). *Necropolítica*. Rio de Janeiro: *Arte & Ensaios*, pp. 123-151. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993> [03.02.2020]
- Medeiros, E. (2019). A gente hoje está no mapa, diz moradora de região onde foi filmado *Bacurau*. São Paulo: Exame. Disponível em: <https://exame.com/brasil/a-gente-hoje-esta-no-mapa-diz-moradora-de-regiao-onde-foi-filmado-bacurau/> [03.03.2020]
- Nascimento, S. (2020). Preta favelada: na reta final da gestação, Anielle Franco é atacada na rua por usar uma bolsa com a imagem da irmã, Marielle. *Mundo Negro*. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/preta-favelada-na-reta-final-da-gestacao-anielle-franco-e-atacada-na-rua-por-usar-uma-bolsa-com-imagem-da-irma-marielle/> [11.07.2020]
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Leher, R.; Setúbal, M. (Dir). *Pensamento Crítico e Movimentos Sociais*. (pp. 35-95). São Paulo: Cortez, 2005.
- Ramos, G. (1953). *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Rego, M. (2018). *Paulistanidade e Racialização – O caso nordestino*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Sociologia). Disponível em:

- https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-25022019-121511/publico/2018_MarinaChavesDeMacedoRego_VOrig.pdf [12.02.2020]
- Rosa, Natália. (2020). Traficantes ordenam que moradores de favelas do RJ respeitem o isolamento social. *Canaltech*. Disponível em: <https://canaltech.com.br/saude/traficantes-ordenam-que-moradores-de-favelas-do-rj-respeitem-o-isolamento-social-164590/> [10.05.2020]
- Ribeiro, B. (2019). Policiais de caso Paraisópolis são afastados; Doria nega culpa da PM. São Paulo: *Estado de São Paulo*. Disponível em: <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,a-letalidade-nao-foi-provocada-pela-policial-militar-diz-doria-sobre-mortes-em-paraisopolis,70003110672>>. [15.02.2020]
- Ribeiro, D. (1995). *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos-Fuser, L. (2019). *A construção da identidade da região cacauzeira na obra de Jorge Amado*. (Dissertação de mestrado, Centro de Formação em Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Estado e Sociedade da Universidade Federal da Bahia). Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https%3A%2F%2Fsig.ufsb.edu.br%2Fsigaa%2FverArquivo%3FidArquivo%3D382776%26key%3D0c49c9d58c15b0720c9f7dd9dd52c49e&ved=2ahUKEwj9vYLFjZnqAhVGLLkGHf5fAQAQFjAEegQIAxAB&usg=AOvVaw1x_ZSxnc7BdASujAHS23EH&fbclid=IwAR3sKbsS8G5TFipJFFgyA0DfZTwQM6jVxx-fZo0f6rWZ72BVJtI2ddA6Q-w [23.05.2020]
- Santos, M. (2011). O dinheiro e o território. Santos; Bercker (Dir). *Território, territórios – Ensaio sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: Lamparina, 13-21.
- Santos, W. (2018). Cangaco: um movimento social. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, pp. 1-9. Disponível em: <https://www.eumed.net/rev/caribe/2018/02/cangaco-movimento-social.html> [15.01.2020]
- Valladares, L. (2000). A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. São Paulo: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. 15 (44), 6-34.
- Vieira, P. (2010). A inserção do Brasil nos quadros da economia-mundo capitalista no período 1550c.1800: uma tentativa de demonstração empírica através da cadeia mercantil do açúcar. Campinas: *Economia e Sociedade*, 19 (30), 499-527. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ecos/v19n3/04.pdf>> [04.02.2020]
- Zilly, B. (1999). Sertão e Nacionalidade: Formação Étnica e Civilizatória do Brasil Segundo Euclides da Cunha. *Estudos – Sociedade e Agricultura*. Rio de Janeiro: UFRJ/CPDA, (12), 5-41.

Filmografia

- Lesclaux, E., Saïd, S., Merkt, M. & Diegues, C. (Produtores). Filho, K. & Dornelles, J. (Diretores). (2019). *Bacurau* [Filme]. Parelhas, RN: Globo Filmes, CinemaScopio, SBS Productions.
- Richers, H., Barreto, L., Trelles, D. (Produtores). Santos, N. (Diretor). (1963). *Vidas Secas* [Filme]. Minador do Negrão, Palmeiras dos Índios, AL: Herbert Richers Produções Cinematográficas.

Sol negro: identidades e conflito na cidade globalizada

Pedro Miguel Jorge RÉQUIO¹

Centro de Estudos Sociais (CES) - Universidade de Coimbra
Doutorando no curso *Discursos: Cultura, História e Sociedade*
pedrorequio@hotmail.com / pedrorequio@ces.uc.pt

Resumo: Este artigo toma como ponto de partida o filme japonês *Sol negro*, realizado por Koreyoshi Kurahara em 1964, e recorre ao conceito de *Arts-Based Research* como principal ferramenta metodológica. A obra providencia uma série de elementos úteis para a compreensão de algumas transformações verificadas na sociedade nipónica do pós-Segunda Guerra Mundial, tais como o aparecimento de uma juventude em permanente revolta com as normas sociais, o consumo e a cultura de massas, a relação da sociedade japonesa com figuras exógenas e também as alterações, simbólicas e materiais, da morfologia urbana durante o processo de globalização. Paralelamente, *Sol negro* incide igualmente sobre temáticas como o racismo estrutural, dirigido às comunidades afrodescendentes, e a estereotipização da sua figura através da cultura de massas.

Palavras-chave: cinema do pós-guerra, *arts-based research*, Japão, racismo, globalização

Abstract: *This article takes the 1964 Japanese film Black sun, directed by Koreyhosi Kurahara in 1964, as its starting point and uses the concept of Arts-Based Research as the main methodological tool. The work provides a series of useful elements for the understanding of some transformations verified in the post-World War II Japanese society, such as the appearance of a youth in permanent revolt with social norms, consumption and mass culture, the relationship of the japanese society with exogenous figures and also symbolic and material changes in urban morphology during the globalization process. At the same time, Black sun also focuses on themes such as structural racism, aimed at Afro-descendant communities, and the stereotyping of their figure through mass culture.*

Keywords: *post-war cinema, arts-based research, Japan, racism, globalization*

Introdução

Sol negro (*Kuroi Taiyô*) é um filme de Koreyoshi Kurahara, realizado em 1964 e inserido na Nova Vaga Japonesa (*nuberu bagu*). Um movimento que surgiu como resultado das transformações sociais e culturais verificadas no Japão durante o período do pós-guerra e que foi, em parte, demonstrativo das influências ocidentais no país. Esta corrente apresentou um eixo estético e temático drasticamente divergente do cinema clássico japonês, de autores como Akira Kurosawa ou Kenji Mizoguchi, que se dedicavam, essencialmente, ao tratamento de matérias tradicionais, como samurais, geishas ou dramas familiares passados durante a era Tokugawa (1603-1868) e a era Meiji (1868-1912) (Martín, 2011: 2). Concomitantemente, a Nova Vaga contrariou também o

¹ Investigador no projeto: 25AprilPTLab, agregado ao Centro de Estudos Sociais (CES), da Universidade de Coimbra. Por decisão pessoal o autor não escreve segundo o novo acordo ortográfico.

cinema produzido após a derrota militar em 1945, que era tido como infeliz e «ligado às cinzas da derrota nacional, em vez de pessoal e moderno» (Cousins, 2005: 295).

Na viragem da década de 1950 para 1960, um grupo de realizadores, onde se destacam nomes como Nagisa Oshima, Shohei Imamura e Koreyoshi Kurahara, empenharam-se em revolucionar a sétima arte nipónica. Estes autores, inspirados pelo cinema de autor europeu, em particular pelo neo-realismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa, desafiaram as regras estabelecidas pelo cinema clássico japonês, rejeitando os seus « métodos tradicionais como o naturalismo, o melodrama e o recurso ao sentido de vitimização [...] » optando, ao invés, por uma abordagem experimental que criasse «um método cinematográfico pelo qual o filme e a montagem em si mesmo fossem a verdadeira essência do cinema» (Cousins, *op. cit.*: 295).

As obras, criadas neste âmbito, estiveram intimamente ligadas ao contexto histórico e sócio-político da época, ao abordarem abertamente temas como a ocupação militar e os acordos de cooperação económica entre os Estados-Unidos e o Japão, os protestos sindicais e estudantis, a geração *baby boomer*, a economia em crescimento, o crime organizado e as condições de vida das classes mais desfavorecidas. Os seus personagens, foram assim, amiúde, oriundos das camadas baixas da população: prostitutas, ladrões, operários e desempregados. Outros protagonistas recorrentes foram os jovens. O retrato de uma juventude rebelde e hedonista, expurgada dos velhos códigos e valores tradicionais, que se dedicava essencialmente ao sexo e à violência, constituiu uma constante no cinema japonês da época. Poucos anos antes do estabelecimento da *nuberu bagu* havia surgido género de drama dedicado às problemáticas da juventude chamado *taiyozoku*. O *taiyozoku*, contudo, demonstrava uma visão essencialmente conservadora da juventude, apresentando-a como “um problema”. Os cineastas da *nuberu bagu*, que recuperaram e se dedicaram ao tratamento da temática juvenil, revestiram-na com uma roupagem progressista e enquadraram-na no âmbito das adversidades sociais e económicas emergentes no Japão do pós-guerra (Martín, 2011).

Sol negro retoma a temática de uma juventude sem rumo, quase nihilista (como Koreyoshi Kurahara fizeram anteriormente com *Kyônetsu No Kiseki* em 1960), mas apenas a utiliza como catalisadora da acção, evoluindo depois para algo distinto do filme de adolescentes. A obra de Kurahara mostra-nos Mei, um jovem que rouba cobre e automóveis, para se sustentar a si e aos seus interesses, que incluem discos de *jazz* e prostitutas. Mei tem um cão chamado Thelonious Monk, em homenagem ao célebre pianista americano, e vive numa Igreja em ruínas no centro de Tokyo, tendo o seu quarto forrado com dezenas de posters de músicos de *jazz* negros. Uma tarde, ao regressar a casa, Mei encontra um soldado americano no seu quarto. O militar é negro, tem um ferimento numa perna provocado por uma bala, e empunha uma metralhadora. Mei associa-o de imediato à notícia que ouvira minutos antes: um soldado americano tinha morto outros dois e encontrava-se em fuga às polícias, japonesa e à militar, americana. O jovem fica de imediato agradado com a presença do militar afro-descendente, apontado freneticamente para todos os posters que decoram as paredes do seu quarto e gritando entusiasticamente « *I love jazz...I love black...You are black...You are my friend!* » De seguida Mei coloca um álbum de *jazz* a tocar como forma de tentar comunicar com o soldado americano (que saberemos mais tarde se chamar Gil), tendo em conta que o seu conhecimento de inglês se resumia a um punhado de palavras. Gil fica desagradado e desliga o gira-discos com violência provocando uma reacção negativa da parte de Mei, afirmando de seguida: « *Turn this off...You are like all of them!* ». O filme prossegue, apresentando-nos uma sucessão de incidentes onde estes personagens se antagonizam, acabando, apesar da barreira linguística, por forjar uma amizade. Ao ajudar Gil, Mei acaba por tornar-se também num foragido às autoridades

O primeiro capítulo dedica-se à exposição da representação identitária da juventude japonesa. Neste segmento, para além da análise do perfil das novas gerações nipónicas, é apresentado o conceito de *gaijin* (palavra japonesa que se refere aos estrangeiros), pois, a sua compreensão é necessária para que se possam entender as concepções nipónicas dominantes sobre a alteridade. No capítulo seguinte é exposta a segregação a que Gil está sujeito e a evolução da sua relação com Mei. O último capítulo é dedicado à correlação entre Tokyo, o processo de desenvolvimento económico, e a globalização do Japão.

O propósito deste ensaio consiste em utilizar o conceito de *Arts-based research* como ferramenta interpretativa do filme. Bem como reflectir sobre as considerações que a obra tece às relações entre o Japão - e em particular a sua juventude - com a cultura de massas então em emergência, com os estereótipos raciais e com a cidade globalizada do pós-guerra. A valorização da obra de arte enquanto mecanismo de leitura da realidade sociológica é recente, sendo, no entanto, considerada apropriada na medida em que vale por “si mesma”. Não constituindo parte da realidade e sendo antes uma representação desta, a obra de arte serve como veículo de emoções e de transmissor de conceitos e construções sociais específicas (Desyllas-Capous, 2018; Helsby, 2005). *Sol negro* apresenta-se como um comentário às problemáticas supracitadas e a sua base conceptual pretende analisar os estigmas raciais da sociedade japonesa face ao indivíduo estrangeiro. Bem como o encontro entre dois personagens, etnicamente diferentes, que têm em comum o facto de poderem ser perspectivados como marginais, ou marginalizados, nas suas sociedades de origem.

Será recorrente fazerem-se analepses e prolepses da narrativa com o intuito de justificar as teses expostas.



Fig.1: Fotograma de Kuroi Taiyô (1964)

Mei e juventude japonesa do pós-guerra

Com a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos passaram a ocupar oficialmente o país até 1951, quando foi assinado o tratado de S. Francisco. A presença americana continuou, no entanto, a fazer-se sentir, militar e economicamente. Este tratado foi bastante favorável para o Japão e estabeleceu uma cooperação entre as duas economias. Os Estados Unidos permitiram que o imperador Hirohito continuasse no poder, limitando os seus poderes e favorecendo a instituição de uma monarquia constitucional, que se integrasse nos parâmetros do sistema demo-liberal. O apoio económico dado pelos Estados Unidos ao Japão procurou potenciar ao máximo o desenvolvimento industrial e conter a propagação do ideal comunista. Apesar do considerável crescimento económico registado durante a década de 1950, que resultou no

aparecimento de uma forte classe média, a pobreza e a imobilidade social persistiram nas classes mais baixas (Henshall, 2016). A juventude japonesa, que viveu no contexto de uma democracia imposta por forças estrangeiras e durante a ascensão de uma nova forma de capitalismo, encarou as gerações anteriores como responsáveis pelos seus problemas (Martín, 2011). Acrescido a este descontentamento juntou-se o peso da culpa das atrocidades da Segunda Guerra Mundial. Neste sentido, parte da juventude nipónica passou a reagir de uma forma disruptiva face aos parâmetros socialmente estabelecidos. Quer fosse através de movimentos de contestação (estudantis ou com propósitos explicitamente esquerdizantes) ou a partir de um comportamento desenfreado, pautado pela gratificação pessoal e pelo culto do hedonismo. Práticas que encontraram terreno favorável com o *boom* económico a que o Japão esteve sujeito durante a época.

Mei é um jovem que não tem trabalho e obtém os seus ganhos através de furtos de fios de cobre e automóveis que vende a contrabandistas. Sintomaticamente, apesar de o estilo de vida de Mei não se coadunar com as regras de qualquer sociedade, assume-se enquanto contra-ponto simbólico à moral dominante japonesa. A índole comportamental do personagem serve como uma apologia ao rompimento com o compromisso social de ajudar a reconstruir a nação nipónica no rescaldo do conflito mundial. O conceito de *sarariiman*, adaptado do inglês *salaryman*, foi o estereótipo masculino japonês proeminente durante este período. De acordo com alguns autores resultou de uma herança do código de honra dos samurais e dos militares. No âmbito da sociedade japonesa desmilitarizada do pós-guerra, o *sarariiman* representou, portanto, o novo guerreiro, que através do seu esforço e abnegação, se apresentava como um trabalhador exemplar (McClementes, 2016).

Mei vive numa igreja decrépita e tem o seu quarto apetrechado com dezenas de posters de músicos de *jazz* e um gira-discos que toca ininterruptamente. O dinheiro que ganha através dos seus roubos constantes serve para aumentar a sua colecção de discos, envolver-se com prostitutas e frequentar bares. Este personagem epitomiza a nova juventude japonesa que se interessa por fenómenos culturais estrangeiros como o *jazz* e o *rock'n'roll*. Apesar de o Japão se encontrar receptível à influência estrangeira desde o século XVI, e especialmente durante a Era Meiji, é após a sua derrota na Segunda Guerra Mundial que a sua ocidentalização se intensifica (Henshall, 2016). Esta ocidentalização do Japão, que evolui e integra o processo geral da globalização, é personificada por Mei. Atente-se ao seu gosto pelo *jazz*, ao facto de morar numa igreja católica em escombros e ao seu interesse ingénuo pela figura ocidental de Gil. A curiosidade que Mei sente pelo americano é, sobretudo, resultado do seu fascínio pelo *jazz*.

O Japão (日本国, Nippon – Origem do Sol) pode ser identificado por ter uma “cultura colonial dupla”, na medida em que foi durante vários séculos um império que se estendeu por diversas regiões asiáticas. Simultaneamente, as origens do Japão devem muito à China, política, tecnológica, linguística e administrativamente, tornando-o identitariamente ligado ao exterior. No período do pós-Segunda Guerra mundial, a velocidade e a intensidade com que o poder colonial Japonês se alterou pode ter levado a um estágio de ocidentalização hiperbólica. « Algumas vezes o Japão encara-se como superior, igual ou inferior ao Ocidente » (Duggan, 2013: 2). A imagem da figura ocidental no Japão é promovida com o propósito recriar a identidade nipónica através do estabelecimento da diferenciação entre os “outros” e “nós”. O termo *gaijin*, que significa “estrangeiro” ou “pessoa de fora” é utilizado pelos japoneses para se referirem aos estrangeiros, em particular aos caucasianos/ocidentais. De acordo com Yokoyama, o conceito de *gaijin* submete o estrangeiro a um processo de deificação. O que não é necessariamente positivo, pois um Deus pode ser bom ou mau para os japoneses. « Através do desejo e da aversão à figura estrangeira, os *gaijin* são tratados como não-

peças regularmente » (Duggan, *op. cit.*: 4). A juntar à percepção geral que os japoneses têm da alteridade, somam-se ainda as representações transmitidas pela cultura de massas. A cultura popular serve como um dos grandes veículos de ideologias e de objectivação de grupos sociais específicos (Helsby, 2005). A cultura adquirida, providencia elementos que determinam as estratégias de acção (comportamentos) de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. Estas estratégias de acção são igualmente produtos culturais determinados pelas experiências simbólicas, pelo folclore mistificado e também por « práticas ritualizadas de um grupo ou de toda uma sociedade, modos de organizar a experiência e avaliar a realidade, modos de toldar as condutas e formas de criar laços sociais » (Swidler, 1986: 282-284).

Mei simpatiza com Gil por o associar aos músicos de *jazz* que admira e não devido a uma empatia gerada circunstancialmente. Assim sendo, são os atributos étnicos, associados taxativamente a uma forma de expressão musical, que determinam o fascínio do jovem japonês pelo militar americano. Quando Mei toca um disco de *jazz*, para tentar comunicar com Gil, o último reage com violência desligando o aparelho e gritando: « *You're like all of them!* ». Ou seja, o militar ferido tem a consciência que pelo facto de ser negro é reduzido a um mero estereótipo (de músico ou *entertainer*). De seguida, Mei oferece um trompete que tinha escondido debaixo da cama a Gil para que este tocasse. Quando Gil se recusa a fazê-lo, atirando o instrumento com violência para o chão, Mei exclama: « *You don't play ... You are not black!* ». O cúmulo da humilhação para Gil dá-se quando Mei, pintado de preto, o pinta de branco e o leva ao bar de *jazz* que frequenta. Ao apresentar Gil aos amigos refere-se a este como: « Este é o meu escravo. Querem comprar? ». Ao que todos prontamente respondem: « Sim. Queremos! ». Rindo-se depois em unísono e obrigando Gil a dançar ao som dos discos que são tocados no bar. Estas sequências plasmam o paradoxo entre o gosto que certas camadas da juventude japonesa nutrem pelo *jazz* e pelos artistas que o interpretam e, ao mesmo tempo, os preconceitos que acarretam face aos *gaijins* negros. Os comportamentos exemplificados, culturalmente configurados pela visão tradicional japonesa da alteridade e pela cultura de massas, resultam na sub-humanização da figura de Gil.

Já Yuko, ocasional namorada de Mei e prostitua, surge como símbolo da opressão americana à sociedade japonesa. Vende-se frequentemente a soldados e empresários e, por essa razão, é a única pessoa do ciclo de amigos de Mei que sabe falar inglês. Numa cena em que Yuko se encontra no bar com um americano de meia idade, Mei pergunta-lhe por que é que anda com « Essa gente? ». Yuko responde: « Porque têm dinheiro! ». De notar que a dependência japonesa do capital americano era bastante contestada por grupos estudantis, organizações políticas de esquerda e da direita nacionalista (Henshall, 2016).

A juventude nipónica é apresentada como identitariamente híbrida. Por um lado, encontra-se em estado de ruptura com os valores clássicos japoneses, por outro, ainda carrega os preconceitos raciais tradicionais face aos estrangeiros. Importa mencionar que a perpetuação da desconfiança de certos japoneses em relação aos alóctones pode também ter sido enfatizada pelo estado de dependência a que o país está sujeito no período do pós-guerra (Henshall, *op. cit.*).

Gil – O *gaijin* negro

Apesar de o conceito de *gaijin* reportar, na generalidade, para um ocidental caucasiano, também se pode aplicar ao estrangeiro negro. Se, para alguns autores a hierarquia racial erigida pelos japoneses se baseou inteiramente numa importação do ocidente, para outros,

esta estratificação já estava estabelecida devido à existência de asiáticos mais claros e outros mais escuros (Duggan, 2013). Com efeito, ainda na actualidade, a cultura japonesa recorre a representações padronizadas da figura africana ou afro-descendente. Tome-se o exemplo do ex-jogador de futebol americano e actual *kickboxer*, Bobby Sapp, que se deslocou ao Japão para participar em campeonatos de luta. O atleta tornou-se uma estrela no país e é utilizado com frequência em anúncios publicitários. Sapp é apresentado como “a Besta” e é, amiúde, associado a diversos tipos de primatas (Duggan, *op. cit.*). Este estereótipo, ainda hoje veiculado pela publicidade, é ilustrativo dos preconceitos que os valores japoneses dominantes acarretam face aos *gaijin* negros.

Em *Sol negro* existem diversas associações entre Gil e uma pretensa animalidade. Após uma discussão entre Gil e Mei que acaba numa luta, o cão de Mei, Monk, ataca o soldado americano em defesa do seu dono. Na confusão, o animal acaba por ser morto por Gil e a luta entre os dois homens torna-se mais violenta. Esta só termina quando a metralhadora do americano é involuntariamente disparada. Com medo da chegada da polícia, Mei convence Gil a esconder-se na casota do cão. Numa outra cena vemos Gil, faminto, a comer os restos contidos no comedoir de Monk, mais uma vez sublinhando a animalidade, ou o estado de animalidade a que o militar negro foi conduzido. A convergência entre a bestialidade e Gil não é apresentada como resultado de uma característica biológica, mas antes como consequência de adversidades estruturais. As circunstâncias forçam-no a adoptar estratégias de acção que o remetem para esse estado animalidade (Swidler, 1986: 276). No mesmo sentido, o comportamento que Mei tem com Gil, ao oferecer-lhe um trompete, é revelador da forma como determinados preconceitos são veiculados pela cultura de massas. Quando assumidas de uma forma redutora, as representações contidas na cultura popular podem « negar a individualidade ao submeterem-na a um estereótipo particular » (Helsby, 2005: 7). A reacção de Gil, quando deparado com um trompete, é a de imediata recusa do instrumento. Talvez como forma de rejeição do estereótipo que lhe é atribuído.

Apesar das razões pelas quais Gil matou os dois militares caucasianos nunca serem reveladas no filme, subentende-se que o soldado negro foi vítima de racismo e por isso reagiu com violência. Numa outra cena, enquanto espera que Mei regresse, Gil fica sozinho no carro. Vê-se rodeado de mulheres japonesas de meia-idade e crianças. Resolve pegar no trompete e tocar, num gesto irónico de resignação para com a sua condição de *gaijin* negro. Enquanto o faz, as pessoas, vestidas de modo tradicional, riem-se compulsivamente. A simbologia do conservadorismo é explicitada através da escolha da indumentária (*kimonos*). A câmara faz um *close-up* das suas bocas desdentadas ou repletas de dentes de ouro. As gargalhadas da população fazem com que Gil visualize um caleidoscópio de imagens, que reportam para a segregação existente no seu país de origem: casas em chamas, polícias a espancarem negros, homens encapuzados do Ku Klux Klan, crianças negras a chorar e por fim, uma imagem das ondas do mar. O mar simboliza o seu desejo de fuga, corroborando o seu estado desenraizamento profundo. É recorrente, durante o filme, Gil pedir para ver o mar e de seguida afirmar que deseja regressar: « *I wanna go to the sea ... I want my mother.* » (Kurahara, 1964).

Numa das cenas finais, quando Mei e Gil se encontram numa paisagem poluída, próxima de um rio igualmente poluto, o jovem japonês decide abandonar o soldado americano, que, devido ao ferimento da bala, não consegue andar. Gil começa a cantar uma canção que ouviu na casa de Mei como forma de o chamar. Esta cena representa o primeiro ponto de comunicação efectiva entre os dois. Mei acaba por retirar a bala alojada na perna de Gil ao que este agradece e, de seguida, revelam o nome um ao outro. Entretanto, o local onde se encontram é cercado pelas autoridades. Após uma longa perseguição os dois chegam ao topo de um edifício que se encontra no porto de Tokyo,

numa tentativa frustrada de tentarem chegar ao mar para que Gil consiga fugir. O militar americano acaba por se atar a um balão, como forma de tentar escapar. As cordas do balão ficam, no entanto, presas a um ferro e, após o pedido reiterado de Gil para que Mei as corte com tiros de metralhadora, o jovem cede e vê-se Gil a desaparecer na direcção do sol, numa tentativa quimérica de fuga.

A figura de Gil corporiza a ideia de que o homem negro está sujeito a uma condição de opressão internacional. Isto é, a sua marginalização efectua-se tanto nos Estados Unidos como no Japão.



Fig.2: Fotograma de Kuroi Taiyô (1964)

Tokyo – A Metrópole Globalizada

A cidade de Tokyo é apresentada enquanto local mobilizador de recursos diversos, ponto de encontro de variadas identidades étnicas e catalisador do processo histórico actualmente conhecido como globalização. Partindo do princípio que o conceito de globalização remete para o período histórico no qual o capitalismo transnacional se estende pelo globo e os contactos entre os indivíduos dos diversos estados-nação do mundo se intensificam (Campos, 2007).

A capital nipónica, encarada através do escopo estabelecido por *Sol negro*, torna-se num exemplo paradigmático deste modelo de desenvolvimento. As cidades têm um potencial cénico interpretativo da realidade social na medida em que os « espaços arquitectónicos erguidos como edifícios teatrais são locais nos quais o espectador experimenta a realidade social, observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica » (Lima, 2013: 68) e testemunha as evoluções históricas, tecnológicas e económicas. As sequências iniciais do filme são demonstrativas da estratificação social japonesa existente na época. Mei passeia-se num carro roubado pelos bairros mais modernos da cidade, repletos de edifícios altos que são filmados de uma forma rápida para dar uma ideia de paranoia, resultado de uma evolução urbana desenfreada. A cena é montada freneticamente, fazendo cortes e justaposições de câmara abruptas entre as

filmagens dos prédios e Mei a guiar impetuosamente ao som de um tema de *jazz*. Seguidamente, o jovem entra num bairro pobre composto por casebres de madeira onde habita o mecânico e contrabandista que lhe compra os carros roubados.

A morfologia de Tokyo contém características representativas dos traços identitários de uma cidade globalizada: grande diferenciação entre bairros ricos e pobres, zonas militarizadas inacessíveis à população, lojas de discos e bares de *jazz* (onde se consome cultura de massas) e edifícios que sugerem diversidade, a nível étnico, religioso e civilizacional. Exemplo dessa miscelânea é a igreja abandonada que Mei adoptou como seu lar.

Também o problema da poluição é referenciado colateralmente. Durante a década de 1960 o Japão apresentava índices de poluição muito elevados, praticamente comparáveis aos da China actual (Henshall, 2016). Numa cena em que Mei e Gil estão a passear de carro, Gil vê água no horizonte e julga estar-se a aproximar do mar. Os dois atravessam de carro um descampado repleto de lixo industrial, para chegarem não ao mar, mas a um rio poluído e cheio de detritos onde Gil desespera e tenta retirar a tinta branca da cara com a água negra do rio, carregada de resíduos fabris.

Mais importante, todavia, é o facto de a cidade permitir o contacto inter-étnico entre um jovem japonês e um militar americano de ascendência africana. Funcionando como lugar de aproximação entre culturas e identidades originalmente distintas e distantes. Tokyo é o lugar que fornece a Mei as representações padronizadas do negro presentes na cultura popular, através de lojas de discos e bares de *jazz*, e, em simultâneo, o local que lhe permite ver o humano que existe para além da artificialidade das representações.

Nota final

Sol negro, de Koreyoshi Kurahara, serve de barómetro das transformações operadas na sociedade japonesa do pós-Segunda Guerra Mundial. Incidindo sobre as problemáticas da aproximação entre Ocidente e Oriente, a transformação das metrópoles no período inicial do processo de globalização e o encontro entre identidades culturais diversas.

O propósito da narrativa consiste em comentar a aproximação entre duas culturas diferentes, personificadas em Mei e em Gil. O confronto entre estas duas personagens serve como elemento corrosivo dos estereótipos transmitidos pela cultura de massas e pelos preconceitos raciais existentes no tradicionalismo cultural. Mais do que uma crítica geral ao racismo, *Sol negro* é concebido como um comentário particular ao racismo presente na sociedade japonesa. As novas gerações do pós-guerra apresentam-se como tendo um comportamento de ruptura para com a conduta oficial do país, ao adquirirem atitudes e gostos culturais que as aproximam da juventude ocidental. Herdam, todavia, a mesma intolerância face aos indivíduos estrangeiros, os *gaijin*. Intolerância essa que ainda hoje se verifica, como o comprova o tratamento dos afro-descendentes na publicidade.

Tanto a narrativa como a vertente imagética/pictórica procuram estabelecer uma dualidade entre o ocidente negro e a cultura nipónica, com o propósito de reduzir as duas identidades a um denominador comum essencial: o humano. É frequente o filme mesclar o simbolismo japonês com as representações da figura negra e o ocidentalismo. Atente-se às filmagens frequentes que captam a cruz da Igreja com o sol no horizonte; a cena final em que Gil escapa num balão em direcção ao sol, e ainda o próprio título da obra. Através da leitura atenta de *Sol negro* é possível detectar os elementos identificativos do processo de globalização na sua fase inicial: a existência de uma cultura de massas que tolda os comportamentos e gostos juvenis, o gigantismo urbano que caracteriza o perfil

citadino, o aparecimento da poluição massiva, o estabelecimento do capitalismo enquanto ideologia oficial e a aproximação entre grupos étnicos diferentes. Ontologicamente, a obra apresenta-se enquanto um produto do encontro entre Oriente e Ocidente e, analogamente, como um comentário às problemáticas decorrentes desse mesmo encontro.

Bibliografia

- Becker, H. S. (2007). Parables, Ideal Types, and Mathematical Models. Becker, H.S. (org.). *Telling About Society* (pp. 150–166). Chicago: University of Chicago Press.
- Campos, L. (2007). *Introdução à globalização*. Universidade de Évora.
- Cousins, M. (2005). *Biografia Do Filme*. Lisboa: Editorial Plátano.
- Desyllas-Capous, M. M. K. (2018). Creating Social Change Through Creativity. *Creating Social Change Through Creativity* (pp. 7–17). California State University.
- Duggan, C. (2013). *Occidentalism In Japan: Representing and Consuming the Western Other(s)*. Disponível em:
https://www.academia.edu/3403746/Occidentalism_in_Japan_Representing_and_Consuming_the_Western_Other_s
- Helsby, W. (2005). Representation Theories. Helsby, W. (org.). *Understanding Representation* (pp. 3–25). London: British Film Institute.
- Henshall, K. (2016). *História do Japão*. Lisboa: Editorial 70.
- Lima, E. F. W. (2013). Representações da cidade na cena e nas políticas públicas. Fortuna, C.; Bógus, L., Corá, M., Júnior, J. (org.). *Cidade e Espetáculo: a cena teatral luso-brasileira contemporânea* (p.65-80). São Paulo: EDUC.
- Martín, M. P. C. (2011). *The "Period of Transition" In the Japanese Youth Cinema 1956-1960: From the Taiyozoku Phenomenon to the New Wave*. Disponível em:
https://www.academia.edu/26812888/Transition_in_the_Japanese_Youth_Cinema_1956-1960_From_the_Taiyozoku_Phenomenon_to_the_New_Wave
- McClementes, N. (2016). *Samurain, Sarariiman, Shufu: Chancing Stereotypes of Masculinity in Post-War Japan*. London: University of London. Disponível em:
https://www.academia.edu/26990739/Samurai_Sarariiman_Shufu_Chancing_Stereotypes_of_Masculinity_in_Post-war_Japan
- Swidler, A. (1986). Culture in action: Symbols and Strategies. *American Sociological Review*, Vol. 51, No2, (p.273–286). Disponível em:
<http://webarchiv.ethz.ch/soms/teaching/OppFall09/SwidlerCultureInAction.pdf>

Filmografia

- Nikkatsu (Produção) & Kurahara, K. (Realizador). (2011) [1960]. *Kyonetsu no kisesatsu*. [DVD]. Japão: Nikkastu.
- Nikkatsu (Produção) & Kurahara, K. (Realizador). (2011) [1964]. *Kuroi Taiyô* [DVD]. Japão: Nikkastu.

***O poço*, de Galder Gaztelu-Urrutia: a distopia de um panóptico contemporâneo¹**

Jaqueline Castilho MACHUCA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Departamento de Letras, Natal (RN, Brasil)

jaquelinecastilhomachuca@gmail.com

Resumo: Para além de tematizar a luta de classes - de forma orgânica e extremamente violenta - *O poço* (2019), dirigido pelo basco espanhol Galder Gaztelu-Urrutia, é um filme cujo protagonista se assemelha a um herói medieval. A fim de alimentar igualmente os detentos dos 333 andares de uma prisão vertical, Goreng, interpretado por Iván Massagué, é o mártir do enredo, sacrificando-se pelo “bem comum”, ainda que isso custe outras vidas. Repleto de intertextualidades com clássicos literários, como *Dom Quixote* e *A divina comédia*, a longa se ambienta nesse território claustrofóbico de privação de liberdade. A proposta dessa recensão é analisar a narrativa na perspectiva de Michel Foucault, para o qual o sistema carcerário atual, embora tenha apagado o corpo supliciado, esquartejado, amputado, nos seus dispositivos mais explícitos, ainda aplica certas medidas de sofrimento físico. No filme, o vigiar e punir - como propõe a estrutura do panóptico - também é reflexo das relações de poder, não apenas entre uma administração invisível que prepara banquetes que nunca chegam aos últimos andares, como no trato entre os pares que dividem as celas e entre aqueles que estão nas plataformas superiores e inferiores.

Palavras-chave: *O poço*, cinema, Michel Foucault, panóptico

Abstract: *Beyond to focusing on class struggle - in an organic and extremely violent way - The platform (2019), directed by the Spanish Basque Galder Gaztelu-Urrutia, is a film whose protagonist looks like a medieval hero. In order to feed equally the prisoners of the 333 floors from a vertical prison, Goreng, played by Iván Massagué, is the plot martyr, sacrificing himself on behalf of “common good”, even if it costs other lives. Full of intertextualities with literary classics, such as Don Quixote and The divine comedy, the movie takes place in this claustrophobic territory of liberty privation. The purpose of this review is to analyze the narrative from the perspective of Michel Foucault, for whom the current prison system, although it has erased the pleaded, quartered, amputated body, in its most explicit devices, still applies certain measures of physical suffering. In the film, watching and punishing - as proposed by the structure of the panopticon - is also a reflection of power relations, not only between an invisible administration that prepares feasts that never reach the last floors, as in the handling between the pairs that share the lockups and among those on the upper and lower platforms.*

Keywords: *O poço*, cinema, Michel Foucault, panopticon

A longa-metragem *O poço* (*El hoyo*), disponibilizado pela plataforma de streaming Netflix, é uma produção de 2019 dirigida pelo novato Galder Gaztelu-Urrutia. Com

¹ Este texto é uma recensão crítica.

roteiro assinado por David Desola e Pedro Rivero, o filme tem duração de pouco mais de uma hora e meia, o que não o torna menos perturbador.

Repleto de referências a clássicos literários, como *Dom Quixote* e *A divina comédia*, a estória se ambienta em um território claustrofóbico de privação de liberdade: uma prisão vertical composta por 333 andares ocupados por 666 detentos, número que, segundo a tradição cristã, carrega simbologias ligadas ao satanismo e ao apocalipse. A analogia com o épico de Dante também é evidente, sobretudo porque nos andares inferiores, onde o alimento é escasso ou nulo, há a despersonalização dos personagens, em uma clara intertextualidade com os círculos do inferno dantesco.

Tal qual o clássico *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, o protagonista Goreng, interpretado competentemente por Iván Massagué, traveste-se de herói medieval, o que não é necessariamente ruim para os amantes de enredos de aventura. Embora grande parte dos personagens estejam presos contra a vontade, ou seja, foram encarcerados por violarem regras vigentes, Goreng não é criminoso, o que já o diferencia dos demais, uma vez que entrou ali voluntariamente para parar de fumar, ler *Dom Quixote* e receber um certificado (de corajoso?), o que já o coloca em um lugar de idealização, confirmando-se ao longo da trama, pois apesar de todas as intempéries - canibalismos, assassinatos, torturas das mais variadas - o “mocinho” não se corrompe e vai além: quer salvar os que são seus algozes, ou seja, a própria humanidade.

Nesse sentido a narrativa é óbvia desde o início, pois esse protótipo de cavaleiro medieval é o mártir do enredo e sacrifica sua fatura pelo bem comum, ainda que isso custe outras vidas. Em termos de construção de personagem, pode-se aplicar a teoria de Joseph Campbell, que divide a trajetória do herói em três movimentos: a) a partida; b) a iniciação; c) o retorno.

No primeiro movimento, Goreng, ao acordar no andar quarenta e oito, depara-se com seu companheiro de cela Trimagasi, interpretado por Zorion Eguileor, figura controversa que externa a máxima do poço: « Há três classes de pessoas: as de cima, as de abaixo, e as que caem ». Ele diz que a rotina ali gira em torno do comer, explicando que a comida deles será o resto dos andares superiores e que a permanência em um mesmo andar é de um mês, sendo um grande mistério a cela da estada seguinte. Encarnando o papel da racionalidade de Sancho Pança, Trimagasi, longe de ser um fiel escudeiro para seu companheiro, personifica o egocentrismo, contrapondo-se ao protagonista, que acredita ser possível racionar o alimento a fim de que todos comam. É quando o herói, conforme a teoria de Campbell, recebe o chamado da aventura, querendo intervir em seu entorno.

Durante o segundo movimento, a iniciação, Goreng passa por diversas provações, incluindo episódios de tortura, assassinato e canibalismo. É quando ele conhece a também voluntária Imoguari, antiga funcionária que acredita ser o poço uma oportunidade para gerar a solidariedade espontânea. Os dois enfrentam diversos obstáculos com a finalidade de alimentar todos os níveis, porém sem efeito. Outros personagens cruzam o caminho do herói, com destaque a Baharat que, assim como Imoguari, embarca na utopia de salvar os encarcerados levando uma mensagem aos administradores.

Essa segunda etapa do herói suscita reflexões importantes a respeito do sistema carcerário. Foucault (1987), ao discorrer sobre as novas formas de encarceramento, afirma que desapareceu o corpo supliciado, esquartejado, amputado, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo. Para o sociólogo, o corpo deixa de ser o alvo principal da repressão penal, porém castigos como trabalhos forçados ou privação pura e simples da liberdade nunca funcionaram sem certos complementos punitivos referentes ao corpo: redução alimentar, privação sexual, expiação física, masmorra.

No caso de *O poço*, a privação alimentar é consequência de escolhas individuais, pois há comida para todos, porém quem decide o que comer ou não são os presos dos andares

superiores, que se excedem, deixando os que se encontram abaixo com pouco ou nenhum alimento. Contudo essa é uma leitura superficial, eximindo da culpa a administração do Centro Vertical de Autogestão que prepara um verdadeiro banquete, milimetricamente supervisionado, mas que não coordena sua distribuição, deixando os famintos à deriva. Essa é uma excelente metáfora para representar os órgãos de poder que delegam as responsabilidades de bem-estar aos indivíduos, reduzindo cada vez mais a incumbência do Estado, que fecha os olhos para as desigualdades sociais, atribuindo à meritocracia as visíveis diferenças de oportunidades.

Uma outra questão importante diz respeito à constante vigília: os presos estão sendo observados e não podem, por exemplo, estocar comida para o consumo posterior, dando a ilusão de que há controle e racionamento nos andares. Ainda que haja punição aos que infringem essa regra, isso não significa distribuição igualitária, mas sim a comprovação daquilo que Foucault teoriza a respeito do utópico panóptico de Bentham (2000): induzir no detento um estado consciente e constante de visibilidade que assegure o funcionamento automático do poder, fazendo com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se for descontínua em sua ação.

Ora, no caso de *O poço*, essa observação permanente encoraja, inclusive, a compulsão, pois enquanto a plataforma está no andar, os dois indivíduos daquela cela podem consumir o que quiserem, conquanto que não estoquem. Outro aspecto relevante atrelado ao estudo de Foucault é que, embora vigiados permanentemente, atos cruéis não são repreendidos, ou seja, é como se houvesse um encorajamento das práticas violentas. Assim, o que deveria ser um dispositivo ideal de encarceramento transforma-se em uma distopia.

Para além dessas questões, é evidente a problemática da luta de classes, representada por quem está acima *versus* quem está abaixo na construção vertical. A abordagem do tema não é nova no cinema: outras obras, como *Snowpiercer*, filme dirigido por Bong Joon Ho em 2013, discutem os conflitos originários de tensões sociais. No longa dirigido pelo sul coreano, os humanos remanescentes do planeta Terra congelado sobrevivem em vagões de um trem em constante movimento. Com estruturas de classe bem definidas, esse ambiente, também claustrofóbico e que problematiza o encarceramento social, assemelha-se muito ao texto de Gaztelu-Urrutia por abordar os dilemas da reclusão e jogar luz nas estruturas administrativas autoritárias que, quase sempre, protegem os mais abastados ao invés de garantir equidade.

A luta de classes comparece em outros filmes lançados em 2019 como *Nós*, longa-metragem dirigido por Jordan Peele, e o premiado *Parasita*, assinado por Bong Joon Ho. O tema emerge como veio condutor das quatro narrativas, permitindo múltiplas associações, ainda que seus desfechos sejam muito divergentes: em *O poço*, o movimento de retorno do herói coincide com o desenlace ambíguo e aberto do filme, o que pode causar incômodo em alguns, já que ao invés de entregar respostas, suscita mais perguntas.

O longa-metragem de Galder Gaztelu-Urrutia é uma boa opção dentro do vasto catálogo da plataforma e levanta questionamentos sociais importantes, embora o desenvolvimento apresente muita violência gratuita. Além disso, a psique das personagens poderia ter sido melhor trabalhada, ainda que esse tipo de abordagem não combine muito com o gênero. Apesar dessa ausência de densidade, que separa claramente os heróis dos vilões, a atuação dos atores é louvável. Iván Massagué, além dos visíveis quilos perdidos ao longo das gravações, imprimindo verossimilhança ao fato de Goreng estar confinado passando por privações alimentares, encarna bem o papel de protagonista tal qual o quixotesco cavaleiro de Cervantes. Além disso, outro ponto positivo é a escolha do elenco, que contempla uma grande diversidade de atores, denotando que qualquer um

pode estar na condição de preso e isso independe de gênero, etnia, condição física ou intelectual.

No aspecto técnico, Jon D. Dominguéz acerta na direção de fotografia, e a paleta de cores, em tons de cinza, corroboram para a criação de uma atmosfera de claustrofobia, dor e suspense, tal qual o figurino, a trilha e os arranjos sonoros.

Somada a essas questões, a grandeza do filme reside no fato de o conflito central ser o espelho da sociedade contemporânea em seus pequenos egoísmos, levados à cabo por sujeitos hedonistas em uma alegoria nada sutil. A questão: “a culpa é do sistema?” ecoa no imaginário do espectador. Talvez aí esteja a mensagem mais importante: não há respostas, pois não existem culpados, embora todos o sejam.

Bibliografia

- Alighieri, D. (2004). *Inferno*. Rio de Janeiro: Record.
 Bentham, J. (2000). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica.
 Campbell, J. (1989). *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento/Cultrix.
 Cervantes Saavedra, M. (2007). *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Martin Claret.
 Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.

Filmografia

- Juárez, C. (Produtor) & Gaztelu-Urrutia, G. (Realizador) (2019). *O poço / El hoyo* [Filme]. Espanha: BasqueFilms/Netflix.
 Peele, J., McKittrick, S., Blum, J., Cooper, I. (Produtores) & Peele, J. (Realizador) (2019). *Nós / Us* [Filme]. EUA: Universal Pictures.
 Sin-ae, K., Yang-kwon, M., Young-hwan, J. (Produtores) & Ho, B. J. (Realizador) (2019). *Parasita / Gisaengmul* [Filme]. Coreia do Sul: CJ Entertainment.
 Tae-sung, J., Nam S., Chan-wook, P., Tae-hun, L. (Produtores) & Ho, B. J. (Realizador) (2013). *Snowpiercer* [Filme]. Coreia do Sul/EUA/França/República Tcheca: Playarte Home Video.

Caderno *Corpo.Território*
Contribuições a partir de propostas do
V Encontro Internacional *Cinema & Território*:
Em torno do Corpo

A escultura no cinema de Pedro Costa

João GONÇALVES

Universidade da Madeira

joao.goncalves@staff.uma.pt

Resumo: Admirado pela linguagem inovadora com que constrói retratos de pessoas a viver em situações limite, Pedro Costa é uma figura consensual no panorama do cinema contemporâneo de autor. Entre 1997 e 2006, produziu aquele que é, por muitos considerado, o seu corpo de trabalho mais relevante: um conjunto de três filmes, conhecido por “Trilogia das Fontainhas”, do qual fazem parte *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Exemplos que nos permitem identificar alguns dos aspectos mais singulares da sua obra.

Produzidos à volta de uma ligação entre Cabo Verde e Portugal, os três filmes exploram uma série de oposições, entre um bairro de uma periferia pobre e o centro de uma capital europeia com sinais de riqueza; entre distância e proximidade, comunidade e não-comunidade, deslocação e localização, lugar e contexto. Numa escala mais pequena, a substituição da ilha pelo bairro, a relação do corpo com a parede a surgir em espaços de dimensões reduzidas, simultaneamente interiores e exteriores. Espaços fechados e abertos, privados e públicos, pessoais e políticos.

Com este estudo propõe-se que o antagonismo presente nestes trabalhos e a forma como esse antagonismo é traduzido em linguagem cinematográfica, com recurso a movimentos de câmara lentos e com a figura humana a surgir como elemento principal da composição do plano, aproximam o cinema de Pedro Costa da área da escultura. A proposta é feita com base nos exemplos mencionados, em entrevistas ao cineasta, no pensamento de Jacques Rancière, espectador atento da obra de Costa, e na colaboração entre o cineasta e o escultor Rui Chafes. São explorados três pontos principais: primeiro, o modo como o corpo é representado de maneira semelhante a um objecto, tantas vezes lento, silencioso e frágil, sempre sujeito à condição material da sua existência, acompanhado pela atenção que Costa dá a diversos objectos e que é um registo que aparece como forma de inscrição do *ser* na realidade concreta das coisas; segundo, a variação da matéria sensível e do que é considerado belo; terceiro, a arte como campo de aproximação de realidades opostas e de criação de novos significados, isto é, como campo de mudança e da possibilidade de um novo começo construído a partir de uma alteração das condições materiais.

O objectivo é estabelecer-se uma ligação entre o cinema de Pedro Costa e a área da escultura e reflectir sobre um desafio comum aos dois: a urgência de elevar a vida por meio de uma recomposição do mundo material, numa expressão de significado à margem de lógicas economicistas.

Palavras-chave: escultura, cinema, corpo, objecto, recomposição

Abstract: *Admired by his sensitive portraits of people living under extreme conditions, Pedro Costa is a consensual figure in today's arthouse cinema. Between the years 1997 and 2006, he produced what many consider his most relevant body of work. A set of three films, known as Fontainhas Trilogy, that includes Ossos (1997), In Vanda's Room (2000) and Colossal Youth (2006). These films allow us to identify some of Costa's work most distinctive features.*

Produced around a connection between Cape Verde and Portugal, the three films explore a series of oppositions. An opposition between the poor outskirts and a far wealthier centre of a European capital, between distance and proximity, community and non-community, dislocation and location, place and context. And then on a smaller scale, the replacement of 'the island' for 'the neighbour' and the relationship between the body and the wall as it appears in small spaces that are both interior and exterior, closed and opened, private and public, personal and political.

The paper introduced here, proposes that such oppositions, and the way they are translated into cinematic language, with the use of slow camera movements and with the human figure appearing as the central element within the frame, bring Costa's cinema close to the field of sculpture.

*Supported by the examples just mentioned, by interviews with the filmmaker, by the collaboration between Costa and the sculptor Rui Chafes and the writings of Jacques Rancière, an attentive spectator of Costa's oeuvre, the paper explores three main points. The first, the representation of the body as an object. A slow, silent, and fragile body that appears always limited by the material condition of its existence. Announced in earlier films and clearly explored in *Ossos*, it is a quality that allow Costa to inscribe being into the concrete reality of things. The second, most visible in *In Vanda's Room*, Costa's unusual aesthetics and the variation of the sense of beauty that results therefrom. The third, emerging from *Colossal Youth*, the idea of art as field where it is possible to bring antagonistic realities together and originate new meanings, or in other words, as a field of change where it is possible to imagine and construct new beginnings from changing material conditions.*

The proposal is then to establish a connection between Costa's cinema and the sphere of sculpture and to reflect on a challenge shared by the two: the urgency to elevate life through a recomposition of the material world in an expression of meaning beyond economic criteria.

Keywords: *sculpture, cinema, body, object, recomposition*

Pedro Costa é hoje reconhecido como uma das vozes mais singulares e radicais do cinema de autor contemporâneo. Desde cedo elogiado pela crítica, tem contribuído para a renovação de uma ideia de cinema comprometido com a realidade do seu tempo e despertado um raro interesse em pensadores de áreas tão distintas como as artes visuais e a filosofia. Um dos aspectos mais discutidos da sua obra tem sido o contraste entre realidades opostas que, sem nunca serem canceladas, surgem como elementos estruturantes de um campo de partilha de sensibilidades que os filmes parecem produzir. Por um lado, somos surpreendidos pela força e beleza de vidas limite, por outro, somos confrontados com todo um cuidado e um universo de referências culturais posto ao serviço da construção do olhar que nos é oferecido. Afinidades com a pintura, a presença da arquitectura ou o papel da música são, neste sentido, frequentemente identificados na sua obra. Alinhado com este esforço, o presente texto pretende estabelecer uma relação, à data inexplorada, entre o cinema de Pedro Costa e a escultura. Tendo, como principal base teórica, o pensamento de Jacques Rancière, é um texto que junta elementos biográficos e observações sobre o processo de trabalho de Costa e que dá atenção a um conjunto de 3 filmes, conhecido por “Trilogia das Fontainhas”, do qual fazem parte *Ossos* (1997), *No quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Filmes onde é possível identificar alguns dos aspectos mais singulares da obra de Costa e aí reconhecer

uma aproximação à escultura. Conclui com uma reflexão sobre a colaboração entre Pedro Costa e o artista Rui Chafes.

Pouco tempo após ter terminado o seu curso na então Escola de Cinema, atual Escola Superior de Teatro e Cinema, Costa estreia a sua primeira longa metragem, *O Sangue* (1989). Apontado pela crítica como um sinal de esperança no panorama do cinema português, é um filme com uma estrutura narrativa clássica, baseada na ligação entre situação, ação e inversão, onde podemos reconhecer alguns dos elementos que viriam a estruturar a sua futura obra. A importância dada à música, com confessa ligação ao movimento Punk, a atenção dada ao período da adolescência e uma atenção à experiência de viver à margem dos espaços e do tempo quotidianos¹. Filmado a preto e branco, é um filme simultaneamente duro e cheio de afeto, que conta a história do esforço de dois irmãos para se manterem juntos, face à ausência de uma figura paternal e à indiferença de um avô com quem vivem. A importância dada ao rosto humano, que aparece inserido em ocasionais e impressionantes sequências plano/contra plano, é outra das características chave de *O Sangue* (1989) a que o cineasta dá continuidade em trabalhos posteriores.

Por volta de 1994 surge *Casa de Lava*. Filme que homenageia *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini, que inclui referências a *I Walked with a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur e que tem no contraste entre o corpo humano e o território vulcânico de uma ilha do Atlântico, uma das suas bases visuais e conceptuais. A personagem principal é Rita, uma enfermeira que acompanha um doente em estado de coma até Cabo Verde, a sua terra natal, depois deste ter sofrido um acidente em Lisboa, onde trabalhava de forma ilegal na construção civil. É um filme que aponta, no plano narrativo, para uma série de elementos que reconhecemos em filmes posteriores. Vemos Rita progressivamente a abandonar uma postura urbana e reagir intuitivamente. A ceder à música, ao desejo, aos ritmos e pessoas locais, a improvisar cuidados médicos com os poucos recursos que encontra, a perceber o espaço da casa, mais do que como objecto habitável, como lugar de construção simbólica.

Casa de Lava (1994) introduz igualmente um dos elementos principais da obra Costa: a ideia de separação. É aqui que, a separação, como motor de dinâmicas pessoais e comunitárias, com referência à relação entre Cabo Verde e Lisboa, adquire pela primeira vez importância. Tudo se passa entre estes dois lugares, entre pessoas com alguém a viver num ou noutro sítio, numa ou noutra realidade. É aliás em *Casa de Lava* que surge pela primeira vez uma carta que viria depois a desempenhar papel central na complexa tapeçaria de ideias que Costa desenvolve em filmes posteriores. É igualmente em *Casa de Lava* (1994), que reconhecemos pela primeira vez, agora a nível plástico, a tentativa de estabelecer uma correspondência formal entre entidades de origens diferentes. É dada a mesma importância a um sapato, a uma peça de fruta, ao corpo humano ou a elementos de paisagem.

É também relevante referir que toda a ação narrativa de *Casa de Lava* (1994) é iniciada pelo coma de um personagem que assim permanece, sem nunca perder a sua importância, durante grande parte do filme. Personagem central que surge entre a vida e a morte, numa espécie de versão corpo-objecto.

Anote-se, por fim, que foi na sequência da rodagem do filme que o cineasta estabeleceu contactos com a comunidade de Cabo Verde a viver nos arredores de Lisboa, em específico com a comunidade cabo-verdiana a viver no extinto Bairro das Fontainhas, que viria a estar na origem dos seus trabalhos posteriores.

Segue-se *Ossos* (1997), o filme que abre a trilogia, com um olhar inicial sobre as pessoas e os espaços do Bairro das Fontainhas. Um dos primeiros bairros ilegais a ser

¹ Para uma descrição mais detalhada das influências do filme *O Sangue* (1989) ver Costa, Neyrat, Rector & 2012: 10-19.

construído na área da grande Lisboa por pessoas de origem cabo-verdiana, e descendentes, no seguimento do processo de descolonização pós 25 de Abril. É um filme de transição, que dá continuidade ao jogo de correspondências formais, agora acentuado por um contexto de pobreza e precariedade, que tornam mais imediata, e mais clara, a relação de dependência entre o ser humano e os meios materiais à sua disposição. A este aspecto, junta-se uma narrativa e um olhar que parecem negar qualquer ideia de transcendência, oferecendo-nos, em seu lugar, uma ideia de corpo que reflete a dureza da realidade registada e uma existência inequivocamente dependente das condições materiais que a suportam.

A arquitetura aparece pela primeira vez como elemento charneira do olhar de Costa. Passamos de uma ilha para um bairro com características de ilha. Um bairro auto-construído pelos seus moradores, de forma orgânica, mas também precária, sem planeamento e com claras deficiências ao nível do saneamento básico, higiene e vias de circulação. É um filme feito por entre uma malha de ambientes construídos, na qual é difícil ao espectador perceber se está em espaços interiores ou exteriores, privados ou públicos. Estamos perante espaços fluídos e mutáveis. Vemos uma cozinha, que é também um local de convívio com os vizinhos, que logo passam para um espaço com características de rua, mas que está dentro de casa, ou para um quarto onde se discute política.

Ossos é também um filme com ritmos diferentes. Ritmos que se manifestam nos diferentes espaços do filme e através de diferentes modos de mover a câmara. É um filme com travellings e planos fixos, onde sobressai sobretudo um modo de desaceleração veiculado por movimentos de câmara lentos, como se a câmara fosse muito pesada e difícil de deslocar. O olhar de *Ossos* é um olhar com peso, com gravidade, que se prende e demora a cada cena, e que faz com que o sentido de atenção se arraste de plano em plano. Não deixa de fora a sujidade ou o ruído.

Já presentes no filme anterior, as ideias de distância e separação ganham, em *Ossos* novos contornos. O bairro é um lugar que acolhe duas formas de distância e de separação que se auto-ampliam. Presentes, por um lado, na relação com Cabo Verde, que se manifesta na reprodução de aspectos da vida africana e, na sua hibridização, com aspectos da cultura portuguesa (visível nas casas, nos cafés, na música, nos bailes improvisados, na língua) e que fazem do bairro um universo singular à parte, tanto de Cabo de Verde como de Portugal; por outro, na separação entre o bairro e o centro de Lisboa. Apesar da sua relativa proximidade, o bairro e o centro de Lisboa são mundos distintos. Há uma enorme distância entre os dois, que é acentuada no plano da narrativa, com as constantes viagens que vemos as personagens fazerem entre o bairro e o centro da capital, numa espécie de colagem cinematográfica que junta dois mundos diferentes.

À questão da separação entre comunidades, podemos juntar a forma como o filme expõe comportamentos. *Ossos* (1997) expõe formas de agir anómalas com características desviantes. Vemos vidas, à margem de uma ortodoxia social, que expõem difíceis territórios morais. A narrativa que serve de base ao filme, é a história da adaptação desesperada ao nascimento de uma criança por parte de um casal que, nem está preparado, nem tem condições para a receber. A mãe não dá atenção à criança e, o pai, chega a um ponto tal de desespero que tenta vender a criança. O actor, amador, de aspecto muito frágil, tem de facto a capacidade para fazer perceber as razões do seu desespero, ao mesmo tempo que deita por terra o conforto de padrões morais, pré-estabelecidos, de comportamento.

Apesar do confronto com comportamentos difíceis ser uma pedra de toque do filme, a narrativa não é aquilo que o distingue. Desde logo anunciado pelo título, estamos perante um filme que expõe os efeitos da pobreza no corpo. Os ossos notam-se mais nos pobres

e o filme não nos deixa ignorá-lo. Somos confrontados com a fragilidade do corpo e a sua dependência das condições materiais de vida. Perante um corpo que luta para se manter vivo. Com ossos sempre muito visíveis é um corpo que anuncia morte, um futuro corpo sem vida. Temos, portanto, em *Ossos* (1997), uma nova afirmação do corpo em estado de devir-objecto.

Segue-se aquele que porventura continua a ser o filme mais radical de Costa, *No Quarto de Vanda*, de 2000, que na opinião de muitos é o verdadeiramente ponto de viragem na sua obra. Extensamente discutido e muito elogiado, tanto pelo método de trabalho, desenvolvido em diálogo com as pessoas e os espaços do Bairro das Fontainhas, como pela força das imagens e todo o cuidado e sensibilidade da versão final do filme. A origem do filme terá sido, segundo nos conta o realizador, uma conversa que teve com Vanda Duarte, uma das atrizes de *Ossos* (1997) e figura principal de *No Quarto De Vanda* (2000), que, perante toda a parafernália da produção de *Ossos* (1997), lhe terá perguntado, se não haveria uma maneira mais simples de se fazer Cinema. Se não se podia fazer um filme com menos cinema, sem pessoas de apoio, sem luzes, sem as mil e umas coisas que tinham sido necessárias. Se não podia fazer um filme simples com ela e com a irmã, no quarto de ambas (vd. Costa, Neyrat & Rector, 2012: 36-48).

O próprio confessa não ter a certeza se a conversa se terá passado realmente ou se a terá imaginado, mas a verdade é que foi esse o desafio, real ou imaginado, que deu início ao filme que viria a mudar completamente o seu percurso. Com *No Quarto de Vanda* (2000), Costa aventura-se nas entranhas do bairro ao mesmo tempo que regressa ao quarto, explorado em *O Sangue*, como espaço mítico da adolescência, onde tudo parece ser possível. Lugar onde se vivem « sonhos de mudar as coisas ou de não mudar absolutamente nada » (Costa, Neyrat & Rector, 2012:10).

É um filme totalmente filmado em miniDV, numa altura em que o digital ainda não era a norma, com uma máquina relativamente barata, um tripé, um microfone e um refletor de esferovite. Realizado sem produtor, *No Quarto da Vanda* (2000), que é totalmente feito com não-atores, permitiu a Costa despojar-se de praticamente tudo o que é associado a produções profissionais de cinema e, no seu lugar, fazer do bairro um estúdio de cinema e dos seus habitantes, atores. É um filme feito praticante sem recursos técnicos, com muito pouco dinheiro e em completo contraste com os modos e linguagens mais comuns de se fazer cinema. Costa inventa um modo orgânico de fazer cinema, que recupera muito daquilo a que está associado uma ideia de cinema primitivo e que resulta de um processo de aprendizagem sobre como filmar praticamente sem dinheiro, naquele lugar, com aquelas pessoas. Um processo que faz das soluções encontradas a origem do seu significado. O uso de planos fixos responde à pequena dimensão dos espaços, assim como o recurso ao digital, inicialmente utilizado por questões de economia e de forma a ser possível filmar muito, e que se tornou um meio de exploração do tom cromático das imagens enquanto elemento significante da obra.

A exiguidade e descrição dos meios utilizados facilitaram um acesso privilegiado aos espaços do bairro e trouxeram a Costa a possibilidade de registar momentos de natureza imprevisível. Este é um aspecto central do filme. *No Quarto de Vanda* (2000) mostra um bairro em pleno processo de demolição (para dar origem à construção da atual IC19, uma das principais artérias rodoviárias da grande Lisboa); o que faz do espectador uma testemunha da destruição dos espaços do bairro e da progressiva alteração da vida das pessoas que os habitam. Percebemos o enorme significado que as casas, ainda que precárias, têm para as pessoas e todo o cuidado nelas investido. Espaços de habitação que vemos transformarem-se noutra coisa. É um filme profundamente marcado por um estado de devir da realidade material. Assistimos a um mundo em decomposição, mas também a um processo de recomposição, em que materiais e objectos são constantemente

transformados, investidos de novos significados e funções. O Bairro das Fontainhas é mostrado como um lugar de precariedade psicológica, física e material, mas também um lugar de transformação e inventividade, isto é, como um lugar de recomposição do mundo material. É disso exemplo uma cena em que vemos uma pessoa a habitar uma casa literalmente a cair, a sair por uma janela para regressar de seguida com um pedaço de madeira, muito possivelmente de uma outra casa já demolida, não sabemos, que logo é transformado num móvel. Noutra ocasião, somos convidados a testemunhar a preocupação estética de alguém que tenta perceber qual a melhor forma de distribuir uma série de objetos numa mesa, quase tudo lixo, como quem compõe uma natureza morta ou faz um arranjo de flores.

Pegando no pensamento de Bruno Latour, com forte impacto no mundo da arte contemporânea, que define “universo social” como um conjunto de acontecimentos produzidos por entidades, humanas e não humanas e que interagem em rede, falar de recomposição equivale a falar de um processo de alteração, não só da simples ordem ou posição relativa deste ou daquele objecto ou material no todo de que fazem parte, ou no espaço que ocupam, mas a forma como esses elementos afetam o conjunto². É uma ideia que podemos traduzir para o caso das Fontainhas, sobretudo no período de *No Quarto de Vanda* (2000), em que há todo um universo de pessoas envolvidas num processo de recomposição da vida comum - e que inclui a possibilidade para operar uma modificação dos afectos gerados em diálogo com o mundo concreto das coisas (entendido enquanto substantivo emocional e enquanto acção). Ao falarmos da alteração de formas no espaço, estamos também a falar de escultura.

Mas, *No Quarto de Vanda* (2000), aproxima-se de uma outra maneira da escultura, que aliás recupera de filmes anteriores. Composto na sua totalidade por planos fixos, geralmente longos, filmados em grande parte no quarto que Vanda partilha com a sua irmã Zita, a partir de uma posição que permanece praticamente inalterada ao longo das cerca de 3 horas de filme. *No Quarto de Vanda* (2000), tenta assim colocar o espectador numa relação directa com a presença das coisas e das pessoas. Há como que um anular do plano da imagem e uma tentativa de filmar pessoas a habitar, não uma imagem, mas um espaço. E se o espaço é atmosférico, está carregado de energia. Aquilo que nele se encontra aparece como uma presença concreta. Há como que uma credibilidade da presença física das pessoas e das coisas no espaço veiculada, ora pela modelação das formas pela luz, ora pelo recurso ao fora-de-campo - que reforça a ideia que o espaço que vemos é um espaço real.

A par da forma como o corpo e as coisas são trabalhados, *No Quarto de Vanda* (2000), como notou Bernard da Costa (*apud* Cabo, 2009: 179-185), dilui por completo a noção de tempo e de espaço narrativos. Nunca sabemos bem onde estamos, se dentro se fora, tal com não sabemos bem dizer o que vem antes e o que vem depois. Sente-se a presença das pessoas, das coisas e percebe-se aí o tempo - que na ausência de narrativa pertence sempre ao tempo, geralmente longo, de cada plano. O tempo do filme é o tempo do plano, que é o tempo das coisas. O mesmo se passa com o espaço. O espaço é sempre e só, o espaço do plano na altura em que aparece. O único elemento narrativo, é a progressiva destruição do Bairro das Fontainhas. Nenhum outro acontecimento atravessa o filme. Cada plano é um acontecimento em si mesmo.

As pessoas a que o filme dedica mais tempo são de fato Vanda e a sua irmã Zita, que por altura das filmagens, estão a lidar com um grave problema de toxicodependência.

² Bruno Latour reformula a noção de “universo social” e explora a noção de composição e *assemblage*, em profundidade, no livro *Reassembling The Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* (ver por exemplo Latour, 2007: 248) e de forma mais sintética no artigo *Why Has Critique Run Out of Steam ? From Matters of Fact to Matters of Concern* (Latour, 2004).

Sem qualquer tipo de narrativa ou princípio de representação, a câmara simplesmente testemunha o que acontece. O que vemos não tem relação com quaisquer ideias exteriores ao que vemos. E, no entanto, continua a ser possível dizer, tal como o é em relação a *Ossos* (1997), que estamos perante imagens que registam modos de vida desviantes, ou seja, um modo de viver que escapa aos modelos dominantes de comportamento.

Durante grande parte do filme o espectador vê-se confrontado com um cenário degradante de pessoas numa alternância entre estados de consciência e inconsciência. Pessoas sempre muito paradas, com reacções físicas difíceis de testemunhar. Percebe-se que estas pessoas estão vivas, no limite, por pequenos movimentos, pelas manifestações de energia, por pensamentos perceptíveis no rosto, numa ou noutra palavra, numa ou noutra frase. São corpos física e psicologicamente debilitados e, no entanto, capazes de uma ternura imensa. *No Quarto de Vanda* (2000) é um filme que nos traz de volta ao universo dos mortos-vivos, ao mesmo tempo que amplia pequenos sinais de vida. É um filme que nos mostra pessoas que, em grande parte do tempo, não fazem nada. Estão apenas presentes, intensamente. Respiram, olham para as coisas, falam. Corpos que, na ausência de acção narrativa, parecem viver de intensidades sensíveis. Corpos que se destacam, não por ações, mas pela dificuldade e pela resistência envolvidas em cada ação, em cada pequeno movimento, que torna por isso significativo todo o gesto. Assistimos, pois, a vidas que se desviam da norma. Pessoas que se encontram à parte, sem chegarem a recusar o que quer que seja e que, com o seu afastamento, a sua imobilidade, abrem um espaço alternativo, por mais duro que seja, aos modelos de vida dominantes.

Ora, quando acompanhado de intensidades, ou seja, de um potencial de energia, o abandono de uma qualquer ortodoxia e das referências que lhe estão associadas, abre espaço a novas emergências e singularidades. No caso da obra de Costa, como tem vindo a ser discutido, assiste-se a um processo de intermitência entre estados e de equivalência entre formas a que podemos chamar, refira-se de novo, de devir-objecto. A humanidade, no cinema de Pedro Costa, constrói-se através de um corpo anti-performativo. Um corpo com uma presença concreta, gravítica, em estado de desaceleração, que se aproxima da condição de objecto - um quase-objecto sensível capaz de inscrever as pessoas à frente da câmara, na realidade concreta das coisas. Corpo de uma fisicalidade frágil, mas muito presente, onde é possível sentir a pulsação da vida. No caso de *No Quarto de Vanda* (2000), vemos sobretudo Vanda e Zita, mas também a mãe de ambas, o Ventura, o Nhurro, o Muletas, a Bruxa, uma série de pessoas que vão aparecendo, aqui e ali. Não podemos dizer que são pessoas que agem, não são certamente pessoas que atuam. Manifestam-se sim pela intensidade da sua presença física e pela carga energética que introduzem no espaço. Não as ficamos verdadeiramente a conhecer ou a saber grande coisa sobre as suas vidas. Ficam alguns gestos, uma ou outra expressão.

Outro ângulo da mesma questão: apesar da presença sempre frágil e muitas vezes impenetrável das pessoas à frente da câmara, e da notória precariedade das condições da sua vida, Costa não filma de forma condescendente ou piedosa. Também não nos oferece um olhar verdadeiramente documentarista ou crítico. Não tenta registar de forma neutra, explicar ou desconstruir as forças escondidas por detrás daquela realidade. Oferece antes um olhar positivo, podemos concluir, sobre a capacidade do ser humano de recompor o seu lugar no mundo, mesmo quando sujeito a situações limite. É um olhar duro, mas também de admiração e fascínio.

A preocupação em filmar de forma muito simples, com muito poucos recursos, mas em filmar bem, é notória. É notória a preocupação em fazer justiça àquilo que está em frente à câmara, na forma como cada plano é pensado, no cuidado com a composição, com a iluminação, com o som. Cada plano parece composto de forma a concentrar o máximo de significado. Tudo parece estar no lugar certo. É fácil pensar que aquilo que se

vê, e que é claramente uma realidade dura e degradante, é também uma realidade cheia de beleza.

Compreende-se, por isso, que, *No quarto da Vanda* (2000), tenha sido acolhido pelo mundo do cinema documental com entusiasmo, por expor uma realidade social difícil e com pouca visibilidade, mas não sem alguma crítica. Costa foi acusado de estetizar a pobreza, o que é inegável, uma vez que os seus filmes oferecem, por vezes, momentos de puro deslumbre visual. E se Costa se defende com o argumento que é assim porque ele, como cineasta, tem para com as pessoas o dever de as tentar filmar da melhor forma possível, literalmente de tornar as coisas bonitas, há um outro ponto que vale a pena mencionar. O espectador vê-se perante uma situação de possível reavaliação daquilo que pode, ou não, ser belo. Não é, apenas o cuidado como as pessoas são filmadas, que nos desperta admiração perante a sua dignidade e capacidade de resistência e ternura é, também, a forma como somos convidados a repensar o valor estético e, portanto, o valor absoluto, da paisagem material que nos rodeia e os objectos que a compõem. Costa, sobretudo com *No Quarto de Vanda* (2000), consegue demonstrar que a ideia de significado e beleza não são propriedades fixas nem tão pouco dependentes de quaisquer ortodoxias.

O terceiro e último filme da trilogia é *Juventude em Marcha* (2006). Um filme que continua a contar com a presença da Vanda, numa fase em que se encontra num programa de metadona e é já mãe de um filho, mas que se foca sobretudo na figura de Ventura - um dos primeiros habitantes, e construtores originais, do Bairro das Fontainhas.

Os planos fixos mantêm-se, mas muda o contexto e a abordagem. É um filme mais onírico e elíptico do que o anterior, que reintroduz uma textura narrativa em torno da vida de Ventura e da história do próprio bairro. O dia-a-dia das pessoas que aparecem no filme é agora marcado por um duplo exílio. Ao afastamento de Cabo Verde e do centro de Lisboa, junta-se, no seguimento da demolição das Fontainhas e consequente processo de realojamento, o afastamento do próprio bairro. Mais do que nos dois filmes anteriores, este é um filme que se abre ao território e explora a oposição entre comunidade e não-comunidade.

O espectador testemunha a transição de um bairro degradado com o qual, apesar de tudo, as pessoas tinham uma relação emocional muito forte, para um bairro social com o qual não é possível ter uma relação afectiva. Um bairro para pobres, mal pensado e mal construído e, para o qual, a visão dos seus habitantes não foi tida em conta. Um bairro, vale a pena referir, que foi construído no lugar daquela que era, até então, a maior lixeira de Lisboa. O Bairro das Fontainhas era testemunho da história e da capacidade de sobrevivência, invenção e trabalho dos seus habitantes. A mudança para o novo bairro, a que o espectador assiste ao longo do filme, funciona como um novo episódio de perda de território. O novo bairro, é um bairro de paredes brancas sem lugar para a memória, onde percebemos a extinção do delicado sentimento de pertença que as pessoas tinham alcançado nas Fontainhas. É perante este cenário que, o corpo, surge de novo como uma intensidade reforçada e enquanto reduto de resistência e significado.

Há duas cenas em particular que ajudam a perceber o que distingue este filme. Ficamos a saber que Ventura participou na construção do edifício sede da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, que foi e para todos os efeitos continua a ser, um dos principais bastiões da cultura em Portugal. A primeira das duas cenas explora a tensão entre pessoas pobres e a ideia de cultura. Vemos Ventura na Gulbenkian, primeiro no jardim, a lembrar-se de um companheiro que faleceu durante os trabalhos de construção e, de seguida, dentro do museu, sob o olhar reticente de um segurança, provavelmente cabo-verdiano, que o observa e interpela com clara preocupação. Ventura, que apresenta sinais de pobreza, não é o tipo de pessoa que se espera encontrar no Museu da Gulbenkian. Está

deslocado. Vemo-lo entre mestres da pintura europeia, primeiro sentado num canapé de confidências do séc. XVIII a olhar para *Fuga para o Egipto*, de Rubens, que aliás traz para a cena a história do exílio da qual também Ventura faz parte, e depois em pé, entre o retrato de Hélène Fourment, igualmente de Rubens e *Retrato de um Homem*, de Van Dyck. A cena define-se ao longo de um jogo de contrastes iniciados pelo movimento descrito por Ventura, entre a sua casa degradada e a ida ao museu, que traçam o retrato de um museu que não sabe receber os operários que o construíram, ou se quisermos, de uma ideia de cultura assente em princípios de desigualdade e sem lugar para todos. Fica claro que *Juventude em Marcha* (2006) dá continuidade ao jogo de oposições, entre alta cultura e a sensibilidade de uma comunidade de excluídos, numa espécie de manifesto de valorização do trabalho como condição de igualdade nas palavras do autor:

[...] *para ver bem um Rubens, ou um Picasso, ou a Parede de Ventura, é preciso vê-los em igualdade. Não há ninguém que me convença de que o Ventura não tentou materializar a mesma dor, o mesmo brilho, o mesmo entusiasmo que o Rubens [...] A diferença começa sempre com a cultura* (Costa, Neyrat & Rector, 2012: 76).

A segunda cena mostra Ventura no momento em que conhece o apartamento que lhe foi destinado no seguimento do processo de realojamento. É uma habitação de paredes brancas, repita-se, sem memória, e sobre a qual Ventura, que é pedreiro de profissão, declara estar mal feita. Ventura não aceita o apartamento, as paredes, a verticalidade do prédio e as hierarquias que naturalmente se criam entre quem mora nos andares de baixo e nos andares de cima. Estamos longe da horizontalidade e dos laços afetivos e de vizinhança, assim como dos conflitos directos, que se criam no seio de complexos habitacionais de raiz orgânica, com era o caso das Fontainhas. Face aos argumentos do agente imobiliário que acompanha Ventura e que, em resumo, defende que a casa é moderna e espaçosa e um bom investimento para o futuro, a recusa de Ventura pode parecer estranha. Mas é também a recusa de um modo de vida padronizado, no qual Ventura não se insere, assim como de um sistema de valores de pendor economicista, que tem na ideia de investimento e na forma como habitamos as nossas casas uma das suas expressões mais claras. Um modo de vida regulado e individualizado, típico de um bairro descaracterizado, que inibe, à partida, o contacto entre membros de uma comunidade e um consequente sentimento de pertença.

A cena descrita inscreve de forma inequívoca a ideia de recusa na obra de Costa e serve por isso de ponto de referência. É visível na linguagem corporal de Ventura, marcada pela lentidão e por movimentos raros e pouco amplos. Uma presença física de alguém que se desloca no espaço, num estado de quase imobilidade, de alguém que se mexe pouco, sem ser movido, de alguém que parece recusar o espaço à sua volta. Vemos um corpo em permanente tensão com o espaço, que nunca aparenta estar verdadeiramente confortável ou descontraído, mas que, no entanto, parece ter sempre vontade de falar.

Juventude em Marcha (2006), é um filme onde o uso da palavra surge em contraponto com uma atitude corporal algo desconcertada. Denota uma espécie de emergência de pensamento em movimento, por um lado, lentidão e inadaptação do corpo, por outro. Uma forma de inadaptação que se opõe ao adormecimento mental e aceleração que caracterizam o nosso tempo. Perante paredes brancas, o sentimento de pertença é agora expresso pelo corpo e pela voz de Ventura, que se torna o narrador da sua própria vida.

Mas o futuro é incerto para Ventura que, como outros, está numa espécie de limbo por ainda não se ter mudado para o novo bairro. Está num estado de suspensão, entregue a si próprio, a resistir a tudo o que está a acontecer. O seu corpo define-se por uma autonomia de gestos, que o distancia da instrumentalização quotidiana dos corpos e das exigências

do mundo da economia. Voltamos à ideia de devir-objecto que é também a ideia de um corpo quase-objecto. Não só, pela lentidão dos movimentos de Ventura, mas também, pela forma como é filmado.

Em *Juventude em Marcha* (2006) assistimos a uma tendência acentuada para filmar em contra-picado. Opção que faz com que as pessoas pareçam grandes, sobretudo Ventura. O pedreiro, aquele que incomoda, o maldito, o duplo exilado, de repente parece maior do que a vida. Uma vez mais são as decisões que Costa toma de maneira a filmar da melhor forma possível, isto é, de forma a fazer justiça às pessoas com quem escolheu trabalhar, que fazem a diferença. Para aquilo que nos interessa é uma solução que monumentaliza as personagens. Que as torna maiores do que a situação em que se encontram. No caso de Ventura, Costa filma-o quase sempre como alguém grande, como um príncipe no exílio, como uma estátua. E pensar em Ventura como uma estátua é pensar na possibilidade de inscrever a sua presença na ordem concreta das coisas. Visto de um outro modo: para se poder transformar num veículo de distribuição de pensamentos e sensações e atualizar potencialidades para lá de si mesmo, é preciso que um corpo, de uma forma ou de outra, se transforme num objecto, numa coisa. É, talvez, uma associação abstracta, mas não totalmente desprovida de sentido. A textura narrativa que voltou a ser introduzida em *Juventude em Marcha* (2006), e que permite a Ventura contar a sua história, coloca-o entre os vivos e os mortos, por entre a noção vaga de um futuro que, como vimos está suspenso e, constantes evocações ao passado. Ao mesmo tempo que a sua presença física também convoca a ideia de aproximação à morte e, portanto, de uma aproximação à condição de objecto, na falta de amplitude dos gestos ou mesmo em momentos de imobilidade. Considere-se, a propósito, a seguinte associação de ideias de Michel Serres, tal como discutido por Kenneth Gross, que defende que de facto existe uma ligação profunda entre os conceitos de estátua, morte, corpo e lugar:

*O corpo é para Serres o primeiro objecto. A primeira forma na qual nos confrontamos com a nossa difícil consciência das coisas que nos são exteriores, que nos escapam ou que estão exiladas. A estátua, o segundo objecto, torna-se uma forma de estabilizar a nossa relação com o nosso corpo e com a ideia de morte [...] esconde o que é revelado pelo corpo - a decadência da nossa materialidade [...]. A estátua opaca, torna-se por isso a base paradoxal da noção de sujeito e objecto, assegurando uma relação entre os dois e a morte. Marcando e escondendo o lugar onde o corpo esta enterrado, a estátua, sobre qual as palavras ci-git (aqui faz) parecem sempre estar escritas, é também para Serres a fundação do nosso entendimento de lugar, daquilo que torna um lugar significante.*³ (Gross, 1992: 21-22)

É aqui importante referir o pensamento de Jacques Rancière, responsável por alguns dos parágrafos mais influentes sobre o trabalho de Pedro Costa e alguém que tem contribuído de forma marcante para um esclarecimento sobre a relação entre arte contemporânea e política. Pensamento que está na base do presente texto e que vai agora permitir explorar a ideia de emancipação.

³ Tradução do autor. Texto no original: « *The corpse is for Serres, the first object, the form in which we first confront our troubled awareness of things outside us, things fading away or in exile. The statue, the second object, becomes a way of stabilizing our relation with the corpse, with the idea of death [...] it conceals what is revealed by the fact of a corpse, our decaying materiality [...]. The opaque statue thus becomes the paradoxical ground of our ideas of subject and object, securing the relation of one to another, and to the fact of death. Marking and concealing the site of the dead body, the statue, on which the words ci-git (here lies) seems always inscribed, also appears to Serres as the foundation of our sense of place, of our knowledge of what makes place significant.* » (Gross, 1992: 21-22).

Em *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (2019), o trabalho que talvez melhor sintetiza o seu pensamento, Rancière define emancipação como um processo de verificação de igualdade que pressupõe a introdução polémica de um “próprio-impróprio” que contesta a relação estabelecida entre aquilo que pode ser aprendido pelos sentidos, a que chama de sensível, e a forma como esse material configura formas de participação e exclusão. Demonstra, por outras palavras, que existe uma relação entre emancipação política e emancipação intelectual e que ambas dependem da configuração de novas formas de sentir e pensar (vd. Rancière, 2019: 9-17).

A noção de emancipação aparece por isso associada à separação entre um conjunto de sensibilidades partilhadas por membros de uma dada comunidade e o conjunto de sensibilidades que caracterizam uma outra comunidade. Uma separação estética que justifica que ao apelo de uma redistribuição de propriedade, característico de um pensamento revolucionário mais tradicional, Rancière junte o apelo a uma redistribuição do sensível. É esta possibilidade que o filósofo identifica como o principal destino da arte contemporânea e que reconhece com especial força no trabalho de Pedro Costa (*apud* Cabo, 2009: 53-63). Em primeiro lugar, em linha com o que foi discutido em cima, na forma como Costa torna belos objectos, espaços e modos de vida dificilmente visto como tal segundo padrões comuns. Em segundo, na forma como Costa permite a uma comunidade de excluídos inscrever e, portanto, integrar, a singularidade da sua estória num regime de visibilidade que a exclui.

A moldura teórica oferecida por Rancière, permite-nos assim reconhecer um potencial de emancipação intelectual, logo política, na obra de Pedro Costa. Potencial assente na separação entre a sensibilidade estética da comunidade que os filmes nos convidam a acompanhar e a sensibilidade de uma ordem estabelecida, e na separação entre a realidade do filme e realidade da comunidade de espectadores. Pegando nos termos de Rancière, Costa cria condições para uma verificação de igualdade ao mesmo tempo que convida o espectador a participar no processo de reconfiguração de formas sensíveis e estruturas materiais. Uma capacidade para criar imagens fraturantes a partir de contraste conseguidos com a sobreposição de duas realidades distintas, sobre a qual Rancière nos diz o seguinte:

*O cinema não pode ser igual a uma carta de amor ou à música dos pobres. Tem de se separar; tem de concordar em ser a superfície sobre a qual um artista tenta codificar novas figuras da experiência dos que foram relegados às margens da circulação económica e das trajetórias sociais*⁴. (Rancière, 2011: 82)

Mas o potencial de emancipação do cinema de Costa é igualmente reconhecível ao nível do corpo. Pontuado por algumas cenas de dança e momentos de convívio lúdico, que libertam quem neles participam de qualquer função produtiva, o corpo aparece ao longo da “Trilogia das Fontainhas”, como um corpo que parece evoluir no sentido de uma crescente imobilidade e de uma radical autonomia de gestos; gestos que aparecem cada vez mais definidos em termos de intensidade e não em termos de função. Uma característica que ajuda a afirmar a presença do corpo como um fim em si mesmo e não como recurso para um qualquer fim. É um mecanismo em fractura com a instrumentalização da vida humana, que devolve ao sujeito o tempo da sua existência e onde podemos ver ensaiadas formas de emancipação. Ao aproximar o corpo da condição

⁴ Tradução do autor. Texto no original: « *Cinema cannot be the equivalent of the love letter or the music of the poor. It must split itself off; it must agree to be the surface on which an artist tries to cipher in new figures the experience of the people relegated to the margins of economic circulation and social trajectories* » (Rancière, 2011: 82).

de objecto, Costa aproxima-o também da realidade concreta das coisas e nesse sentido da possibilidade de inscrever, ainda que metaforicamente, a singularidade de vidas individuais numa narrativa coletiva e partilhável. Assistimos a uma aproximação entre a vida e aquilo que a transcende, a vida para lá da vida, e a uma forma de configurar experiências em articulação direta com a realidade material que as determina. Assistimos à emergência de novas subjectividades políticas.

Por fim, é preciso perceber de que modo a ligação com a escultura amplia a obra cinematográfica de Costa. As colaborações com o artista Rui Chafes oferecem-nos um bom ponto de entrada. Apesar de desenvolverem linguagens diferentes, Costa e Chafes aproximam-se na forma como encaram o trabalho como atividade diária e na recusa clara do sentimentalismo gratuito. É uma ética, chamemos-lhe assim, que parece recusar uma visão do artista romântico, aproximando-os antes da figura de um operário. Costa trabalha como alguém que constrói imagens, Chafes como um metalúrgico que produz objectos que lidam com a ideia de ausência. Estão ainda unidos por uma forma de trabalhar assente em contrastes. A Costa, interessam-lhe as distâncias, separações e, como vimos, oscilações entre mundos; a Chafes, interessa-lhe a tensão entre peso e leveza. Um trabalha com luz e com presença em filme, o outro com sombras e ausência com recurso a objectos. As exposições que têm feito juntos são, portanto, um diálogo de contrastes.

Considere-se o seguinte exemplo: em 2005, a convite do então diretor do Museu de Serralves, João Fernandes, Pedro Costa junta-se a Rui Chafes na exposição *Fora! Out!*. Em 2012, os dois autores voltam a colaborar em moldes semelhantes, desta vez em Tokyo, numa exposição no Hara Museum of Contemporary Art. Intitulada *MU*, palavra paradoxo com origem na filosofia Zen, que pode ser traduzida como ‘nada’, a exposição incluía obras da exposição anterior e 3 novos trabalhos realizados por cada um dos artistas envolvidas, num total de 10 obras: 4 instalações vídeo e 6 esculturas. Juntou material pertencente a *No Quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006) com esculturas de Chafes apresentadas em instalação.

Apesar de tanto o cinema como a escultura serem artes do tempo, foi no espaço que as colaborações destes dois autores encontraram o seu suporte. Espaço que, como seria de esperar, não surge como uma entidade que acolhe trabalhos de forma inerte, mas antes funciona como catalizador de novos significados. E, se é verdade que, em boa parte, é sempre isso que acontece numa exposição de arte contemporânea, não é menos verdade que o que aconteceu com a colaboração destes dois autores foi algo diferente.

A colaboração com Chafes, permitiu a Costa dar uma presença física a algumas das suas imagens - maioritariamente grandes planos de rostos escolhidos a partir de material não incluído nos filmes. Chafes, por seu turno, incluiu esculturas onde se percebe a possibilidade do corpo. Incluiu, por exemplo, um trabalho ao qual é possível associar um parlatório de instituições prisionais (estruturas pensadas para permitir encontros, mas que simultaneamente previnem um verdadeiro encontro). As obras expostas são obras que deixam perceber a possibilidade de acolher corpos ao mesmo tempo que convocam a sua ausência, através de volumes negativos onde se percebe que o corpo se poderia encaixar. Adivinham-se assentos em algumas das obras. São igualmente estruturas que, no geral, tendem a apresentar uma característica que as associa a uma disponibilidade para o olhar. Desde logo, sugerido pela possibilidade de nos sentarmos, nos casos onde isso se aplica, mas também porque muitas destas estruturas incluem áreas perfuradas ou uma espécie de postigo através dos quais somos convidados a olhar. Um olhar, no entanto, que se percebe ser de difícil acesso. São obras onde existe a possibilidade de um olhar, mas também a ideia de impedimento e desconforto associado a esse olhar, o que por sua vez produz em quem as encontra uma forma de consciência do corpo. Podemos, por isso, dizer que as colaborações entre Costa e Chafes, permitem um encontro com imagens marcado por uma

corporalidade do olhar. Corporalidade que se manifesta também num modo de ver que é significativamente diferente daquele associado a formas comuns de ver cinema.

Em contraste com a lógica de écran único e a posição estática do espectador de cinema, aquilo que Costa e Chafes nos propõem é um modo de ver corporalizado. Um modo de ver que implica que o visitante navegue no espaço de forma a ver as imagens, em diálogo com as esculturas que se encontram nesse mesmo espaço. Muito associado à desvirtualização do écran, que dá lugar ao uso de múltiplos suportes de projecção de imagem posicionados no espaço com diferentes orientações, passa-se desta forma de um modo estático para um modo dinâmico de ver. Um modo de ver com uma dimensão proprioceptiva no qual se incluem sensações, nomeadamente a sensação de desconforto, convocadas através de um diálogo com formas físicas no espaço.

Com a espacialização das imagens surgem também, por força da lógica expositiva das artes visuais, mudanças na experiência do tempo. Ao contrário do cinema, em que o espectador é compelido a ver o filme na sequência e preferencialmente na duração prevista, as exposições permitem ao espectador entrar e sair a qualquer momento. Mais, permitem, ou melhor exigem, que o espectador escolha que imagens ver, uma vez que não as consegue ver todas em simultâneo. Quebra-se assim a lógica industrial da temporização da experiência e a passividade corporal associada ao modo contemporâneo de ver cinema - quebra que acarreta igualmente uma mudança ao nível das implicações políticas da experiência de ver, uma vez que são ensaiadas possibilidades de escolha e de construção de sentido da experiência estética.

Mas não é apenas a escultura a alterar a forma como as imagens de Costa são recebidas. As imagens também alteram a natureza do encontro com as esculturas de Chafes. Os vídeos são a única fonte de luz das instalações, o que significa que as esculturas de Chafes são vistas apenas e só porque recebem luz vinda da projecção de imagens nos suportes dispostos no espaço. Se as esculturas dão corpo à experiência ao provocarem sensações físicas ao espectador, os vídeos, por sua vez, oferecem contexto, um lugar e rostos às esculturas de Chafes. Não se perdem as presenças fantasmagóricas dos vídeos de Costa, nem a materialidade das esculturas.

É, então, neste momento possível arriscar uma conclusão. Ao longo dos filmes que tem realizado, junto de um grupo de pessoas que conheceu no antigo Bairro das Fontainhas, aos quais acrescentou recentemente *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019), Costa tem dado a conhecer, tornado bela e elevado, a vida de uma comunidade de excluídos. Tem conseguido fazer o que Rancière chama, de forma esquemática, de ‘distribuição do sensível’. Uma qualidade que pode ser reconhecida na sensibilidade e atenção com que Costa filma, por um lado e, por outro, na forma como tem permitido que as pessoas que filma participem num regime de visibilidade dominante. É um feito alcançado através de uma transformação do contraste entre comunidades em espaço de partilha estética que, contribui, por isso, para o possível devir de uma comunidade de sentidos, abrangente e inclusiva.

É, claro, inevitável falar daquilo que vemos nos filmes. Quase sempre pessoas a tentar sobreviver em situações degradantes, ao mesmo tempo que demonstram inventividade e grande capacidade para dar sentido e significado às suas vidas. Não seria estranho assistirmos a uma deslocação da ideia de significado para a esfera da transcendência, mas não é isso que acontece. Sentido e significado são noções que nos filmes de Costa parecem pertencer a um plano imanente e estar inscritas numa esfera histórica e social e, portanto, política, assim como na realidade material e concreta das coisas.

Ao reconhecermos que existe uma dimensão escultórica no trabalho de Costa, estamos precisamente a sublinhar a importância daquilo que é imanente nos seus filmes. O que,

por sua vez, reforça a ideia, muito presente nos filmes discutidos, que a possibilidade de criar novos sentidos depende, em última análise, de condições e procedimentos materiais.

Do lado oposto, temos a pressão crescente de um tempo simultaneamente materialista e cada vez mais digitalizado que, se por um lado faz um constante elogio a estereótipos corporais, por outro, diminui as experiências físicas; que, se por um lado tem por base princípios individualistas, por outro produz tipos, ideias de valor, desejos e significados pré-fabricados que, não só adormecem o potencial humano, como ainda tendem a agravar a desigualdade entre iguais. Repensar aquilo que entendemos por uma vida com significado, valores e possibilidades, exige que se trabalhe a relação entre aquilo que é material e aquilo que é espectral.

Se o cinema se apresenta como uma arte da igualdade, capaz de abrir espaços alternativos e reconfigurar a nossa paisagem mental « sem qualquer hierarquia de valor visual entre homens, paisagens, animais ou objectos » (Cabo, 2009: 61) como nos sugere Costa, em conjunto com a escultura, arte da imanência, torna-se uma força capaz de abrir singularidades directamente na realidade concreta das coisas.

Bibliografia

- Cabo, R. (coord.) (2009). *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Costa, P. Neyrat, C. Rector, A. (2012). *Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata - No quarto de vanda*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ferreira, C. (2018). *Pedro Costa*. Porto: Edições Afrontamento.
- Gonçalves, C. (Org) (2007). *Fora ! Pedro Costa, Rui Chafes*. Porto: Fundação de Serralves.
- Gross, K. (1992) *The Dream of the Moving Statue*. New York: Cornell University Press.
- Latour, B. (2004) Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*, Winter 2004, 225-248.
- Latour, B. (2007) *Reassembling The Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Rancière, Jacques (2011) *The emancipated Spectator*. London: Verso.
- Rancière, Jacques (2019) *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Lisboa: KKYM.

Filmografia

- Branco, P. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (1994). *Casa de Lava* [Filme]. Portugal: Madragoa Filmes.
- Branco, P. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (1997). *Ossos* [Filme]. Portugal: Madragoa Filmes.
- Chaves, A. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (2014). *Cavalo Dinheiro* [Filme]. Portugal: OPTEC, Sociedade Óptica Técnica.
- Chaves, A. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (2019). *Vitalina Varela* [Filme]. Portugal: OPTEC.
- Lewton, V. (Produtor), & Tourneur, J. (Realizador). (1943). *I Walked with a Zombie* [Filme]. Estados Unidos da América: RKO Radio Pictures.
- Rossellini, R. (Produtor), & Rossellini, R. (Realizador). (1950). *Stromboli* [Filme]. Itália, Estados Unidos da América: RKO Radio Pictures.

- Villa-Lobos, F. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (2000). *No Quarto da Vanda* [Filme]. Portugal: Contracosta Produções.
- Villa-Lobos, F. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (2006). *Juventude em Marcha* [Filme]. Portugal: Contracosta Produções.
- Vítor, G. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (1989). *O Sangue* [Filme]. Portugal: Trópico Filmes.

Contribuições para a dialética corpo-mediação a partir do legado de Pina Bausch

Teresa NORTON DIAS

Universidade da Madeira | CEMRI/UAb

teresa@tnortondias.com

Resumo

Neste trabalho procuramos demonstrar como se entrelaçam, na *performance* artística, conceitos de mediação cultural e interculturalidade. Para tal, foi usada como exemplo, uma criação da atriz-bailarina e coreógrafa Regina Advento, discípula de Pina Bausch. A produção coreográfica intitula-se *Minuten Beat* e foi desenvolvida a partir da sonoridade da sua circulação sanguínea e respetivo batimento cardíaco, captada no decorrer de um exame médico. A nossa análise, alicerçada na literatura de Hans Belting e José Gil foi efetuada a partir de uma gravação em vídeo de uma apresentação pública de *Minuten Beat*, facultada pela autora.

Palavras-chave: *Minuten Beat*, Regina Advento, Pina Bausch, mediação cultural, interculturalidade

Abstract

In this work, we try to show how concepts of cultural mediation and interculturalism interweave in artistic performance. For such was used as an example a creation of dancer-actress and choreographer, Regina Advento, Pina Bausch's disciple. The choreographic production is entitled Minuten Beat and was developed from the sound of her blood circulation and respective heartbeat, captured during a medical exam. Our analysis, based on the literature by Hans Belting and José Gil, was made from a video recording of a public presentation of Minuten Beat, provided by the author.

Keywords: *Minuten Beat*, Regina Advento, Pina Bausch, cultural mediation, interculturality

*Como se apreende o sentido de uma maçã? Comendo-a,
escreve Fernando Pessoa. [...].
(Fernando Pessoa apud Gil, 2001: 105)*

O conceito de mediação constitui-se, à luz de diversas disciplinas da ciência e, de entre elas, a Antropologia, como um desafio para o investigador. Tendo escolhido abordar o tema da ‘mediação cultural’, caber-nos-á mostrar a complexa relação em que uma rede interdisciplinar se pode transformar, quando se trata de *performance* artística. Igualmente, procuraremos analisar como, no decorrer de uma viagem orientada para a observação participada, no âmbito da construção do projeto de doutoramento, uma simples conversa de almoço tardio, se transformou numa interessante descoberta colaborativa e a mesma se constituiu como um exemplo vivo de mediação, de mediação corporal, de *performance* artística. e, concomitantemente, de mediação (inter)cultural. Procuraremos explicar como resulta esta relação encadeada.



Fig. 1: *Printscreen* do trailer 2 de *Minuten Beat*. Ficha de contactos em que se vê, em fundo, o registo do batimento cardíaco de Regina Advento.

O projeto aqui retratado, um expressivo exemplo de mediação corporal e da importância do papel da *performance* artística na transmissão de mensagens, denomina-se *Minuten Beat*. Tem coreografia de Regina Advento, bailarina-atriz de naturalidade brasileira que, em 1993 integrou o elenco da Companhia *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* sediada na cidade de Wuppertal, na Alemanha. O motivo desta escolha deveu-se ao suporte musical utilizado, ou, melhor dizendo, à banda sonora construída a partir do batimento cardíaco da bailarina-atriz/coreógrafa e que foi o mote para o desenvolvimento de toda a produção. Um aspeto do registo desta sonoridade pode ser visto no *printscreen* do fundo atribuído aos *Kontakts* (vd. Fig.1), no *trailer* disponível no canal YouTube (2017).

Partimos da obra de Regina Advento para refletirmos sobre a pertinência do trabalho desenvolvido e o papel da sua mentora, trazendo para a discussão outros testemunhos e abordagens de quem se debruçou já sobre estas problemáticas.

Minuten Beat

Teatro em Pumpenhaus é o título da notícia que, curiosamente, anuncia a apresentação de *Minuten Beat* como sendo do género teatro, que resulta da leitura do trabalho híbrido de Advento que viaja entre duas formas de expressão artística: a Dança e o Teatro. No texto disponibilizado podemos ler¹:

O corpo tem o seu próprio som. O coração marca o ritmo. Mínimo de 60 batimentos por minuto. O sangue corre melodicamente através das veias. Às vezes calmo, às vezes tempestuoso. A respiração é o ritmo. Uniforme ou apressado. Em combinação, os primeiros sons que uma pessoa ouve no útero. Toda a nossa

¹ Tradução da autora do texto disponibilizado *online* na página *web* de *Pumpenhaus*.

existência: um único ritmo. Não é de admirar que a coreógrafa Regina Advento se tenha inspirado num exame cardiológico para a sua peça. « Costuma-se dizer: este homem tem ritmo no sangue. Agora eu entendo o que isso significa », disse ela. No palco, Advento transforma-o numa dança musical em ciclos. Um concerto do corpo. Um dueto do batimento cardíaco. Juntamente com o breakdancer Lin Verleger fundiram os seus diferentes estilos numa estética muito própria. Pulsar da batida da vida. (Pumpenhaus, 2015)

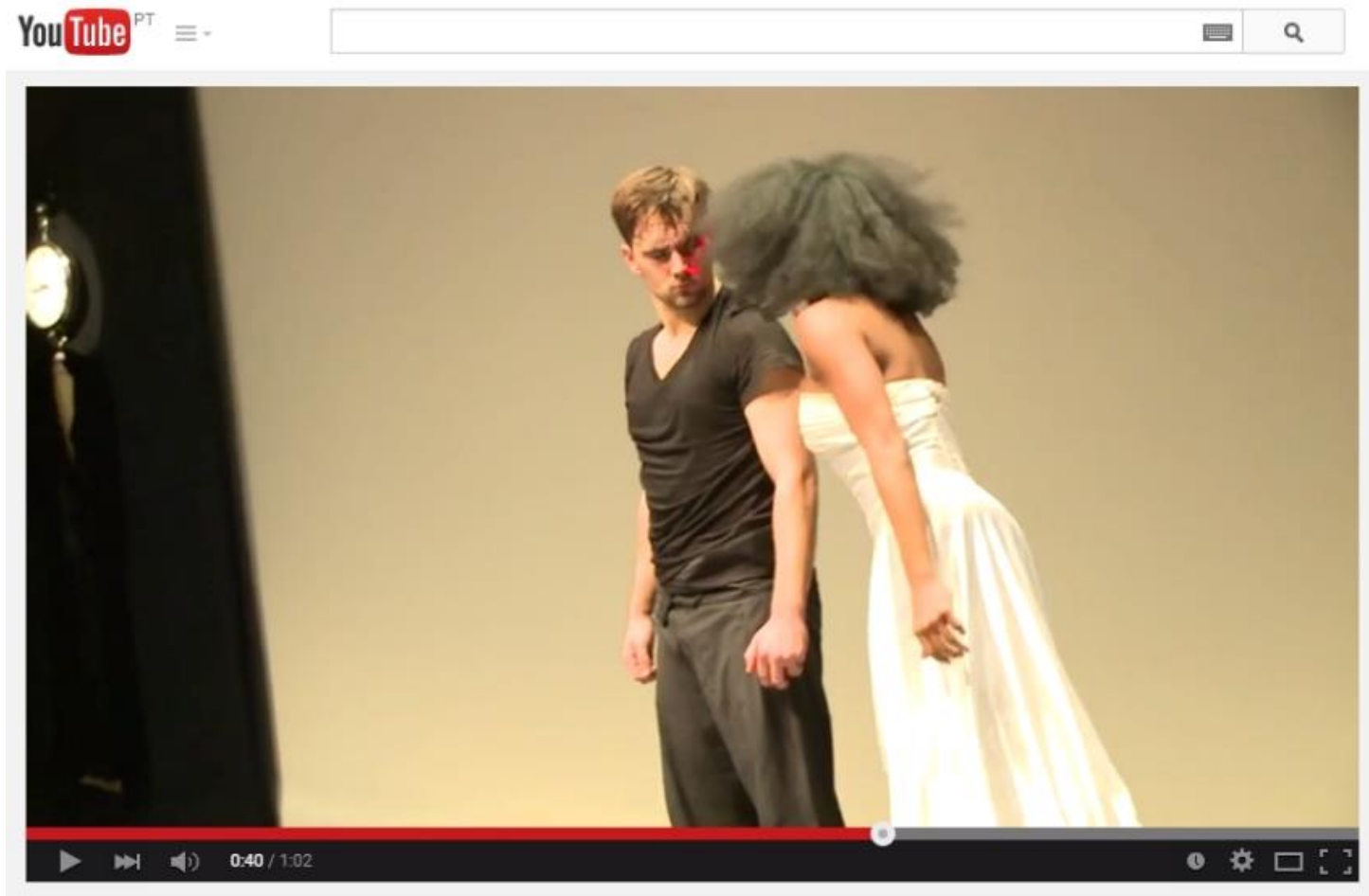


Fig.2: Printscreen do trailer de *Minuten Beat*. Lin Verleger e Regina Advento.
Frame do trailer 2 de *Minuten Beat* - pormenor do relógio na parede.

Sendo Regina Advento² uma discípula de Pina Bausch, o seu estilo coreográfico terá necessariamente que, ao fim de dezassete anos de trabalho conjunto (1993-2010), refletir a influência da sua mentora, não fora esse o propósito de anos de aprendizagem, estímulo e observação que, apesar de seguir « [...] atos bem-sucedidos [...] efetuados por pessoas nas quais confia e têm autoridade sobre ela. » (Mauss, 2008 [1950]: 405) Advento leva além do *habitus*, “do adquirido” (*idem*, 404) na afirmação própria de uma identidade do movimento e do ato performativo.

Neste trabalho, Advento utiliza, para além do movimento, a palavra, a degustação, a projeção de imagens e uma série de adereços, alterando ainda e sucessivamente, o guarda-roupa ao longo da coreografia, que partilha em palco com um *B-boy*, como fez questão de partilhar connosco:

² Tradução da autora a partir da informação disponível na página *web* de Regina Advento: « Em maio de 1993, entrei para o *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, onde trabalho até hoje. A colaboração de 17 anos com Pina foi a época mais emocionante, criativa e surpreendente da minha vida no mundo da dança. Desde 30 de junho de 2009, data da sua morte, comecei um caminho sem Pina. O seu conhecimento, a sua maneira de ver a arte influenciaram-me. O meu novo desafio é, agora, transformar em algo próprio tudo o que eu aprendi com ela, tudo o que vivi com ela e todas as experiências que eu partilhei com ela e ligar essa transformação à minha própria identidade e autenticidade. » (Pumpenhaus, 2015)

O trabalho se trata também de um diálogo entre dois estilos. Na primeira parte do dueto eu viajo no estilo breakdance, na segunda parte, o Lin, meu partner, viaja dentro do estilo dança-teatro. Na primeira parte o figurino é feito de jornal, na segunda parte o figurino é como no dança-teatro. (Advento, 2017: 1)

Reportando-se à sua aprendizagem em sede do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Advento refere-se àquele período, numa entrevista de 2011 disponibilizada por um espetador no YouTube, com o título *Open Q&A session after the performance of ÁGUA at National Chiang Kai-shek Cultural Center* (Taipé/Taiwan) A atriz-bailarina³ explica que, quando foi para a Alemanha, teve de aprender o estilo. Adianta ainda que na primeira peça em que participou “copiava” os colegas, porque para ela, o movimento não era tão “natural” como parecia ser para os outros. Aos poucos, com a ajuda de mestres nas várias áreas performativas, foi-se afirmando dentro do grupo. Este difícil processo, estimulado pela forma colaborativa como Pina Bausch criava as suas peças, culminou na produção das suas próprias obras.

Explicou-nos, em março de 2015, a propósito da criação de *Minuten Beat* e numa altura em que se preparava para levar o seu espetáculo a cena, que só ao fim de quase um ano de trabalho contínuo conseguira que ambos os corpos trabalhassem em sintonia. Tal não se deveu, no entanto, explicou, à diferença de linguagem (estilos), mas à dificuldade em quebrar algumas barreiras de entrosamento corporal, para conseguir, como afirma José Gil (2001) “uma simbiose”. Gil explica a relação entre os corpos dos bailarinos e o conceito de toque da seguinte forma: « o corpo do bailarino não toca nem os objectos nem os corpos; [...] o contacto com os outros corpos não é um tocar, mas uma simbiose. » (Gil, 2001: 109) A simbiose, o todo, é a parte mais complicada de se conseguir, na medida em que aqui se consideram igualmente, as barreiras culturais. Vejamos: temos uma mulher brasileira e um homem alemão, com idades entre os vinte e os cinquenta anos e com formações e valores diferentes, mas unidos pelo objetivo comum de levar a cena um espetáculo, onde a mensagem seria transmitida, não só, através das suas palavras e gestos, mas também, do movimento dos seus corpos.

A coreografia *Minuten Beat* retrata, como acima referimos, “um dueto”, mas não só um dueto de dois corpos que se cruzam, mas um dueto da cumplicidade entre sonoridades, entre o som oriundo do útero e o som do batimento cardíaco, que impulsiona o sangue que lhe corre nas veias, tratando-se por isso e legitimamente, de um dueto de relações. Com esta realidade trazemos para a discussão, também o conceito de afeto. Para Daniel Stern, trazido para esta reflexão por Gil « a dança moderna e a música são exemplos por excelência da expressividade dos afectos de vitalidade. [...] O coreógrafo tenta, as mais das vezes, exprimir **uma maneira de sentir** [realce nosso], e não um sentimento particular. » (Stern *apud* Gil, 2001: 106). É de notar o facto de, neste caso, a coreógrafa ser, como já foi referido, também intérprete. Esta ligação intrauterina sustenta a capacidade de desenvolvimento de um movimento mais solto, mais livre e mais abstrato, que Stern designa de «percepção amodal», a « [...] capacidade geral inacta no lactente «de tratar informações recebidas numa modalidade sensorial e de as traduzir numa outra modalidade sensorial». [...] [que se estende] às formas, às intensidades, aos ritmos, aos afectos. » (*idem*: 111)

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. » (Norton-Dias, 2019: 33)



Fig.3: Printscreen do trailer 2 de *Minuten Beat*. Frame do trailer de *Minuten Beat* – pormenor da maçã trincada, de que Regina Advento tem um pedaço na boca.

Em cena, encontramos uma série de objetos simbólicos, como um relógio na parede que preconiza o tempo, os 60 segundos/batimentos cardíacos por minuto e o comer de uma maçã, o “pecado original”, utilizados para reforçar a linguagem e, conseqüentemente, a mensagem, ainda que tenhamos a consciência de que, como defendido por Gil (2001) « os gestos e movimentos desdobrados pelos afectos de vitalidade não precisam de ser explicados para serem compreendidos: contêm em si o seu sentido e o seu dispositivo de decodificação (que não é senão o seu próprio desdobrar-se). » (Gil, 2001: 105).

O que é afinal, “um gesto dançado”? É um gesto que nunca chega “ao fim de si próprio”, que integra dois planos de movimento: um à superfície do corpo e outro que o sustenta. (Gil, 2001). Para Gil, « o corpo dança a gramática do sentido porque é o lugar onde os signos se tornam sentido, e reciprocamente. » (*idem*: 119). Para a sua reflexão, Gil traz, como exemplo, a obra de Pina Bausch, sustentando que

[...] para Pina Bausch, as emoções são gestos [...] o Tanztheater de Pina Bausch não parte apenas da fala, mas também do gesto improvisado; [...] visa a formação de imagens artísticas e não, como uma experiência da linguística, a detecção e a transformação do ilucotório em «actos de fala». O que torna tudo diferente. (idem: 220).

As leituras podem, devem e são inúmeras. Do ponto de vista do observador, público espectador, a coreógrafa Pina Bausch, mentora do processo de construção coreográfica de Regina Advento, acreditava na diversidade de olhares sobre a sua obra, escusando-se até a pronunciar-se analiticamente, deixando esse papel para o outro. Que sentido para a posição de Bausch ao responsabilizar o espectador pelas leituras possíveis da sua obra, em palco? Para responder trazemos a reflexão de Gil (2001) que nos ajuda a pensar o sentido da Dança, enquanto arte performativa e, de tudo o que esta forma de arte ajuda a traduzir, quando defende que o sentido dançado é explícito pela ação (Gil, 2001).

Performance, imagem e interculturalidade

Como bailarina da Companhia *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Regina Advento integra o leque de profissionais que experienciaram o método de criação adotado por aquela coreógrafa, a partir de 1977: um método conhecido por partir de questões e ideias diversas que ajudam a construir as linhas que sustentam as suas peças. Gil cita Leonetta Bentivoglio, uma das primeiras autoras a escrever sobre a obra de Pina Bausch, para explicar o efeito desse método em cada bailarino(a) participante, que afirma « [...] viver no seu interior experiências decisivas de «verdade», de «identidade», «experiências autênticas, profundas, pessoais» » (*idem*: 216), o que reforça depois a ideia de ponto de partida de Gil, em que a « A «hipótese» só se tornará uma ideia (de movimento) quando se desenvolver em associações de sentido, quando se ligar a gestos, quando os gestos e o movimento se exprimirem desde o começo em emoções. » (*idem*: 217).

Relembramos que Regina Advento é natural do Brasil e residente na Alemanha e que criou *Minuten Beat* com um *breakdancer* (*B-boy*) natural deste país e ali residente. Na medida em que a artista desempenha, nesta produção, um duplo papel (coreógrafa e atriz-bailarina), também a sua tarefa se tornou mais complexa, pois tudo o que atrás referimos se processou com duas pessoas que se expressam de forma diferente na linguagem verbal, na linguagem corporal e na linguagem artística - a coreografia demorou, explicado pela própria, um ano a “amadurecer” como ato performativo.

Para promover o espetáculo a coreógrafa criou um *trailer*, que disponibilizou no YouTube e a que nos deu acesso. Tal como Pina Bausch, que o realizador português Fernando Lopes afirma ser “muito cinemática” (Galhós, 2010: 137) tem Advento a percepção de que a imagem é uma componente importante do trabalho e da sua promoção. Falamos das imagens que em palco constrói e desconstrói com o seu *partner*, através do movimento, dos adereços utilizados e das imagens projetadas que complementam as cenas; do trailer em vídeo, que promove o espetáculo, disponibilizado no YouTube e consequentemente, de como este se difunde na *Internet*. Leia-se em Hans Belting (2014), quando se refere à imagem e aos meios:

[...] *não falo de imagens como [realce nosso] meios [de comunicação] - como muitas vezes se diz -, mas sim da sua necessidade de [realce nosso] meios e do uso dos [realce nosso] meios para elas nos serem transmitidas e se nos tornarem visíveis [realce nosso]. [...] os nossos próprios corpos actuam como um meio vivo processando, recebendo e transmitindo imagens.* (Belting, 2014: 14)

O corpo tem ainda, na perspetiva do registo performativo, a função de mediador, ajudando a encontrar plataformas de produção de imagens, que participam da transmissão da mensagem. Nesta qualidade, trata-se então, de mediação cultural, quando visa « [...] fazer aceder um público a obras [...] constru[indo] uma interface entre [...] dois universos estranhos um [o do público] ao outro [o do objeto cultural] [...] com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro. » (Davallon, 2010: 4).

António Carallo, natural de Itália, bailarino da Companhia *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, a propósito do desafio em que se constituía participar na criação de cada nova peça da coreógrafa, perante as questões que colocava, dizia:

[...] *eu estive sentado 28 dias! Não levantei o cu da cadeira! Nada! Ainda por cima sentia-me muito pequeno, perante aquela gente toda, aqueles grandes nomes da companhia que admirava. [...] Agora rio-me, mas na altura foi trágico. Foi um momento de grande dúvida. [...] E ela não dizia nada.* (Galhós, 2010: 128)

Contudo, aquele « [...] silêncio também pod[ia] ser entendido como o espaço e o tempo que ela [Pina Bausch] lhe deu para entrar naquele mundo. » (*idem*: 129). Sendo o corpo transmissor de uma linguagem não-verbal e, por excelência, a forma de expressão utilizada por um(a) bailarino(a), Pina Bausch contrariou essa tendência, acrescentando às suas produções a componente voz e, nesta medida, a componente verbal - a dificuldade que o bailarino sentiu em exteriorizar os seus sentimentos, o seu interior e, através da sua própria criatividade, criar o seu próprio movimento prende-se com a tónica colaborativa que Bausch incute no coletivo com que trabalha. Neste sentido, a componente de linguagem mista na obra de Pina Bausch apresenta-se, para o(a) bailarino(a) difícil, mas fundamental.

Para justificar a perspetiva antropológica na definição de mediação, Davallon considera que a « [...] partilha entre a face filosófica e a face científica significa delegar na filosofia o cuidado de instalar uma perspetiva antropológica que sirva de pano de fundo à definição da mediação. » (Davallon, 2010: 20). Esta posição leva-nos a colocar a tónica do estudo da dialética ‘corpo mediador’ e *performance*, na ação da pessoa, dando, nesta medida, sentido à reflexão sobre os aspetos antropológicos da mediação cultural, considerando-se aqui essencial o papel do indivíduo.

Considerações Finais

Com esta reflexão procurámos, como proposto, demonstrar a importância do trabalho desenvolvido pela coreógrafa alemã Pina Bausch, à luz dos conceitos de mediação e interculturalidade, quanto ao processo criativo que adotava, impondo ao coletivo o extravasar de fronteiras artísticas, confundindo muitas vezes o seu público quanto ao estilo trabalhado. Hoje, podemos dizer, quanto ao processo de criação, que o trabalho de Pina Bausch se constitui num exemplo vivo do que significa mediação artística e mediação artística intercultural.

Há uma nova geração de autores que faz parte do seu legado, como seja o exemplo apontado, de Regina Advento e *Minuten Beat*. Os membros da Companhia *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* afirmam-se igualmente como autores, constituindo-se como fortes alicerces, no caso dos que trabalharam na criação das peças que Pina Bausch assinou, para que seja dada continuidade ao estilo lançado por aquela coreógrafa.

Do corpo “mudo” ao corpo “falante”, do corpo não-verbal ao corpo verbal, o corpo « [...] o primeiro e o mais natural instrumento do homem. [...] o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, [...] » (Mauss, 2008 [1950]: 407). Assim se processou a informação trabalhada pela coreógrafa alemã e deixada aos seus discípulos, que agora se encarregarão de perpetuar a sua obra e a sua forma de trabalhar. No âmbito dos estudos sociais em artes performativas, o arquivo vivo de Pina Bausch é uma realidade que importa conhecer.

Bibliografia

- Belting, Hans (2002). *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM [2014].
 Carmo, Hermano Ferreira & Manuela Malheiro (2008). *Metodologia da Investigação. Guia para a Auto-Aprendizagem* (2ª ed). Lisboa: Universidade Aberta.
 Climenhaga, Royd (Ed. 2012). *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*.

- Nova York: Routledge.
- Davallon, Jean (2007), A mediação: a comunicação em processo? Prisma.com, N.º4, pp.3-36. Disponível em <http://revistas.ua.pt/index.php/prisma.com/article/view/645> [11.04.2015]
- Galhós, Cláudia (2010). *Pina Bausch. Sentir mais*. Alfragide: D.Quixote.
- Gil, José (2010). *A Arte como Linguagem. A última lição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gil, José (2001). *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Interview to Tanztheater Wuppertal Member 2011-03-06 (ÁGUA), YouTube 2011 (21 de março), *Open Q&A session after the performance of ÁGUA at National Chiang Kai-shek Cultural Center. The members are Robert Sturm, Dominique Mercy, Tsai-Chin Yu, Regina Advento and Daphnis Kokkinos from right*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HSVpfFGH8y8> [20.05.2015]
- Mauss, Marcel (2008) [1950]. *Sociologia e Antropologia* (3ª ed.). São Paulo: Cosac Naify.
- Norton-Dias, Teresa (2019). 'Criatividade participativa' intercultural: o processo de criação no Tanztheater de Pina Bausch. (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade Aberta: Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/8908> [30.07.2020]
- Regina Advento Youtube Channel disponível em https://www.youtube.com/channel/UC9Ccgk6rA94-Zm_Jgz4BQcA [25.01.2017]
- Regina Advento, disponível em <http://www.reginaadvento.de/index.html> [10.07.2015]
- Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Disponível em <http://www.pina-bausch.de/> [10.03.2015]
- Ribeiro, José da Silva (2003). *Métodos e Técnicas de investigação em Antropologia*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Teatro em Pumpenhaus. Disponível em <https://www.pumpenhaus.de/archiv/16637/> [20.07.2020]

**À margem da chamada de artigos e durante o
período de confinamento
devido à Covid-19 apelou-se à escrita
colaborativa**

*Aos meus filhos*¹

Celeste CANTANTE

Universidade Aberta | CEMRI

celestecantante@gmail.com

Romy CASTRO

Universidade Nova de Lisboa | ICNOVA

romycastro@hotmail.com

Balbina GONÇALVES

Universidade Aberta

abcndbalbina@gmail.com

Jaqueline Castilho MACHUCA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

jaquelinecastilho@hotmail.com

Cristiane Pimentel NEDER

Universidade do Estado de Minas Gerais

cristiane.neder@uemg.br

Teresa NORTON DIAS

Universidade da Madeira | CEMRI/UAb

teresa@tnortondias.com

*Este filme é uma singela homenagem aos pais e filhos
que se veem separados em virtude da pandemia da Covid-19.
Amem-se e não desistam de si mesmos. A vida sempre vale a pena!
(Mendonça, 2020)*

Resumo

Durante a pandemia que a todos afetou, Jean Mendonça, produtor e diretor de cinema, natural do Brasil, viveu o confinamento só, longe dos seus mais queridos. Com a vontade exasperada de se aproximar dos filhos partiu para uma mensagem cinematográfica, simbólica, que lhes dedicou. *Aos meus filhos* tem a duração de quinze minutos e retrata momentos do seu quotidiano confinado, desde a rotina de um duche matinal, a um telefonema na tentativa frustrada para, com o filho de 10 anos, jogar *online*.

Palavras-chave: covid-19, pandemia, confinamento, pais e filhos, saudade

Abstract

During the pandemic that affected everyone, Jean Mendonça, producer and film-director, born in Brazil, lived in confinement alone, far from his dearest ones. With an exasperated desire to approach his children, he left for a cinematic, symbolic message that he dedicated them. "To my children" lasts for fifteen minutes and portrays moments of his confined daily life, from the routine of a morning shower to a phone call in an unsuccessful attempt to play online with his 10-year-old son.

Keywords: covid-19, pandemic, confinement, parents and children, saudade

¹ Este texto é o resultado de um desafio para escrita colaborativa e da autoria de todo(a)s os que nela colaboraram, a partir de um desafio lançado pela *Cinema & Território* em período de pandemia. São autoras as investigadoras: Balbina Gonçalves, Celeste Cantante, Cristiane Pimentel Neder, Jaqueline Castilho Machuca, Romy Castro e Teresa Norton Dias. O texto tem ainda a colaboração de Jean Mendonça, autor da curta-metragem em estudo. Escreveu-se em português de Portugal e português do Brasil.

*[...] a solidão pode ser uma conquista do sujeito,
mas não pode ser uma coisa que a política programa.*
(Lévy, 2020: 49)

No primeiro trimestre de 2020, a humanidade foi apanhada de surpresa, por um fenómeno pandémico, que tomou conta das nossas vidas. Obrigou o mundo a um confinamento compulsivo, país após país, região após região, cidade após cidade, família após família. Fechando fronteiras, comércio e serviços, condicionou a sociabilidade, fazendo com que cada um(a) superasse o momento como melhor conseguisse.

Durante este período, o produtor e diretor de cinema, Jean Mendonça, não foi exceção. Confinado no seu espaço, angustiado com o distanciamento físico a que a pandemia o obrigava, Mendonça (2020) encontrou, como melhor forma para transmitir aos seus entes mais queridos, nomeadamente aos filhos, o seu sentimento de saudade, um registo digital, no formato de uma curta-metragem. Com este trabalho, Mendonça (2020) pretendeu também deixar uma mensagem solidária a outro(a)s na mesma condição, materializando esse gesto através da partilha deste seu filme nas redes sociais, plataformas que, aliás, deram vida à nova realidade de uma humanidade confinada.

Sobre outras pandemias já a história havia sido contada, tendo esta, através de uma componente tecnológica associada, ganho contornos diferentes, paradigmaticamente contraditórios, simultaneamente conciliadores e alarmantes. Se, por um lado, a informação marca presença na rotina diária do ser humano confinado, ajudando-o a compreender o fenómeno, por outro, a desinformação espalha o medo e o alarme levando-o concomitantemente à reserva, à contenção e à manifestação travestida de revolta. (Norton-Dias, 2020).

O olhar de Jean Mendonça

Aos meus filhos (2020) é um filme de família, simples, feito com poucos recursos, mas profundo de conteúdo afetivo. Um filme de encontros virtuais em meio a solidão de um mundo em branco, preto e muitos tons de cinza, assolado por uma pandemia. Um encontro consigo mesmo. Uma autorreflexão de quão falhos podem ser pais e filhos, privados do contacto físico, nas suas relações, propondo restabelecer os diálogos quotidianos com o uso da tecnologia.

Um corpo seminu, de um pai, num espaço branco, paredes frias de um quarto de hotel e uma voz de um filho que atravessa o silêncio do pensamento melancólico e preenche a lacuna do distanciamento: ele, o pai, num estado do território brasileiro conhecido pelas calorosas relações de afeto familiares (Minas Gerais) e o outro, o filho, num estado vizinho, litorâneo, cosmopolita (Rio de Janeiro). Dois corpos separados pela distância geográfica e ligados pelo amor através da tecnologia.

Os afetos apresentam-se, na sua forma pura, sem filtros. Resistem às cores cinzentas e mostram-se verdes, como o mato no concreto armado do lado de fora da janela aberta, prontos para o renascimento e a possibilidade do reencontro. (Mendonça, 2020)

A preto e branco

Mendonça (2020) escolheu uma tela a preto e branco que, debaixo da sobriedade a que o próprio ritmo da imagem nos conduz, deixa no espetador um sentimento cinzento, apertado, próprio de uma saudade profunda que “transpira” face à impotência perante a

circunstância. O movimento de câmara contido permite ao espetado(a)r fruir o momento, ajudando-o(a) a viajar, quiçá, sobre a sua experiência pessoal, não se projetando necessariamente na tela, mas entregando-se ao que esta sugere. (Norton-Dias, 2020)

Espaço e melancolia

A fragilidade, corroborada pelo uso do preto e branco, acentua-se na percepção do espaço: apesar da grande janela, o quarto é claustrofóbico. O mote do isolamento é realçado pelos elementos que compõem esse cômodo - de maneira contraditória: a cama desarrumada é local de descanso, mas é objeto que remete às noites de insônia; a janela representa esperança, porém é dela que se observa o mundo externo que não mais pode ser usufruído.

A cena inicial, do protagonista tomando banho, já acena para argumentos que serão desenvolvidos em seguida: o barulho da água do chuveiro escorrendo pelo ralo é a metáfora dos sonhos que não serão concretizados, como o desejo de brincar virtualmente com o filho que, embora seja uma criança, tem outros compromissos, denotando a dificuldade de estar disponível para o outro e a recíproca não ser verdadeira. (Machuca, 2020)

O silêncio

Aos meus filhos (Mendonça, 2020) não é um registo com uma sonoridade perturbadora. Antes, porém, perturbador é precisamente o seu silêncio, que obriga o espetador a centrar-se na força da imagem, interrompida, quase no final da curta, pela doce voz de uma criança que, na sua inocência, parece não perceber a importância daquele telefonema. (Norton-Dias, 2020)

Num silêncio perturbador...

..., pai de todas as reflexões, deus de todas as mágoas, um homem move-se, descolorido, mas imponente, marcando a ausência de luz, ocupando o espaço em movimentos lentos, refletivos, angustiados. A ausência das palavras adensa a profundidade, que se infere, de um ser aflito, atormentado, ansioso e inseguro.

Um banho inquieto procura serenar a tortura da saudade, esfriar a perplexidade que o desassossega. Então, talvez mais lúcido, toma a decisão que se espera e um breve telefonema ao filho que, alheado do flagelo que se abateu sobre os homens e os afetos modelados num beijo ou num abraço, num sorriso ou numa gargalhada cristalina de felicidade e de presença, sugere o feito heroico de contrariar um confinamento não desejado e nunca esperado.

Num outro lado, apenas um telefone separa uma voz de criança que, alheia ao desespero paterno, responde com a banalidade de um quotidiano sem entusiasmos, com a habituação de um 'olá' sem aventuras.

O apaziguamento que se segue não reflete o entusiasmo que se esperaria, antes insinua a distância inultrapassável imposta por um vírus que abalou, sem piedade, uma estrutura de afetos não valorizada, considerada como adquirida e nunca irreversível. De tal forma a banalizámos que, muitas vezes, ficámos sem tempo para expressarmos, aproximarmos e realizarmos o que de mais sustentável equilibra o ser humano.

Nunca havia tempo para o tempo do amor. Sempre sem tempo, o tempo esvai-se por entre as nossas correrias de nada e para nada, esquecendo o essencial, que assegura a coesão das relações entre os homens, entre as famílias, com os filhos.

De repente, privados do espaço, dos outros, dos filhos, tínhamos todo o tempo do mundo e não tínhamos tempo para abraçar, porque era tempo de confinamento, de solidão e de silêncio, de um silêncio ensurdecedor que, agora nos ‘mata’.

Porém, o silêncio a que o confinamento obriga, dá-nos uma oportunidade de repensar todo um quotidiano de nada, sem tempo, em correria. Como se torna clara e sentida a angústia da ausência, a incerteza da vida, o erro do esquecimento dos afetos!

Numa mensagem profunda de desespero, o autor leva-nos a refletir sobre o que, incautos, perdemos sem dar conta, e, em desespero, não sabemos se alguma vez teremos oportunidade de recuperar, mas, em simultâneo, abre-nos a porta, nas palavras de uma criança, que continua a viver tranquilamente e sem conhecimento do medo. Esse medo que agora nos tolhe e desespera e que teremos que ultrapassar, porque, do outro lado da linha, o ‘mundo’ espera que o amor se renove. (Cantante, 2020)

Jean Mendonça mote 2, o silêncio.

Um filme é sempre um espaço “de verdade emocional” (Wu Tsang, 2020), que possibilita a mudança, potenciando o dizer instaurado. E é neste sentido, que partindo do ato da sua instauração - o filme (Mendonça, 2020) - se torna no espaço possibilitador da nossa verdade, a que emocionalmente fomenta e muda a forma como pensamos e sentimos o silêncio. Porque é nesta dimensão do silêncio, revelada criativamente em testemunho, que os sentimentos vividos, permitiram, através da transcrição tecnológica, que estes fossem sentidos como uma outra solidão, a sensível, a que é documentada na experimentação, enformada num pensamento que exhibe a sua verdade mais íntima. (Castro, 2020)

O movimento que experiencia o silêncio.

Deste modo, apreendemos o filme, que é conceitualmente diferenciado, com uma nova abordagem ao conceito de silêncio. Uma conceção que se apresenta ao nosso entendimento, paradigmaticamente, na medida em que a representação da realidade que se movimenta e se experiencia, neste silêncio, é paradoxal. Não se acrescenta às outras experiências vividas anteriormente, mas substitui-as por outra realidade, inovando, deste modo, quer a movimentação do experimento, quer a categoria dimensional do silêncio, que passa, assim, a ocupar, não um pequeno espaço, mas um espaço temporal indeterminado, que contém significados de outra ordem, na duração do nosso sentir.

Abre uma distinta extensão do possível no nosso refletir, não como ausência, mas para aceder ao acontecimento, inquietante, porque se apodera da nossa existência, e redimensiona-a noutra sequência, onde os momentos da sucessão do tempo, na sua passagem, isolam e transformam no espaço, os nossos sentidos, numa configuração que se constrói em suspenso, para acontecer.

Edificação perturbadora. O que inicialmente se comunica como hipótese, acontece nos inícios de março de 2020. As notícias do acontecido, implicam, não só uma causa, mas um ato em si. Um ato que interage com o nosso pensar, numa movimentação que entranha e se dá a ver como fenómeno. Procedimento de feito, que incorpora na sua estranheza a deslocação, no período contínuo e indefinido, no qual os acontecimentos se

sucedem. Passa-se da extensão de uma escuta de notícias avassaladoras, em algumas partes do mundo, para a dimensão concreta de uma nova realidade, aqui, no País [Portugal]. Uma ameaça que impõe, com urgência, novas regras restritas ao ser humano, na forma mais fundamental da sua existência, dos seus princípios, a que implica o ato de não proximidade. A incomunicação que, pela sua natureza física e psicológica, apreende o experienciado em surpresa, porquanto não estamos preparados para a vivência do acontecimento em isolamento, numa forma que se movimenta noutra silêncio.

Aparece como algo novo na experimentação das impressões sensíveis, e regista-se abstratamente na estrutura do nosso conhecimento do real, numa dimensão que impele o pensamento para um novo dimensionar, que se diferencia na expressão do que apreende. Dá-nos a conhecer uma nova visão do mundo, o seu outro reagrupamento, o que nos coloca em ligação com a totalidade do horizonte do tempo e com a globalidade humana, nas suas diferenciadas multiplicidades, porque se movimenta na estrutura constitutiva do nosso pensamento e da nossa linguagem, permitindo experienciar duplamente o silêncio. Ontologicamente, como ser uno e coletivamente, o que nos transporta para uma nova solidão. Moção que nos remete para uma movimentação no espaço e no tempo, tendo como referência a peculiar modalidade de finitude que caracteriza a existência humana, com base na duração de fenómenos periódicos.

A causa, um vírus denominado Covid-19, que na sua manifestação de ínfimo ser, se apropria das nossas vidas, já tão movimentadas existencialmente, mudando inquietantemente a sua natureza. Porque é humanamente que o vírus se propaga e se expõe, incarnado nos nossos seres, como lugar da experiência e como matriz do fenómeno, revelando as suas dimensões mais ativas e mais mortíferas, ao combinar na sua criação, de fenómeno observável, o que parece irreal com o real, permitindo que na nova realidade das suas mutações representativas, emergja o que o sobredetermina - a movimentação inovadora do paradigma. Isto é, a possibilidade da reflexão que movimenta igualmente a experiência do nosso silêncio, a partir dos *frames* visionados do filme. Esta assoma-se como presença de uma quietude que determina o momento mesmo, o momento presente do humano, o que suspende a existência e se contextualiza na passagem “*bouleversant*” (Didi-Huberman, 2010), como uma manifestação do nosso entrelaçamento com o mundo. Ela instaura e silencia o corpo, pondo a descoberto o seu carácter metafísico, que interage em redução, com o mover desta realidade perceptível. (Castro, 2020).

Uma janela aberta para um mundo fechado

A janela é como se fosse a vontade de ter liberdade. Uma janela aberta pode significar a vontade de romper com a solidão, de deixar uma passagem para o mundo externo entrar, pelo menos pelo ar, pelo som que a cidade e os moradores emitem ou por toda uma constelação de vida que pulsa e que, mesmo distante, se pode sentir ou escutar.

A janela está aberta para receber tudo o que o mundo de fora puder trazer. A janela é sempre um território em construção, pois na sua divisão interna e externa, casa e rua, há um tráfego de observações e de intercâmbio, entre o mundo privado e o público.

O parapeito da janela é como se fosse a divisão de um território, onde do lado de dentro moram uma ou mais pessoas (no caso do filme apenas um) e, do lado de fora, a sociedade, da qual o morador ou moradores fazem parte, mas dentro da casa de cada um a individualidade se expande e do lado de fora podemos, ou não, estar sós na multidão.

Depois da janela aberta corta para uma cena em que a personagem entra numa *box* de banheiro e fecha a sua porta. É como se o mundo estivesse aberto (cena da janela) e depois

fechado (cena da *box*). A cena nos transfere ao lugar da personagem (diegese) e temos uma espécie de claustrofobia, uma sensação de estarmos num ambiente apertado e sufocado, onde a vidraça está embaciada, transpirada com pingos de água e não conseguimos ver a personagem nitidamente: é um corpo masculino, muito próximo do vidro. Talvez proposital, talvez não, a cena da *box* nos dá, na experiência da diegese, falta de ar, ao enxergarmos uma *box* totalmente fechada, sem um friso sequer para entrar ar. Sentimos um aprisionamento dentro do próprio lar.

A *box*, no caso do filme, representa o autoaprisionamento e também a falta de ar, não só a que a doença da Covid-19 dá, mas a falta de ar que a ansiedade do isolamento pode provocar. A *box* está suada de tão fechada. Vemos a personagem dentro dela como se estivesse exilada dentro de um cubículo, como se estivesse numa solitária, onde não há sequer um vão para sair o vapor da água quente do chuveiro.

Quando a personagem entra na *box*, temos na cena uma câmara em plano *plongée*, que é, geralmente, usado para demonstrar enfraquecimento ou perda de poder da personagem. No caso da cena do filme, *Aos meus filhos* (2020), talvez tenha como finalidade demonstrar fragilidades, tanto psicológica quanto emocional, do pai, de quem o próprio Mendonça assume o papel. Escutamos, com muita força, o barulho da água caindo em cima do corpo da personagem. É um filme de ficção, quase documental, porque mostra a realidade (mesmo que tratada) do isolamento social na fase da pandemia e a personagem, deixando cair, por bom tempo, bastante água sobre suas costas, como se sentisse um cansaço, uma dor que a água está ajudando a lavar, a se livrar, a curar de uma dor que se sente, também na alma e não apenas no corpo. Uma dor que não se trata com ‘remédios’, porque o peso nas costas não é de carregar coisas pesadas, mas de levar uma existência pesada e, mais ainda, neste período. O banho é demorado e a personagem se apoia na parede, como se precisasse se escorar em algo, se apoiar em algo. O som meta-diegético é tão realista que o escutamos e temos a sensação de que esta água, que cai do chuveiro, está próxima de onde estamos, no banheiro da nossa casa.

Durante a quarentena todos estão isolados no seu lar e, dentro do lar, mais fechados em algum lugar que lhes dê a sensação de proteção, como num escritório ou quarto, num ambiente onde encontram uma zona de conforto. No filme, esta zona de conforto se torna uma zona de estranhamento, porque o lar pode ser conforto para muitas pessoas quando não há qualquer ameaça. Em fase de quarentena, para quem não está acostumado a ficar em casa, se torna uma zona de desconforto. Mais do que isto, acaba sendo um fardo, porque a própria companhia se torna enfadonha.

Como no poema *Guardador de Rebanhos* de Fernando Pessoa (s.d.), o poeta faz uma reflexão sobre o sentido de território, país, nacionalidade e identidade, quando fala da aldeia dele: “Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo/Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer/Porque eu sou do tamanho do que vejo. E não do tamanho da minha altura...” (Pessoa, s.d.) A aldeia, nesta fase de pandemia, pode ser os vários ambientes da nossa própria casa e, também, um pouco da trajetória de vida que cada um carrega consigo e o faz, assim, ter diferentes versões e visões do mundo, das coisas e das situações. O mundo de um, pode ser diferente do mundo de outro, mesmo se tratando do mesmo mundo, porque depende do que cada um vê ou experimenta. A minha aldeia pode ser pequena e a do outro ser, enorme, embora possamos estar falando da mesma aldeia. Quando olhamos na janela abandonamos as nossas aldeias, mas ao fazermos o regresso ao nosso lar descobrimos que temos mais de uma aldeia a explorar.

Além disto, temos as várias aldeias internas onde moramos, entramos e saímos delas, como as casas dos nossos pais e avós, os lugares da infância e os lugares mais marcantes do trajeto da vida. Na pandemia, estas aldeias foram também fechadas, porque no

isolamento não perdemos o contacto com as memórias afetivas, mas perdemos o contacto com muita gente e coisas familiares. Muitos dos nossos laços foram rompidos abruptamente, como se as aldeias de cada um fossem uma parte encoberta.

Logo no início escutamos o barulho da água a cair do chuveiro com um som em volume alto, que talvez seja proposital, para criar um desconforto e, até, uma perturbação suave. Muitos diretores de cinema usam esta técnica e em época de pandemia, em que as pessoas estão reservadas em suas casas, muitas delas sozinhas, qualquer barulho se torna maior, porque é como se a casa em completo silêncio se tornasse um lugar onde tudo é percebido com mais intensidade, onde qualquer vestígio de movimento é escutado com uma amplitude e densidade maior. Qualquer tipo de barulho, quando estamos sozinhos, ocupa um espaço enorme.

Enquanto a personagem toma banho desliza a mão no corpo, de cima para baixo, curvando-se para deixar o peso que sente ir embora junto com a água, o peso da ausência. Ausência do encontro com seus filhos e pessoas que ama. Ausência de contacto e calor humano. Desliza a mão pelo corpo para se autoacariciar, se sentir, se dar algum afago, nem que seja de si próprio e assim acaba também preenchendo uma lacuna nestes dias de maior carência, que são os do isolamento social.

A água desce. Vai para o ralo, como se os sonhos, a esperança e o entusiasmo fossem juntos. A personagem abre a porta da *box* e enrola uma toalha à cintura, sem pressa. Pressa para quê? O ritmo imposto no filme, de cada movimento da personagem e do seu quotidiano, é lento, porque o isolamento social em si nos leva a crer que o dia é muito comprido e que nada precisa ser corrido. Então, ele se enrola na toalha e sai do banheiro, sem ter pressa para nada, porque a própria vida está em ritmo lento e mais do que isto, com a pandemia, a maioria das pessoas foram despertadas para o agora, para a vida hoje sem pensar muito no amanhã, que nem sabemos se temos. Tudo é muito urgente e viver é tudo ou nada. Então, a personagem não tem pressa, tem apenas “fome” de vida.

Depois do banho...

Essa ânsia de vida passa agora pelo sabor de cada momento, pelo ressurgir da vontade de querer agarrar o seu verdadeiro significado. (Cantante, 2020).

Tudo está por fazer, sem nenhum tipo de obrigação: a cama para ser estendida e a vida toda para ser organizada, mas falta-lhe, e talvez a grande parte das pessoas do mundo, neste período pandémico que atravessamos, a vontade de organizar qualquer coisa, pois estamos todos pensando na vida, no seu significado, nas pessoas que queremos ter por perto, num quotidiano sequestrado. Falta a vontade de começar e terminar algo, porque a nossa própria vida foi suspensa, sem um tempo exato, definido, de retorno àquilo que chamamos “normal”. Falta vontade de recomeçar, porque estamos em pausa.

A personagem faz várias reflexões existenciais: “É tanto desespero!”; “É tanto desamor!”; “É tanta briga!”; “Não sou mais capaz de contornar isto”; “45 anos eu acho que eu cheguei no meu limite” (Mendonça, 2020: 3’56’’) Quando fala esta frase dos 45 anos, a imagem fica distante e aparece apenas o rosto cortado e ele é observado pela câmara, através da porta aberta do banheiro, que dá visualização para a sala onde ele se encontra sentado. Continua falando: “Não achei que ia tão longe” (*idem*: 4’16’’) - num tom que denota desesperança, como se a vida estivesse chegando ao fim, como se o fio da vida estivesse sendo corroído. Lembra-se de coisas boas, como ser pai dos três filhos, menciona e recorda momentos felizes como tão fugazes. É um autolamento de que na vida pouca coisa valeu a pena, fez sentido, teve valor, foi compensado com algo bom. Diz

que os momentos felizes foram tão curtos, que parte da felicidade foi o nascimento dos seus filhos e as coisas que compartilharam juntos.

A personagem mostra-se frágil, sem forças, num isolamento onde não pode nem mais olhar os seus filhos. Numa solidão incalculável, que acabou gerando uma falta de amor próprio. Mostra-se melancólico, depressivo, sem entusiasmo geral com a vida. É como se os seus filhos fossem tudo para ele e, a ausência de os ter por perto, fosse a própria morte. O filme vem indiretamente perguntar-nos: O que é a vida? Que partes dela valem a pena? Porque vivemos afinal? Que viver só por viver já é a morte completa, que não precisa o corpo desfalecer ou deixar de existir. Que a morte pode ser uma circunstância de apagamento próprio.

É muito forte e arrebatadora a frase da personagem: “Percebi que não me amo há 45 anos!” (*idem*: 6’03”). Está completamente desesperançada e pede perdão a Deus, aos filhos, mas não se perdoa. Numa posição como se estivesse rezando conversa com os filhos sem os ter ao lado. É uma conversa em pensamento alto. Pede aos seus filhos para seguirem o ciclo da vida. Todo o texto é uma despedida aos filhos e uma despedida de si mesmo, quando a personagem fala: “Sempre que vocês se sentirem sós lembrarem de mim” (*idem*: 7’11”). Parece até que é um prenúncio de um suicídio. Podemos entender que há uma vontade de suicídio, mas não como ato consumado, como vontade de ser outra pessoa, de renascer pós-pandemia: naquele momento ama mais os filhos do que a si próprio.

Liga para o filho chamado João e conversam. Quer jogar com o filho, mas o filho já está jogando com os amigos. O pai (personagem) lamenta-se que está “morrendo de saudades” (*idem*: 12’00”). Do modo como fala, os espetadores sentem a sua dor, recebem o seu sofrimento e sofrem em conjunto. O seu olhar, por minutos virado para a câmara, é um olhar de quem queria prolongar a conversa, de que aquela parte do dia era a melhor parte do dia e que fora tão breve, mas ao mesmo tempo, tão importante. Um olhar de quero mais, preciso de mais. É um olhar cheio de sentimento, de saudade, de emoção e de tristeza, também, por não poder estar perto.

Quando o filho demora a atender o telefone de casa, o pai, como todo pai, fica preocupado, pensando no que poderia ter acontecido. Ele é um pai, como a maioria dos pais do mundo, e o sentimento de querer bem aos seus filhos e ser apegado a eles, é universal. Nesta fase, este filme seria talvez compreendido e bem-recebido em qualquer país ou por qualquer cultura, porque é um filme que fala de algo que todo pai atravessa num momento de pandemia como este: a tristeza e a solidão de não poder estar fisicamente com os seus filhos e, também, o sentimento de amor e elo que há entre pais e filhos, mesmo quando ausentes.

A curta, toda filmada em *smartphone* é, em parte, uma inovação, embora muitas curtas e até filmes maiores estejam, hoje em dia, sendo filmados assim. No caso deste filme, em especial, há também a finalidade de mostrar que se trata de um recurso bem próprio de uma época pandémica, porque se comunica através do ecrã do computador e do celular. É a tecnologia unindo pessoas, mesmo sem contacto físico, mas ficamos a pensar, ao assistir a esta obra, que qualquer pandemia antes da invenção do celular e do computador, teria sido muito diferente: talvez houvesse um vazio e uma dor muito mais ampla, porque o afastamento seria pior - toda esta tecnologia pelo menos ajudou a sobreviver à falta de contacto físico - porque os laços afetivos jamais morrem.

Na tela lemos: “Ah filho... No dia seguinte às nossas conversas vem sempre o desejo do próximo telefonema para escutar sua voz de infância. Espero que esta pandemia passe logo para enfim nos reencontramos... Seu pai!” (*idem*: 14’10”) – um desabafo?

No decorrer do filme nunca imaginamos que, no final, terminaria com uma mensagem positiva. Pensamos o pior: que a personagem iria deixar uma carta, uma confissão aos

filhos e morrer, mas a voz do filho, a ligação ao filho foi o que fez a sua vida ser prolongada. É, mais ou menos, como o conto das *Mil e Uma Noites* - famosa obra da literatura árabe, em que Sherazade não é morta porque conta um conto interessante, que prolonga, para poupar a sua vida. O autor de *Aos meus filhos* (2020) está sobrevivendo à pandemia, porque todos os dias liga ao seu filho e assim ganha novo oxigénio para viver, mesmo que a vida esteja tão pesada e que viver não seja um fardo leve. (Neder, 2020)

O amor que transcorre de um telefonema banal e paradoxalmente profundo, repõe-lhe a vontade de viver, já abalada por um fardo pesado povoado pelo desassossego e pela perturbação de um quotidiano pejado de multidões asfixiantes, usurpando o tempo, o espaço e o próprio homem. (Cantante, 2020)

Da experiência do confinamento à empatia com *Aos meus filhos*

Admito. Há muito que andava inquieta. Assustava-me a falta de respeito, da proximidade adotada pelas multidões com pressa de chegar a um lugar. Uma asfixia de tempo e espaço nos sítios que visitava, provocando-me uma ira, serena, que mesmo cansada tentava, com gestos, elucidar que, ao contrário, também seria bom ou as duas fórmulas juntas, mas comedidas. Observava as pessoas nos espaços públicos com pressa desenfreada; via-as, mas por vezes não compreendia e agia, com algum arrastamento e dificuldade – diria, exausta.

Cruzo-me no corredor da biblioteca com o livro intitulado *Globalização: fatalidade ou Utopia* (De Sousa Santos, 2001). Não sei o que me tranquilizou: se ler o que fora escrito por pessoas que sabem da sua arte ou o ritmo lento e sossegado com que o fiz (e o que foi isso?) – como se seguisse as palavras de José Gil (2018): “Ao mesmo tempo que se reduz a área de incidência do caos, sai-se dele. O grande operador desta saída é o inconsciente”. (Gil, 2018: 293). Saio da biblioteca. Ligo o telemóvel. Ao passar pelas amigadas “faceboquianas”, foquei-me num *post* em que Fernando Pessoa é citado e tão pertinentemente: “Temos, todos que vivemos,/Uma vida que é vivida/E outra vida que é pensada,/E a única vida que temos/É essa que é dividida/Entre a verdadeira e a errada”. (Pessoa, 1942: 179)

De repente, do nada, tudo acontecera. A minha ilha transformara-se num lazareto. Foquei-me nas palavras de Herberto Helder (2013) “[...] a nossa vida... compreende?... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa.” (Helder, 2013: 7) - foi o que pensei.

Com o Oceano Atlântico rebelde à minha volta, salvou-se o ZOOM, resgatou-se o Facebook, premiou-se o TEAMS, reavemos emissoras pouco frequentadas, a todas as horas e todos os dias e mais os dias que seguiram... telespetadores atónicos, assíduos, a assistir a pouca gente a saudar-se com os cotovelos. Que realidade! Para todos tudo era novidade. Em vez de cotoveladas, porque não fazemos uma vénia ou um aceno, ou o gesto oriental transtorna-nos?

Sussurraram-me: “Espreita o filme do Jean, é cinema e até gostas”.

Abri a tela a preto e branco, a imagem *travelling*, que a partir da janela permite que se espreitem relevos e sombras. Vejo alguns rostos, muitos olhos, “acende-se uma luz”, - não um candeeiro - e aparece uma mancha de cor verde: “Muito antes de pintar ou tingir, o Homem observou as cores da natureza [...] o verde da vegetação era a cor dominante.” (Pastoureau, 2019: 15). Pensando neste desafio proposto por Mendonça e com novo recurso ao pensamento de Michel Pastoureau (2019), reforço a vontade de que este verde destaque “[...] a verdadeira força simbólica [...] nas sociedades ocidentais

contemporâneas: a saúde, a liberdade e a esperança. [...] O verde é [...] livre e natural, está pronto para lutar contra todos os artificios, todos os entraves, todos autoritarismos.” (*idem*: 261).

Deambulando pela casa e continuando a reflexão sobre outros autores e leituras mais antigas, identifico a personagem do filme com personagens de uma obra já lida e de cuja sinopse retiro a ideia de Haruki Murakami (2013) que escreve sobre uma “[...] pequena e fantasmagórica cidade, rodeada por uma muralha que a separa do resto do mundo, [onde] vivem seres humanos privados da sombra e dos sentimentos.” (Murakami, 2013) – assim está Mendonça e assim estamos nós comungando de uma leitura imediata do mundo. Esta curta atraiu-me e com ela criei empatia...

Ao continuar a assistir ao filme, o ritual do banho, purificador para o espírito do homem, diria, quase de purga, o viajante, um pai que foi apanhado num quarto, com tantas contas para acertar, tanto para dizer, tanto para herdar - já em tronco nu há uma voz *off* que conclui o ritual do beco sem saída. *Aos meus filhos* (2020) urge no desespero dizer, legar, porque “Como pode o silêncio “falar”? Uma mensagem verbal só significa graças ao seu contexto que desenha, numa camada de silêncio, um contorno, precisamente o contorno que a mensagem verbal vem ocupar, como uma peça de um puzzle preenche um lugar vazio.” (Gil, 2018: 111). O drama aumenta, as dimensões do tempo agudizam-se no plano do rosto, com um passado que já não pode ser e um presente que deixa de ser no momento que é: tem que telefonar ao filho e agarrar o presente que ainda não é. O som de chamada e o filho que não responde, a tensão que se agudiza.

À segunda ...

- João - “Pai”

- Jean - “Filho, que bom”. [...] “Tia mo, viu amor?” (Mendonça, 2020: 12’13”).

Conversa adiada 24 horas e o jogo também. (Gonçalves, 2020)

Notas finais

Este texto resulta da experiência de uma escrita colaborativa conseguida a partir da visualização de uma curta-metragem, produzida em circunstâncias tão especiais como a condição de confinamento, em tempo de pandemia. Traduz a visão de seis investigadoras que, a partir da sua própria condição, se debruçaram sobre a forma, a estética e a temática, percebendo-se, nas suas palavras, o impacto que a mensagem do realizador Jean Mendonça teve na espetadora/investigadora, ao disponibilizar este seu filme na plataforma YouTube.

Independentemente da forma pensada pelo criador, as seis investigadoras participaram de forma empática, já que o confinamento e a distância social associada as privou da partilha e confraternização a que a sua condição humana as habituara. Confraternização que, muitas vezes, chegara através de uma ida ao cinema local, de um encontro na esplanada, de uma ida às compras ou mesmo um mergulho na praia, fora trocada pela utilização sistemática, diversa e contínua, de um telefone, um *tablet* ou um computador, instrumentos através dos quais, o acesso à plataforma YouTube, se tornou possível.

A par da visão do realizador, a perspetiva das investigadoras, sensíveis ao preto e branco escolhido para a curta, ao silêncio e à dor, à cor e à esperança e aos sons, já que o guião se revelara simples e direto e o texto curto e muito mais silencioso que audível, ofereceram à imagem a força de uma leitura diversificada e profunda. A experiência da escrita colaborativa ensinou-nos que, no confronto com a adversidade, o ser humano se transforma sem diferenciação de qualquer condição. Nesta partilha, escreveu-se no feminino. (Norton-Dias, 2020)

Referências bibliográficas

- Aumont, Jacques & Marie, Michel (2013) [2004]. *A Análise do Filme* (3ª ed.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Didi-Huberman, George, (2010). *Remontages Du Temps Subi T.2; L'Oeil De L'Histoire*. Paris: Minuit.
- De Sousa Santos, Boaventura (2001). *Globalização Fatalidade ou Utopia*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- Gil, José (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio de Água.
- Helder, Helberto (2013). *Os passos em volta* (11ª ed.). Porto: Assírio & Alvim.
- Murakami, Haruki (O Impiedoso País das Maravilhas e o Fim do Mundo. Lisboa: Casa das Letras.
- Mexia, Pedro (2020, julho 25). Bernard-Henri Lévy em entrevista: A democracia é o desfazer do distanciamento social. *Revista Expresso*. pp.42-49
- Pastoureau, Michel (2019). *Verde. História de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Pessoa, Fernando (1995) [1942]. *Poesias* (15ª ed.) Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando (1993) [1925]. O Guardador de Rebanhos. In *Poemas de Alberto Caeiro* (10ª ed.). Lisboa: Ática.
- Rancière, Jacques (2012) [2011]. *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.

Filmografia

- Mendonça, Jean (2020, junho 6). *Aos meus filhos* [Ficheiro de vídeo]. Disponível em: <https://youtu.be/HBvbwAcMidY> [11.06.2020]