

CINEMA



TERRITÓRIO

REVISTA INTERNACIONAL DE
ARTE E ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS

António Baía Reis, Guida Mendes,
Inês Rebanda Coelho & Teresa Norton Dias

**DOCUMENTÁRIO
(AUTO)BIOGRÁFICO**

N.º 8 | 2023

ISSN 2183-7902

Cinema & Território

Revista de arte e antropologia das imagens

N.º 8 | DOCUMENTÁRIO (AUTO)BIOGRÁFICO | 2023

Propriedade

Universidade da Madeira (UMa)

Endereço

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

ISSN: 2183-7902



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

DIREÇÃO & EDIÇÃO | DIRECTION & EDITION

António BAÍA REIS | Universidad Carlos III de Madrid (ES)

Guida MENDES | Universidade da Madeira-UMa | CIE-UMa

Inês Rebanda COELHO | CECC - UCP

Teresa NORTON DIAS | Universidade da Madeira-UMa | CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

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

Tales FREY | CEHUM | Universidade do Minho | Braga/Portugal

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 | Passos 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

PREFÁCIO 8-11

A memória, o lugar e a busca de um território inclusivo no documentário autobiográfico de uma PCD e artista audiovisual brasileira
Adriano Medeiros da ROCHA & Cíntia Rita Soares de FREITAS 12-29

Autobiografia, desenraizamento e errância: Jonas Mekas em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*
Mónica Santana BAPTISTA 30-45

Filme de família: cinema, memórias e identidades
Irislane Mendes PEREIRA & Lucas Rossi GERVILLA 46-61

A poética (auto) documental de Patricio Guzmán
Elis Crokidakis CASTRO & Luiz Antônio Monteiro CAMPOS 62-71

E a memória vos libertará: o lugar da memória visto no documentário *Democracia em Vertigem*
Leonardo SIMÕES & Regina Silveira MELLO 72-87

ENSAIOS

Künstlerische Forschung und Nachhaltigkeit. Ein künstlerisches Forschungsprojekt “4 questions about nature”
Christiane BROHL 89-114

* * *

CONTRIBUIÇÕES DO VII ENCONTRO INTERNACIONAL CINEMA & TERRITÓRIO

Hinamizawa em *Quando as cigarras choram* (2006-2021): lugar, comunidade e afeto
Adriana Falqueto LEMOS & Maria Júlia de FREITAS 116-128

O Presidente Improvável (2022): o legado do presidente Fernando Henrique Cardoso
Cristiane Pimentel NEDER 129-140

Frances e Julie: o protagonismo feminino no cinema e as questões da mulher contemporânea
Maria Fernanda CAVASSANI 141-153

Biografia de rua: a relação das pessoas em situação de sem-abrigo com os seus objetos pessoais
Lara FAGUNDES, Maria Inês SACHIM & Filomena SILVANO 154-172

A Terra como Acontecimento II
Romy CASTRO..... 173-183

Pensar a Dança além da forma... Relato (auto)biográfico de um percurso artístico
Teresa NORTON DIAS 184-193

EDITORIAL

É com satisfação que publicamos mais um número da revista internacional de arte e antropologia das imagens, *Cinema & Território (C&T)*. Com a edição, em 2023, do número oito, associado ao Encontro Internacional com o mesmo nome, celebramos mais um marco na nossa jornada de explorar as intersecções entre o cinema, a arte e o território.

Neste número, reunimos contribuições valiosas de académicos e artistas, oferecendo uma perspetiva diversificada sobre as relações dinâmicas entre a expressão cinematográfica e as paisagens culturais. O Encontro Internacional, que coincide com esta publicação, foi um fórum estimulante para a troca de ideias e experiências entre os participantes, proporcionando um ambiente enriquecedor para discutir as complexidades do cinema em diálogo com o território.

Ao longo dos anos, a *Cinema & Território* tem-se dedicado a explorar as fronteiras entre as disciplinas, desafiando as convenções e promovendo uma compreensão mais profunda das narrativas visuais em conexão com o ambiente ao seu redor. O número oito desta revista e o Encontro Internacional representam um passo à frente nessa busca pelo entendimento e apreciação das imagens em movimento, proporcionando uma plataforma vital para a disseminação de conhecimento e a promoção de diálogos interdisciplinares.

Agradecemos sinceramente a todos os autores, colaboradores e participantes por contribuírem para mais um capítulo significativo desta jornada. Esperamos que este número traga novas reflexões, conexões inovadoras e avanços significativos na compreensão da interação entre cinema e território.

A Direção da C&T



We are pleased to be publishing another issue of the international journal of the art and anthropology of images, Cinema & Territory (C&T). With the publication in 2023 of issue eight, associated with the International Meeting of the same name, we celebrate another milestone in our journey to explore the intersections between cinema, art, and territory.

In this issue, we bring together valuable contributions from academics and artists, offering a diverse perspective on the dynamic relationships between cinematic expression and cultural landscapes. The International Meeting, which coincides with this publication, was a stimulating forum for the exchange of ideas and experiences between participants, providing an enriching environment to discuss the complexities of cinema in dialogue with the territory.

Over the years, Cinema & Territory has dedicated itself to exploring the boundaries between disciplines, challenging conventions, and promoting a deeper understanding of visual narratives in connection with their surrounding environment. Issue eight of this journal and the International Meeting represent a step forward in this quest for the understanding and appreciation of moving images, providing a vital platform for the dissemination of knowledge and the promotion of interdisciplinary dialogues.

We sincerely thank all the authors, collaborators, and participants for contributing to yet another significant chapter in this journey. We hope that this issue brings new reflections, innovative connections, and significant advances in the understanding of the interaction between cinema and territory.

C&T Management Board

PREFÁCIO

Neste número, a revista Cinema & Território oferece-nos uma visão abrangente e reflexiva sobre a interseção complexa entre memória, lugar e a busca de territórios inclusivos no cinema contemporâneo. Cada autor(a) traz uma perspectiva única, mergulhando em diferentes facetas da experiência humana, tanto individual quanto coletiva, por meio da lente cinematográfica.

Adriano Medeiros da Rocha e Cíntia Rita Soares de Freitas exploram o documentário autobiográfico de uma pessoa com deficiência (PCD) e artista audiovisual brasileira. Neste estudo, a narrativa pessoal transcende as fronteiras individuais, transformando-se numa exploração mais ampla sobre a memória, o lugar e a busca por territórios inclusivos. O cinema torna-se, assim, um meio poderoso para desafiar preconceitos e criar uma narrativa mais abrangente sobre diversidade e inclusão. Mónica Santana Baptista analisa o trabalho de Jonas Mekas, destacando a complexa relação entre autobiografia, desenraizamento e errância. Em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*, Mekas não apenas compartilha as suas experiências pessoais, mas também levanta questões universais sobre pertença e identidade, transformando a narrativa cinematográfica num veículo para explorar as nuances da condição humana. Irislane Mendes Pereira e Lucas Rossi Gervilla mergulham na intersecção entre cinema, memória e identidade, através do estudo de filmes de família, obras que não se constituem apenas como registos pessoais, mas também reflexos de uma sociedade em constante evolução. O cinema familiar torna-se um espaço onde as identidades individuais se entrelaçam com as narrativas coletivas, proporcionando uma compreensão mais profunda da complexidade humana. Elis Crokidakis Castro e Luiz Monteiro Campos exploram a obra de Patricio Guzmán, revelando a poética envolvente do cinema documental. Guzmán, por meio de sua abordagem única, tece uma narrativa que vai além da simples representação de eventos, capturando a essência da experiência humana. Este estudo destaca a capacidade do cinema de transcender o factual e se tornar numa expressão artística profunda. Leonardo Simões e Regina Silveira Mello analisam *Democracia em Vertigem* como um documento cinematográfico que não regista apenas eventos históricos, mas também explora o lugar da memória na formação da identidade coletiva. Este documentário lança luz sobre as complexidades do processo democrático no Brasil, destacando o papel fundamental da memória na construção e desconstrução de narrativas políticas. Christiane Brohl contribui com uma perspectiva única sobre a interseção entre pesquisa artística e sustentabilidade. Seu projeto *4 Questions about Nature* destaca como a arte pode ser um veículo para questionar e explorar temas relacionados à natureza, promovendo uma reflexão profunda sobre o nosso papel no mundo.

Contribuições do **VII Encontro Internacional Cinema & Território**. Durante o VII Encontro Internacional Cinema & Território, diversos temas e abordagens enriqueceram as discussões sobre o papel do cinema na representação de lugares, comunidades e emoções. Adriana Falqueto Lemos e Maria Júlia de Freitas exploraram, de maneira envolvente, a representação de Hinamizawa na série *Quando as Cigarras Choram*. O estudo aprofundou-se nas nuances do lugar, destacando a sua importância no filme, assim como a interligação com a comunidade local e a expressão do afeto. A pesquisa proporcionou perspectivas valiosas sobre a relação intrínseca entre a narrativa cinematográfica e a construção emocional das personagens. Cristiane Pimentel Neder apresentou uma análise crítica e perspicaz do filme *O Presidente Improvável*, explorando o legado do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Através desta abordagem cinematográfica, proporcionou uma reflexão crítica sobre a política brasileira

contemporânea, lançando luz sobre aspetos menos óbvios do período presidencial e contribuindo para uma compreensão mais completa do contexto histórico. Maria Fernanda Cavassani trouxe à tona a relevância do protagonismo feminino no cinema, utilizando como estudo de caso as personagens Frances e Julie. A análise explorou a complexidades e os desafios enfrentados pelas mulheres contemporâneas, representadas no cinema. O trabalho ofereceu uma visão crítica sobre a evolução da representação feminina no cinema e o seu impacto na compreensão das questões de género na sociedade atual. O estudo conduzido por Lara Fagundes, Maria Inês Sachim e Filomena Silvano oferece uma visão penetrante sobre a vida nas ruas, focando-se na relação peculiar que as pessoas em situação de sem-abrigo mantêm com os seus objetos pessoais. Este trabalho mergulha nas histórias individuais, explorando como os pertences pessoais não servem apenas como meios de sobrevivência, mas também desempenham um papel crucial na construção da identidade e na preservação da dignidade. Romy Castro, por meio de sua obra *A Terra como Acontecimento II*, convida-nos a uma reflexão profunda sobre a interconexão entre o ser humano e o ambiente que o cerca. Através de uma abordagem artística, Castro explora as complexas relações entre as transformações na Terra e a experiência humana, destacando a importância de reconhecermos a responsabilidade coletiva na preservação do planeta e na promoção de práticas sustentáveis. Teresa Norton Dias oferece um relato envolvente e autêntico sobre a sua jornada artística no trabalho intitulado *Pensar a Dança Além da Forma*. Este relato (auto)biográfico transcende os limites convencionais da dança, mergulhando nas motivações, desafios e inspirações que moldaram a carreira de Norton Dias. Ao fazer isso, não apenas compartilha a sua história pessoal, mas também instiga o leitor a considerar a dança como uma expressão artística que vai além da sua forma física.

O VII Encontro Internacional Cinema & Território, por meio dessas contribuições, não apenas enriqueceu a compreensão sobre o papel do cinema na representação de territórios e comunidades, mas também estimulou reflexões significativas sobre afeto, legados políticos e o protagonismo feminino na sétima arte. As análises apresentadas pelos investigadores evidenciaram a potência do cinema como uma ferramenta vital para a compreensão e reflexão sobre questões sociais e culturais.

A Direção

PREFACE

In this issue, Cinema & Territory offers us a comprehensive and reflective look at the complex intersection between memory, place, and the search for inclusive territories in contemporary cinema. Each author brings a unique perspective, delving into different facets of human experience, both individual and collective, through the cinematic lens.

Adriano Medeiros da Rocha and Cíntia Rita Soares de Freitas explore the autobiographical documentary of a Brazilian disabled person and audiovisual artist. In this study, the personal narrative transcends individual boundaries, becoming a broader exploration of memory, place, and the search for inclusive territories. Cinema thus becomes a powerful medium for challenging prejudices and creating a broader narrative about diversity and inclusion. Mónica Santana Baptista analyses the work of Jonas Mekas, highlighting the complex relationship between autobiography, uprooting, and wandering. In “Reminiscências de uma Viagem à Lituânia”, Mekas not only shares his personal experiences, but also raises universal questions about belonging and identity, transforming the film narrative into a vehicle for exploring the nuances of the human condition. Irislane Mendes Pereira and Lucas Rossi Gervilla delve into the intersection between cinema, memory, and identity by studying family films, works that are not only personal records, but also reflections of a constantly evolving society. Family cinema becomes a space where individual identities intertwine with collective narratives, providing a deeper understanding of human complexity. Elis Crokidakis Castro and Luiz Monteiro Campos explore the work of Patricio Guzmán, revealing the engaging poetics of documentary cinema. Guzmán, through his unique approach, weaves a narrative that goes beyond the simple representation of events, capturing the essence of human experience. This study highlights cinema's ability to transcend the factual and become a profound artistic expression. Leonardo Simões and Regina Silveira Mello analyse “Democracia em Vertigem” as a cinematic document that not only records historical events, but also explores the place of memory in the formation of collective identity. This documentary sheds light on the complexities of the democratic process in Brazil, highlighting the fundamental role of memory in the construction and deconstruction of political narratives. Christiane Brohl contributes a unique perspective on the intersection between artistic research and sustainability. Her project “4 Questions about Nature” highlights how art can be a vehicle for questioning and exploring themes related to nature, promoting deep reflection on our role in the world.

Contributions from the 7th International Cinema & Territory Meeting. During the 7th International Cinema & Territory Meeting, various themes and approaches enriched the discussions on the role of cinema in the representation of places, communities, and emotions. Adriana Falqueto Lemos e Maria Júlia de Freitas explored the representation of Hinamizawa in the series “Quando as Cigarras Choram” in an engaging way. The study delved into the nuances of place, highlighting its importance in the film, as well as the interconnection with the local community and the expression of affection. The research provided valuable insights into the intrinsic relationship between the film narrative and the emotional construction of the characters. Cristiane Pimentel Neder presented a critical and insightful analysis of the film “O Presidente Improvável”, exploring the legacy of former president Fernando Henrique Cardoso. Through this cinematic approach, she provided a critical reflection on contemporary Brazilian politics, shedding light on less obvious aspects of the presidential period and contributing to a fuller understanding of the historical context. Maria Fernanda Cavassani brought to light the relevance of female protagonism in cinema, using the characters Frances and

Julie as a case study. The analysis explored the complexities and challenges faced by contemporary women represented in cinema. The work offered a critical view of the evolution of female representation in cinema and its impact on the understanding of gender issues in today's society. The study conducted by Lara Fagundes, Maria Inês Sachim and Filomena Silvano offers a penetrating insight into life on the streets, focusing on the peculiar relationship that homeless people have with their personal belongings. This work delves into individual stories, exploring how personal belongings not only serve as a means of survival, but also play a crucial role in the construction of identity and the preservation of dignity. Romy Castro, through her work "A Terra como Acontecimento II", invites us to reflect deeply on the interconnection between human beings and their environment. Through an artistic approach, Castro explores the complex relationships between transformations on Earth and the human experience, highlighting the importance of recognising our collective responsibility for preserving the planet and promoting sustainable practices. Teresa Norton Dias offers an engaging and authentic account of her artistic journey in the work entitled "Pensar a Dança Além da Forma". This (auto)biographical account transcends the conventional boundaries of dance, delving into the motivations, challenges and inspirations that have shaped Norton Dias' career. In doing so, it not only shares his personal story, but also encourages the reader to consider dance as an artistic expression that goes beyond its physical form.

Through these contributions, the 7th International Cinema & Territory Meeting not only enriched the understanding of the role of cinema in representing territories and communities, but also stimulated significant reflections on affection, political legacies and female protagonism in the seventh art. The analyses presented by the researchers highlighted the power of cinema as a vital tool for understanding and reflecting on social and cultural issues.

The Management Board

A memória, o lugar e a busca de um território inclusivo no documentário autobiográfico de uma PCD e artista audiovisual brasileira

Adriano Medeiros da ROCHA

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
adrianomedeiros@ufop.edu.br

Cíntia Rita Soares de FREITAS

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
cintiasoares.comunica@gmail.com

Resumo: Neste artigo trata-se de um relato de experiência sobre a pesquisa e o trabalho efetivado pela realizadora audiovisual brasileira Cíntia Soares para a constituição do seu documentário *Elos: traduzindo o intraduzível* (2022). Na obra (auto)biográfica, ela promove interseções entre sua experiência subjetiva, enquanto pessoa com deficiência (PCD) e contextos sociais e históricos mais amplos, ligados diretamente a um passado de preconceitos e silenciamentos. Neste sentido, a jovem cineasta latino-americana busca explorar um distinto território por intermédio do fazer cinematográfico e da sensível possibilidade de expressão permitida por esta linguagem. A partir de uma perspectiva singular e da própria poética fílmica construída, esta protagonista reflete sobre conceitos como memória e lugar, permitindo-se romper limites e promover travessias em busca de almejados novos territórios e de diferenciadas possibilidades artísticas e expressivas ligadas ao afeto e à inclusão.

Palavras-chave: deficiência, inclusão, afetividade, memória, lugar, documentário autobiográfico

Abstract: *In this article is an experience report on the research and work carried out by the Brazilian video maker Cíntia Soares for the constitution of her documentary Elos: translating the untranslatable (2022). In the (auto)biographical work, she promotes intersections between her subjective experience as a person with a disability (PCD) and broader social and historical contexts, directly linked to a past of prejudice and silencing. In this sense, the young Latin American filmmaker seeks to explore a different territory through filmmaking and the sensitive possibility of expression allowed by this language. From this singular perspective and from the constructed filmic poetics itself, this protagonist reflects on concepts such as memory and place, allowing herself to break boundaries and promote crossings in search of desired new territories and differentiated artistic and expressive possibilities linked to affection and inclusion.*

Keywords: *disability, inclusion, affectivity, memory, place, autobiographical documentary*

O diálogo sobre a construção da identidade foi e é algo complexo ainda nos dias atuais, principalmente em relação às pessoas com deficiência (PCDs), tendo em vista a sub-representação desses corpos na sociedade e nas grandes mídias. Stuart Hall afirma que a

sociedade e seus conceitos agem como um recurso facilitador para a compreensão dos sujeitos e para a formação social de cada indivíduo:

[...] Mediante a relação desse sujeito com a sociedade, sua identidade interage com símbolos, valores e práticas, que formam a cultura. Deste modo, o sujeito ainda tem o seu “eu real” dentro de si, contudo este “eu” acaba sendo formado e modificado com o diálogo contínuo com os “mundos culturais exteriores” e as outras identidades que esses mundos oferecem. (Hall, 2003, p. 63)

Assim, pode-se dizer que a inserção das PCDs na sociedade é fundamental para o conhecimento delas mesmas e do mundo em que vivem, porém, a construção do indivíduo não é estática. Ela acontece continuamente e é estabelecida historicamente e não biologicamente. Aquilo que cada um é, ou seja, a sua identidade, está inteiramente ligado com o mundo em que se viveu e que vive – em constante modificação.

Historicamente, alguns meios de comunicação insistiram em colocar a deficiência como um fato do azar ou de má sorte pessoal. Já do ponto de vista social e político, os deficientes ainda são vistos como minoria, muitas vezes, ainda abandonada. Esta visão limitadora sobre as PCDs ganhou força dentro de sociedades estereotipadas e esse tipo de elemento de memória influenciou o pensamento de muitas gerações. Lucilia de Almeida Neves Delgado (2006) explica que o termo memória se refere a uma construção sobre o passado, atualizada e renovada no tempo presente. Dessa maneira, a autora vai entender a memória como:

cabedal infinito de múltiplas variáveis – temporais, topográficas, individuais, coletivas – dialogam entre si, muitas vezes revelando lembranças, algumas vezes, de forma explícita, outras vezes de forma velada, chegando em alguns casos a ocultá-las pela camada protetora que o próprio ser humano cria ao supor, inconscientemente, que assim está se protegendo das dores, dos traumas e das emoções que marcaram sua vida. (Delgado, 2006, p. 16)

A partir do pensamento de Delgado é possível afirmar que a memória contribui para evitar que o ser humano perca referências, raízes, lastros fundamentais à construção da identidade. Ela poderia ser vista como um tipo de base construtora dessas identidades, do autoreconhecimento como pessoa e/ou como membro de uma comunidade. Assim, pode-se perceber que os conceitos ligados à memória são amplos e variados, promovendo o entrecruzamento entre lembrança e o esquecimento, o registro e a invenção, a revelação e a ocultação.

Através da própria origem da palavra *deficientia* ocorre a desvalorização da cidadania e das funcionalidades das PCDs, já que a mesma remete ao conceito de mau funcionamento, carência, falta, anormalidade e enfraquecimento. Dessa forma, quando se utiliza o termo *deficiência*, há disseminação da ideia de que as pessoas que possuem algum tipo de diversidade não têm a capacidade de estar em sociedade e de exercer a sua cidadania. De acordo com essa linha de pensamento, elas seriam limitadas.

O próprio modelo médico de percepção sobre as PCDs afirma que a condição do indivíduo com deficiência é algo que o impede de vivenciar as experiências que a sociedade oferece a seus cidadãos de forma equitativa. No documento, a deficiência é vista apenas como um fenômeno biológico, uma consequência obtida por meio de uma doença (França, 2013, p. 60). Além disso, o modelo médico destaca também que é fundamental buscar a cura, mas deixa claro que talvez ela nunca seja possível.

Ainda em 1966, o sociólogo Paul Hunt elaborou uma publicação que, posteriormente, ficou conhecida como modelo social. Como característica principal, ela permite que a pessoa com deficiência seja o “autor” da própria vida e incentiva a sua participação nas questões sociais e políticas de maneira efetiva. (Hunt in França, 2013, p. 62). O modelo social pontua ainda as três principais barreiras que as PCDs enfrentam: acessibilidade, institucionais e atitudinais.

Em 06 de julho de 2015 foi implantada no Brasil a Lei nº 13.146, conhecida como a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, na qual se revisou a concepção sobre o termo deficiência, definindo que se considera:

pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas. (Lei nacional 13.146)

Mesmo com a Constituição Brasileira afirmando que todos os cidadãos são iguais perante à lei, as PCDs ainda não podem ocupar todos os setores e seguem marginalizadas. Os pesquisadores Vinicius Gaspar Garcia e Alexandre Gori Maia (2014) apontam que as pessoas com sequelas mais severas são constantemente retiradas do convívio social e impossibilitadas de terem uma ocupação, uma vez que as empresas tendem a seguir o padrão estabelecido e aceito pela sociedade.

Partindo da reflexão sobre o conceito proposto por Milton Santos, a respeito dos cidadãos mutilados, pode-se dizer, então, que as PCDs ainda estão vivendo uma retirada direta ou indireta de seus direitos civis (Santos, 2013, p. 94) e tornando-se cidadãos mutilados, ou seja, são constantemente deixadas à mercê da bondade alheia. Santos destaca ainda que, além de terem acesso às informações, os cidadãos devem se apropriar dos meios de comunicação, participando de forma efetiva nas discussões e na elaboração de conteúdos, algo que raramente ocorre entre as PCDs.

Dessa maneira, torna-se fundamental a implantação de políticas assistenciais para estes cidadãos por parte do Estado brasileiro. Atualmente, sabe-se que, para o indivíduo ser reconhecido, não basta apenas ser ‘falado pelo outro’. É preciso que ele também tenha sua fala considerada nos processos de participação social e política. Sendo assim, é fundamental que as vozes, as vontades e as necessidades das PCDs e suas famílias sejam levadas em conta durante todo o processo de inclusão, para que, dessa maneira, as barreiras sejam realmente eliminadas, possibilitando uma melhor qualidade de vida.

Buscando chegar a esta aspiração, associações e outros grupos ativistas lutam pela implantação de novas políticas públicas que garantam a acessibilidade no Brasil. Essas instituições, em grande parte filantrópicas, se comprometem a exercer um dever que seria do governo, oferecendo acolhimento e assistência emocional e profissional às PCDs e às suas famílias.

Enquanto as mudanças necessárias não acontecem de maneira efetiva e abrangente, o meio audiovisual ainda se mostra segregador e capacitista em muitas produções. Um exemplo deste posicionamento ocorreu recentemente no filme brasileiro *Amor sem Medida* (2021), dirigido por Ale McHaddo. Na obra, os protagonistas foram interpretados pelos atores Leandro Hassum e Juliana Paes, onde viviam um par romântico. O intuito do filme era demonstrar que para o amor não existem padrões, já que o personagem Leo possuía nanismo e Ivana não. Porém, o que desejava ser uma obra anticapacitista, se tornou um acúmulo de preconceito e estereótipos em busca do sucesso comercial.

No caso da documentarista Cíntia Soares, que terá seu caminho como produtora e realizadora audiovisual aqui refletido, a falta de oxigenação durante o parto foi fator que

causou sua paralisia cerebral, trazendo como sequelas alterações motoras no andar e na coordenação motora fina, além da distonia, que é a contração involuntária dos membros e baixa resistência muscular. Contudo, apesar das dificuldades enfrentadas, os vínculos afetivos criados se tornaram essenciais para seu desenvolvimento e inserção na sociedade:

Ao diagnosticar a deficiência, o acolhimento das pessoas me possibilitou sobreviver, já que, naquela época, o assunto era pouco abordado no âmbito social e pela medicina. A falta de informações e debates contribuíram para o medo, fazendo com que os tratamentos fossem longos e dolorosos. (Cíntia Soares, comunicação pessoal, abril 9, 2023)

Desdobrando memórias de silenciamento, rompendo o lugar de preconceitos e criando novos territórios

Por muito tempo houve a ausência de discussões sobre os temas ligados à inclusão e à deficiência na mídia. Com isso, olhares e atitudes que promovem a exclusão, o preconceito e o apagamento desses corpos se perpetuaram.

Atualmente, a questão da representatividade nos meios de comunicação e na própria sociedade está mais presente e, grupos que antes buscavam mais espaço, vêm efetivando o lema *Nada de nós sem nós*, implantado em 1935, por meio de uma manifestação organizada por integrantes da Liga dos Deficientes Físicos. O ato contou com a presença de mais de 300 pessoas com deficiência física, após terem suas fichas de emprego carimbadas com a sigla DF (Deficiente Físico), o que colocava a condição como algo determinante para a contratação ou não dos candidatos. Ao todo, foram nove dias de protesto, em frente ao Departamento de Albergues da Cidade de Nova York. A ação conseguiu alcançar proporções inimagináveis e, além de chamarem a atenção da sociedade americana, os membros da Liga dos Deficientes Físicos foram os responsáveis por empregar milhares de PCDs em todo país, o que demonstrou a força desse movimento social e a importância dele para a inclusão.

O principal propósito da utilização do lema é deixar claro que só haverá transformações e conquistas na sociedade quando a participação das PCDs em discussões deixar de ser compreendida como um favor, mas sim, como um direito, pois ninguém melhor do que elas mesmas para pontuarem como é possível construir uma sociedade que acolha e ofereça oportunidades a todos.

O pesquisador Romeu Kazumi Sassaki destaca em seu artigo “Nada sobre nós, sem nós: Da integração à inclusão”, que o percurso até a efetivação do lema foi árduo e passou por quatro fases sociais. A primeira delas é a *exclusão*, que é o apagamento total dos corpos e que ocorreu durante a antiguidade até o início do século 20. Após este período, aconteceu a *segregação*, nas décadas de 1920 a 1940, que tinha como principal característica separar as pessoas de maneira forçada, devido à deficiência delas. Já a *integração* foi algo predominante ao longo das décadas de 1950 a 1980, cujo intuito era inserir PCDs na sociedade. No entanto, eram elas que tinham que se adaptar à infraestrutura e à ausência de acesso aos espaços. E, finalmente, a *inclusão*, estabelecida na década de 90 até hoje, visando aceitar as diferenças, valorizando cada pessoa e assegurando a convivência dentro da sociedade.

Ao longo dos anos, a ideologia da frase (“Nada de nós sem nós”) se espalhou por outros países, ganhando mais força e possibilitando ações como a da empresa suíça, Pro Infirmis, que convidou algumas pessoas com deficiência física para confeccionar manequins sob medida por um especialista, promovendo representatividade. Com a

confeção de diferentes modelos sob medida, foi possível fazer uma réplica bem parecida com a silhueta de cada um dos participantes. O projeto *Quem é perfeito? Chegue mais perto* (Pro Infirmis, 2013) esclarece a importância da inclusão da representatividade de PCDs na moda e pontua a importância de garantir que cada cidadão possa se expressar e viver, respeitando as formas únicas de cada ser. Através da visualização do vídeo do projeto, percebe-se a emoção dos participantes em terem seus corpos reconhecidos como *aptos* para serem expostos em uma vitrine e, sobretudo, o impacto da diversidade na sociedade.

Além disso, a ação promove a quebra do modelo de normatividade e do padrão de beleza imposto pela sociedade, trazendo uma reflexão sobre como a população lida com o “diferente”. No vídeo, algumas pessoas que passavam e viam os manequins na vitrine tinham a reação de estranhamento, outras se emocionaram e os fotografaram. Analisando essas reações, pode-se concluir que, apesar de serem feitas ações de conscientização e inclusão das PCDs, ainda há uma espécie de rejeição e apagamento desses corpos por parte da indústria e de muitos cidadãos.

A maneira como as pessoas se relacionam com a deficiência está ligada com a narrativa realizada pelos meios de comunicação, pois há uma sub-representação das diferenças e, quando isso ocorre, reforça inúmeros estereótipos sobre as PCDs, perpetuando antigos estigmas que reforçam uma percepção social equivocada ligada à fraqueza, inutilidade e dependência social.

Muitas vezes, nos conglomerados de mídia, as pessoas com deficiência ainda são vistas como uma “subcategoria” da sociedade, representando todas as deficiências a partir de um mesmo grupo de pessoas, sem levar em conta suas características e necessidades particulares. Para as pesquisadoras Patrícia Neca e Paula Castro (2012), é necessário que a mídia se envolva mais nas questões sobre inclusão e capacitismo, e retrate as pessoas como *sujeitos* com direitos, capazes de tomarem as suas decisões e não como *objetos* de caridade, tratamento médico ou proteção social (Neca & Castro, 2012, p. 368).

Através de uma produção audiovisual autobiográfica, Daniel Gonçalves, roteirista e diretor do filme *Meu nome é Daniel* (2018), rompe com a visão de herói e vítima que a sociedade cria sobre as PCDs. Na obra, ele narra a sua história, abordando os desafios que enfrentou por ser uma pessoa com deficiência. Segundo o próprio Daniel, o objetivo da sua longa-metragem era salientar o lado humano das PCDs e de suas famílias.

O realizador audiovisual enxergou em sua produção a oportunidade de frisar que a deficiência é somente uma das suas características, e que, assim como as demais pessoas, ele tem qualidades e defeitos independentemente dela. Ele questiona, também, a construção sociocultural do que é ser “normal” e do que não é, ajudando as pessoas a reverem seus preconceitos. Mesmo havendo movimentos sociais em prol da inclusão das PCDs, através da reconstrução do pensamento social sobre o lugar que cada cidadão pode ocupar, ainda hoje não existe garantia de que os direitos sociais, políticos e civis sejam cumpridos de forma igualitária.

Devido ao esvaziamento de discussões sobre o tema na grande mídia, o olhar e atitudes que promovem a exclusão, o preconceito e o apagamento desses corpos se perpetuam. A ativista Lau Patrón lembrou em sua palestra, no TEDx¹ Unisinos, um momento onde vivenciou de perto preconceito e exclusão com o seu filho, João, ao tentar explicar quais seriam as necessidades dele em sala de aula e dentro do ambiente escolar. Ela relata que, em uma reunião de pais para explicar a entrada do João na turma, uma mãe ignorou sua presença, se virou para a professora e disse: “O meu filho é pequeno demais para conviver com esse problema”. O problema a que se referia aquela senhora era o João.

¹ TEDx é uma organização sem fins lucrativos que realiza palestras e conversas sobre temas do cotidiano. Com o intuito de atrair atenção, proporcionando reflexões para um único tópico.

Com o objetivo de evitar atitudes como esta, em 2006, a Organização das Nações Unidas (ONU), na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, reconheceu a importância de oferecer acessibilidade a todos os espaços (físico, social, econômico e cultural), além de garantir o acesso à saúde, à educação e à informação e à comunicação às pessoas com deficiência, para promover, proteger e assegurar o desfrute pleno e equitativo de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais (ONU, 2006). Em 06 de Julho de 2015, entrou em vigor a Lei nº 13.146, que buscou garantir o direito à educação inclusiva a todos e o suporte técnico e educacional às famílias e aos alunos PCDs:

Art. 27. A educação constitui direito da pessoa com deficiência, assegurado sistema educacional inclusivo em todos os níveis e aprendizado ao longo de toda a vida, de forma a alcançar o máximo desenvolvimento possível de seus talentos e habilidades físicas, sensoriais, intelectuais e sociais, segundo suas características, interesses e necessidades de aprendizagem. (Lei nacional 13.146)

Cíntia Soares, a realizadora audiovisual e protagonista da pesquisa aqui relatada, constituiu um caminho que colocou luz em determinadas formas de apagamento. Em 2017, ainda morando na pequena cidade de São Domingos do Prata, no interior do estado de Minas Gerais, decidiu realizar, pela primeira vez, o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Resultado: ela foi aprovada em primeiro lugar no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto – Brasil:

Claro que eu fiquei extremamente empolgada com a novidade! Era tanto grito que minha mãe e meu pai acreditaram que eu estava passando mal, mas passada a euforia, contei a boa nova. Minha mãe ficou feliz, mas também reflexiva, pois o acontecido proporcionaria mudanças radicais. (Cíntia Soares, comunicação pessoal, abril 9, 2023)

Assim como muitas PCDs, a jovem que se tornaria jornalista, pesquisadora, ativista e realizadora audiovisual, também teve muitos dos seus direitos retirados frequentemente e, ao ser aprovada em uma universidade pública, alguns receios afloraram. Entre eles, estava a preocupação com a continuidade da exclusão e a falta de representatividade.

Contudo, ao ingressar nesta Universidade em 2018, ela trouxe consigo novos afetamentos para o ambiente universitário e da comunicação. A inserção da estudante (e de sua mãe) foi sendo feita de forma gradativa e cuidadosa. Seus direitos que antes eram raramente atendidos em outros espaços começaram a aparecer e a serem vivenciados. Um dos primeiros exemplos disso foi a possibilidade de ter sua mãe acompanhando diretamente as atividades acadêmicas da filha. Desde o início de sua graduação Cíntia também pode realizar as avaliações em uma sala individualizada com tempo estendido. Esses e outros direitos foram se tornando episódios cada vez mais frequentes e respeitados. Por isso, na sua opinião:

Era fundamental, já no primeiro dia de aula, esclarecer para todos que aquele novo corpo presente no hall do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas (ICSA) era o corpo de uma pessoa com deficiência, que iria precisar propor algumas adaptações e auxílios específicos, mas que assim como qualquer outra pessoa, a nova estudante era tão capaz quanto eles de estar ali. (Cíntia Soares, comunicação pessoal, abril 9, 2023)

Ao se mudar para a cidade de Mariana para frequentar as aulas presenciais e estabelecer novos elos, uma nova Cíntia também foi se reencontrando, onde o medo e a

exclusão deram lugar ao protagonismo e ao pertencimento dela nas relações pessoais e também naquela que viria a ser a sua profissão. É importante ressaltar que a procurada autonomia começa no momento de escolha da PCD em querer ou não qualquer gadget, e segue durante a escuta de suas reais necessidades, para desaguar em um movimento de ampliação do seu poder de escolha. O movimento se dá através do diálogo, respeito e afeto.

Constituindo um caminho de elos e afetos a partir da linguagem audiovisual

Em 2019, quando Cíntia Soares ainda estava no segundo período do curso de jornalismo, ela teve seu primeiro contato com uma câmera fotográfica semiprofissional na disciplina de Fotojornalismo. A realizadora audiovisual representou a primeira aluna do curso com mobilidade reduzida. Ela buscava aprender a trabalhar com aquele equipamento para, posteriormente, poder fazer suas criações na linguagem audiovisual. Por isso, foi necessário realizar adaptações visando o manuseio de uma câmera DSLR. Com a ajuda do jornalista Luiz Felipe Pereira, que também é aluno do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFOP, foi desenvolvido um mecanismo artesanal para que ela operasse a câmera, através de um tripé de alumínio posicionado em seu colo e amarrado com elásticos à cadeira de rodas - para que o equipamento ficasse em segurança, juntamente com barbantes devidamente posicionados no anel de zoom - visando facilitar o movimento para alteração da distância focal variável.

Conforme o próprio pesquisador Luiz Felipe Pereira afirma, geralmente, este tipo de *gambiarra* pode ser uma solução improvisada ou um conserto temporário, feito para resolver um problema ou lidar com uma situação de emergência. Sem muito planejamento, realizada de forma rápida e com materiais comuns, não costuma ser considerada uma solução permanente ou duradoura. Neste caso, de uma forma resumida, *gambiarra* seria “dar um jeito”, mesmo que não seja a maneira mais elegante e sofisticada.

Porém, a *gambiarra* também pode representar terreno fértil para a inovação e para invenções nas quais soluções simples se transformam não em um mecanismo temporário, mas em um protótipo de um gadget capaz de promover a inclusão estudantil dentro da lógica acadêmica pretendida por Cíntia. Em última instância, ela pode substituir designs acabados e caros e permitir caminhos no terreno da inovação, possibilitando mediações inclusivas.

Figura 1. *Ilustração artística do protótipo fotográfico instalado na cadeira de rodas*

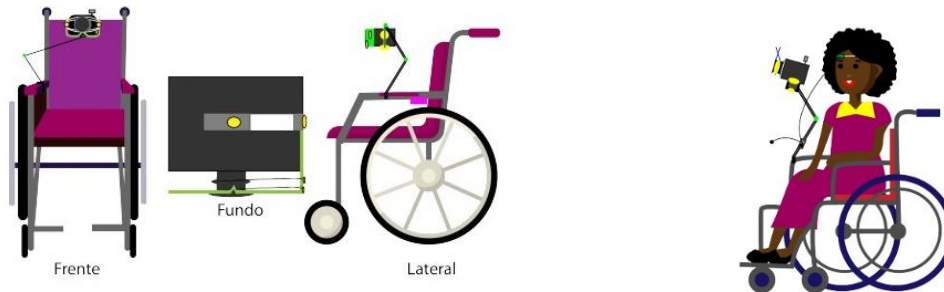


Fonte: Pesquisador Luiz Felipe Pereira

Posteriormente, o pesquisador do Núcleo de Tecnologia da Informação da UFOP, Ricardo Miranda, percebeu a oportunidade de aprimorar o invento preparado por Luiz Pereira. Assim, ele desenvolveu uma nova versão do equipamento, onde a câmera foi fixada por um monopé na cadeira de rodas e manuseada através de um sensor que capta

os movimentos do corpo para fazer as alterações nas configurações do equipamento registrador. Apesar de a pesquisadora ainda não ter tido a oportunidade efetiva de testar na prática essa nova versão, o estudo já foi apresentado em evento científico da Association for Computing Machinery, em outubro de 2021.

Figuras 02 e 03. *Aspecto do protótipo final com tecnologia assistiva para PCD motora*



Fonte: Pesquisador do NTI-UFOP Ricardo Miranda

Mesmo na primeira versão, a gambiarra já possibilitou abertura de portas para a realizadora. Apesar de parecer simples, este equipamento tornou realidade o sonho de Cíntia em se constituir uma “jornalista completa”, no sentido de conseguir operar, individualmente, aquela máquina registradora de imagens. Neste caso específico, ela conseguiu se aproximar e se entender com o equipamento e passou a explorar suas possibilidades, a ponto de decidir realizar, após a experiência bem-sucedida na disciplina de Fotojornalismo, uma exposição fotográfica. Produzido pelo Núcleo de Educação Inclusiva, o ensaio intitulado *Multiplididades* apresentou imagens de alunos com deficiência ocupando os espaços da Universidade. As fotografias foram feitas por Cíntia e por Matheus Victor, estudante do curso Administração da UFOP. A mostra aconteceu no hall do Instituto de Ciências Exatas e Biológicas (ICEB), no período de 01 a 14/06/2019. (Ferreira, (s.d).

Figura 04. *A autora da exposição fotográfica ladeada pelos amigos e apoiadores Magno Guimarães e Gabriel Pereira*



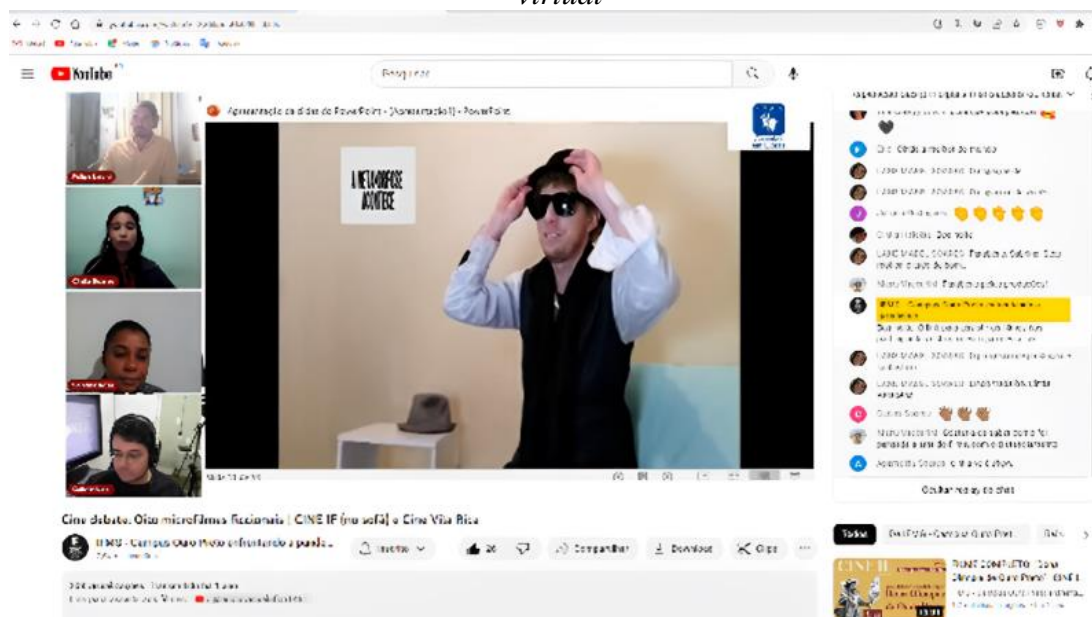
Fonte: Pesquisadora Cíntia Soares

Pouco tempo depois, em uma reunião formal de apresentação dos projetos apoiados pelo Programa de Incentivo à Diversidade e Convivência/PIDIC da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários e Estudantis, a estudante Cíntia conheceu aquele que seria o orientador de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), como, também, parceiro em diversas outras atividades ligadas ao cinema e ao audiovisual. A motivada apresentação de suas ideias e das ações que pretendia desenvolver no projeto que havia sido selecionada como bolsista dentro do Pidic sensibilizou, à primeira audição, o professor do DEJOR, Adriano Medeiros da Rocha. Estaria aí lançado o sopro para um novo e frutífero elo.

A primeira disciplina em que a dupla compartilhou uma relação construtivista no campo educacional, aconteceu durante o período mais intenso da pandemia de Covid-19. Tratava-se de Produção e experimentação audiovisual. Apesar do isolamento social, a disciplina e o docente propuseram um caminho reflexivo, teórico e prático que culminaria na criação de micrometragens ficcionais. Desde as primeiras aulas virtuais, Cíntia demonstrou participação ativa e inquietação. O próprio título da produção que ela elaborou e desenvolveu demonstrava a presença de tais elementos: *Metamorfose*.

Ela trabalhou diretamente no roteiro, direção e montagem da obra. Com seus seis minutos de duração, o filme aborda a história de um fã que, a princípio, deseja encontrar o seu ídolo e comete uma loucura. No entanto, há um segredo prestes a ser revelado. De acordo com Cíntia, o filme foi baseado em uma história real e “também buscou promover a inclusão, porque o personagem Davi é feito por uma pessoa com deficiência, completamente cego. Ele (o ator Thales Lopes) perdeu toda a visão e a gente teve que adaptar tudo pra ele também. O intuito era ele participar efetivamente do filme”.²

Figura 05. Cíntia apresentando seu micrometragem de ficção em noite de lançamento virtual



Fonte: Cine debate de lançamento dos *Oito micrometragens ficcionais*

Depois do sucesso na experiência ficcional e de ter tomado gosto pela linguagem audiovisual, Cíntia experimentou novo desafio: a disciplina de Telejornalismo, que também foi ministrada por Adriano Medeiros, de forma virtual. Percebendo o interesse manifestado pela estudante na área na disciplina anterior e sua grande dedicação, o

² Fragmento da fala de Cíntia Soares durante debate virtual de lançamento dos *Oito micrometragens ficcionais* produzidos na disciplina de Produção e Experimentação Audiovisual.

docente propôs a ela uma reorganização prévia da matéria, buscando estimular ainda mais sua inclusão e protagonismo na mesma. Para isso, professor, aluna e o técnico do Laboratório de Criação e Produção Audiovisual da UFOP, Anderson Medeiros, fizeram algumas reuniões remotas, antes do início do referido semestre letivo. O objetivo era encontrar uma nova receita para catalisar as potencialidades de Cíntia junto aos demais alunos.

No âmbito social, estabelecer uma comunicação em profundidade é fundamental, pois, em muitos casos, é necessário ter uma visão mais ampla e humanista para que aconteça a compreensão exata daquela situação em que se está inserido:

[...] Os afetos e a Comunicação estão muito próximos, ou seja, os afetos são comunicação: alguma coisa se comunica pelos afetos, alguma coisa está comunicada nos afetos. Dito de outro modo, nossa comunicação se realiza através dos afetos e sobre um fundo de afetos. A perspectiva dos afetos é uma possibilidade de pesquisa na comunicação, uma possibilidade de perspectiva humanista, onde o estético, o ético e o político se juntam para pensar suas questões [...]. (Moriceau, 2020, p. 23)

Depois de longos diálogos, o novo caminho construtor da disciplina incluiu também novas bibliografias, outros exemplos de reportagens e telejornais, além da revisão na própria maneira de pensar a produção que seria feita de forma coletiva pela equipe durante o semestre. Apesar da timidez inicial, Cíntia aceitou a indicação do docente para assumir atividades até então não imaginadas diretamente por ela. Esta foi a primeira vez que uma PCD desempenhou papéis de destaque como repórter e apresentadora do Telejornal Laboratorial Pontes.

Como repórter, Cíntia fez um *videotape* retratando a ampliação do teste do pezinho no Brasil. Ela desenvolveu a temática de forma polifônica, aprofundada e sensível, operacionalizando ampla pesquisa sobre o tema, articulando diversas fontes e materiais visuais tanto captados indiretamente pelos próprios entrevistados, como a partir da seleção de arquivos.

Neste caminho de aprendizado no Telejornalismo, Cíntia teve como aliadas especiais sua mãe e sua monitora Líria Barros, que colaboraram diretamente com o suporte técnico *in loco*, durante as gravações, que foram acompanhadas, através do *Google Meet*, pelo professor e pelo técnico do Laboratório de Criação e Produção Audiovisual.

Figura 06. Cíntia Soares apresentando o telejornal Pontes



Fonte: Telejornal Pontes, edição 003

A participação efetiva de Cíntia em uma produção como o telejornal Pontes, que foi disponibilizado em multiplataformas, abre caminho para discussões sobre a seletividade PCD, já que, para alguns, por conta de ser usuária de cadeira de rodas e ter restrições motoras, o seu corpo não estaria apto para estar em destaque, a não ser que tais características fossem removidas, jogando luz no *disablism*:

[...] Discriminação que se concentra no tratamento diferenciado ou desigual, muitas vezes negativo, de pessoas com deficiência e na política social. Presume-se que o “nós” se refere a uma perspectiva “sã” enquanto a deficiência só é apresentada para ser melhorada, curada ou eliminada. (Mustafé; Coelho, 2021, p. 258)

Incomodada com a falta de visibilidade e motivada pelas inúmeras incógnitas que acompanham as pessoas com deficiência, Cíntia Soares quis romper outras amarras e, em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), desenvolveu o documentário autobiográfico *Elos: traduzindo o intraduzível*. Na obra, ela resgata fragmentos de sua memória para refletir a respeito do seu papel social enquanto PCD. Um dos maiores defensores do audiovisual como um importante instrumento de registro de memórias é Michael Pollak (1989). O autor argumenta que o filme testemunho e documentário tornou-se um forte mecanismo para os rearranjos sucessivos da memória coletiva:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas as lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (Pollak, 1989, p. 12)

Um dos principais objetivos do filme foi demonstrar, através da experiência em primeira pessoa, quais são as dificuldades enfrentadas pelas PCDs, as possibilidades de protagonismo na sociedade e como os vínculos afetivos estabelecidos na trajetória ajudam a superar formas de preconceito. A produção ainda buscou promover reflexões sobre o papel da sociedade no acolhimento dessas famílias e, também, colocar em evidência o potencial e a participação das PCDs nas questões sociais e nos meios de comunicação. Ao lado de seus elos, Cíntia sempre exerceu um papel relevante e ambos foram agentes revolucionários em movimentos sociais, incentivando a inclusão e o apoio a essas famílias e contribuindo, ainda, para o surgimento de novas histórias e protagonistas.

Elos – traduzindo o intraduzível: o documentário autobiográfico e os novos territórios de expressão artística

Após pesquisar diversas produções cinematográficas/audiovisuais, a realizadora percebeu que ainda existe um número restrito de obras que apresentam o olhar das próprias PCDs, enquanto protagonistas desta linguagem. Por este motivo, optou por produzir um projeto ligado ao aspecto pessoal:

Penso que, dessa maneira, irei me aproximar ainda mais dos espectadores e incentivar o nosso protagonismo na sociedade e nos meios de comunicação. Entendendo que a minha trajetória pode se parecer com a história de outras PCDs e trazer mais representatividade. A minha intenção é afirmar que eu posso ser a autora da minha

própria história de vida e narrar os fatos que vivenciei de acordo com a minha perspectiva. (Cíntia Soares, comunicação pessoal, abril 9, 2023)

Coaraci Bartman Ruiz (2021) afirma que a produção de documentários autobiográficos surge como uma resposta de cineastas para um momento de crise e transformação dentro de sólidas instituições sociais. A partir dessa visão, Cíntia decidiu se debruçar na realização de um filme, onde o maior desafio seria traduzir o intraduzível: o amor ao próximo. Ao se colocar diante desta missão, ela se posicionou como uma atriz social protagonista dentro de um coletivo de pessoas que estão sendo fundamentais na (re)construção de uma nova sociedade e de um novo modelo de comunicação.

Sua proposta foi participar da obra como diretora, produtora, cinegrafista e personagem/atriz social, com o objetivo de demonstrar a sua perspectiva dos fatos narrados. Para isso, também fez uso de alguns objetos pessoais que fizeram, ou ainda fazem, parte de sua vida, tais como fotografias pessoais, a sua cadeira de rodas, músicas preferidas, entre outros. No artigo *Representação da doença no cinema documentário autobiográfico*, José Francisco Serafim e Natalia Ramos explicam que algumas das produções documentais contemporâneas priorizam a presença do realizador no filme e buscam auxiliar no autoconhecimento, na relação consigo mesmo e com o outro:

O filme documentário permite a análise da objetividade e da subjetividade da relação do Eu e do Outro e do indivíduo consigo mesmo e com a sociedade, constituindo um meio de exploração dos fenômenos psicológicos, sociais, antropológicos e identitários e de reelaborar a própria representação individual, social e antropológica, nomeadamente nos processos de saúde e doença. (Serafim & Ramos, 2014, p. 28)

Os pesquisadores ressaltam que existem características que sempre estão presentes nesse tipo de documentário, unindo estes produtos fílmicos autobiográficos, ainda que suas temáticas e propostas estilísticas sejam díspares. Para eles, na maioria das vezes, essas obras são realizadas por pessoas que se aventuram na busca de compreensão de si mesmos, de certas questões e vivências pessoais e identitárias, bem como de comunicação e partilha de suas histórias de vida e doença dolorosas (ibidem, p. 32-33.).

Foi dessa maneira que a realizadora buscou produzir um filme documentário autobiográfico, abordando os elos afetivos das famílias que têm filho(a)(s) com alguma deficiência. O conteúdo foi dividido em três episódios, não são lineares. Assim, independentemente da ordem como são assistidos, o tema central do trabalho segue em evidência. Por meio de relatos, imagens pessoais e personagens que vivenciaram momentos significativos com ela, buscou-se incentivar o protagonismo também de outras pessoas com deficiência e debater sobre a importância da afetividade.

Para constituir a narrativa fílmica foram selecionados momentos da vida desta realizadora que ela própria considera como fundamentais para o seu desenvolvimento pessoal e profissional. Eles foram divididos em três episódios, da seguinte forma:

- 1 - *Afetividade*: aborda os desafios enfrentados pela realizadora e sua família pós diagnóstico e a solidão causada pela dificuldade da inclusão da PCD na sociedade. Personagens participantes: Cíntia Soares, Célia Soares (mãe), Maria Helena (madrinha) e Valdete da Silva (madrinha) (Audiovisual UFOP, 2023a);
- 2 - *Somos todos iguais*: evidencia os desafios vividos no processo de inclusão nas escolas que estudou, desde a infância até a universidade, lembrando incidentes que a marcaram e colaboraram para o seu crescimento, sejam atitudes preconceituosas ou oportunidades de inclusão e sociabilidade. Personagens participantes: Cíntia Soares,

Érik Soares (irmão), Raiane Eleutério (amiga da escola), Rosangela Castro (ex-professora de apoio). (Audiovisual UFOP, 2023b);

3 - *Vivendo intensamente*: relato como ocorreu o processo de inclusão na universidade e sua gradual entrada no mercado de trabalho. Personagens participantes: Cíntia Soares, José Benedito Donadon Leal (diretor do ICSA-UFOP), Gabriela Cortez (monitora), Líria Barros (monitora), Wanessa Sousa (monitora), Nízea Coelho (supervisora de estágio), Filipe Lage (supervisor de estágio), Wellington Silva (jornalista e colega de trabalho). (Audiovisual UFOP, 2023c)

Um dos papéis principais da autobiografia é demonstrar as vivências, as alegrias e os desafios de determinado indivíduo ou grupo. Assim, a acessibilidade das PCDs foi um dos aspectos também abordados no filme, destacando a ausência dela, em muitos casos, como na falta de infraestrutura nas ruas e em estabelecimentos das cidades para o deslocamento de pessoas que têm mobilidade reduzida. Ultrapassando este objeto de estudo, em uma recente novela exibida pela Rede Globo de Televisão, *Travessia*, escrita por Glória Perez, também abordou a questão da falta da acessibilidade através da personagem de Tabata Contri, que é uma pessoa com deficiência na vida real, e interpreta a advogada Juliana Silvestre.

No capítulo exibido no dia 16/11/2022, por exemplo, após não conseguir entrar no bar do Nunes, ambientado em Vila Isabel, no Rio de Janeiro, Juliana decide afixar um cartaz com a Lei Brasileira de Inclusão, que determina a obrigatoriedade da existência de rampas para o acesso a estabelecimentos e instituições. Porém, o proprietário do bar, o Nunes, é resistente à manifestação da advogada. Além de não dar ouvidos à demanda levada por ela, ele também remove o cartaz colocado na porta de seu bar. Este tipo de atitude promove ainda mais o capacitismo e dificulta o acesso das PCDs nos espaços.

O filme *Elos* tenta romper com este tipo de posicionamento. Para gerar curiosidade no público e dinâmica ao longo do documentário, foi constituída uma proposta estética que priorizou alternância entre os planos de imagens captadas no decorrer de cada episódio, sempre levando em conta as sutilezas dos temas abordados em cada momento. Neste sentido, houve a intensão de explorar as possibilidades do ponto de vista/câmera subjetiva, convidando o público para acompanhar a visão protagonista cadeirante transitando pela Universidade, pela cidade e pelos demais espaços, onde se pode observar o mundo como ela vê, estando sentada em uma cadeira de rodas. Através da alternância entre os planos objetivos e o ponto de vista de Cíntia, o espectador conhece mais dessa história e da sua perspectiva de mundo.

Entre as referências fílmicas usadas para basear o projeto estão *Meu nome é Daniel* (Daniel Gonçalves, 2018), *Uma Gota de Esperança* (Emerson Penha, 2021) e *O Escafandro e a Borboleta* (Julian Schnabel, 2007). As duas primeiras também são documentários e trazem depoimentos da própria pessoa com deficiência e de suas famílias, o que ressalta como é necessário ouvi-las e, sobretudo, enfatizar que a importância do seu próprio ponto de vista sobre os fatos.

Na tese *A construção discursiva de crianças e adolescentes em documentários brasileiros: Real, simbólico e imaginário*, Renata Adriana de Souza problematiza a visão dos documentários como uma representação fiel do mundo. Ela ressalta que é preciso levar em conta que existe a subjetividade, intenção, recorte e outros elementos utilizados pelo diretor/a para compor e significar o produto e os estereótipos que, muitas vezes, são direcionados a somente uma região ou pessoa, mas acaba sendo a realidade de muitos outros.

As filmagens de *Elos* foram iniciadas na cidade natal de Cíntia, São Domingos do Prata, interior de Minas Gerais. Lá, ela abordou as memórias dos conflitos que viveu na

instituição pública na qual concluiu o ensino médio. Em uma caminhada pelo pátio da escola, à procura de um responsável, acabou encontrando sua ex-professora de apoio, que não estava na lista prévia de fontes. Apesar disso, quando elas se encontraram de maneira (quase) espontânea, houve uma troca afetiva tão forte que tiveram a oportunidade de relembrar momentos vividos há anos atrás. Assim, todo o episódio foi filmado na antiga escola e, também, no deslocamento entre sua casa e a respectiva escola.

Para a produção do episódio *Afetividade*, a realizadora e sua equipe de base (Anderson Medeiros, técnico do Laboratório de Criação e Produção Audiovisual, suas monitoras, Gabriela Cortez e Wanessa Sousa, e sua própria mãe, Célia Soares) viajaram a Belo Horizonte, até a casa de sua madrinha, Helena, no bairro Mantiqueira, onde passara a maior parte da infância. Nesse episódio, o foco principal foi mostrar suas raízes, o território onde nasceu e cresceu e quais foram os elos afetivos que a ajudaram a superar os desafios.

No episódio *Vivendo intensamente*, a equipe dirigida por Cíntia filmou imagens e entrevistas no local de trabalho dela e na Universidade Federal de Ouro Preto, onde estudava. Com o objetivo de reafirmar a proatividade e a inserção de PCDs na sociedade, ela buscou evidenciar os elos da inclusão a partir da sua relação com o ambiente e com as pessoas. Assim, foram entrevistados seus supervisores de estágio, um colega de trabalho, o diretor do ICISA (Instituto de Ciências Sociais Aplicadas), as monitoras e um conhecido que a ajudou no percurso.

Para as filmagens foram utilizadas duas câmeras. Uma delas foi tomada com câmera de base. Em plano conjunto, ela registrava Cíntia e a personagem que estivesse ao seu lado, durante os diálogos. Normalmente, ela foi operada com a ajuda do cinegrafista Anderson Medeiros. A outra câmera foi manuseada diretamente pela realizadora, buscando constituir uma visão subjetiva, com o intuito de demonstrar para o espectador como ela visualiza o mundo e as pessoas. Ela escolheu utilizar a DJI Pocket, pois foi o equipamento que a possibilitou ter mais mobilidade funcional (por ser leve e fácil de manusear), já que possui mobilidade reduzida por causa da paralisia cerebral.

Na tentativa de fugir do esquema tradicional de produção, a realizadora optou por não elaborar um roteiro de perguntas para as fontes do documentário, ou seja, no decorrer dos encontros ela desenvolvia um diálogo único com cada um dos personagens, de modo a evidenciar qual o vínculo afetivo e como ele foi construído com aquela pessoa. Tal decisão fez com que esse trabalho se tornasse mais autêntico. Neste sentido:

O documentário interativo pressupõe uma noção de colaboração entre as partes. Ainda que dividindo certas características de produção em comum com o documentário de observação, o cinema interativo caminha na direção oposta. Estamos diante da produção de uma verdade fílmica – uma verdade que se constrói a partir do encontro: ‘se há uma verdade aqui, é a verdade de uma forma de interação que não existiria não fosse a presença da câmera’. (Silva, 2004, p. 63)

Fortalecendo essa ideia de criar momentos únicos, priorizou-se registrar os encontros, em detrimento de material de acervo (apesar de ser um recurso utilizado em poucos momentos), pois o foco se deu no discurso, na palavra e na conversa íntima estabelecida em cada diálogo. Essa escolha parte de uma vontade de produzir um documentário também poético, focado em cada relato pessoal que lhe foi confiado e em todas as trocas durante as filmagens da obra. Além de poético, este documentário também pretendeu ser também crítico e reflexivo.

Em alguns momentos a equipe teve que adaptar as captações, seja por conta da ausência de determinadas fontes, ou do surgimento de uma nova, e até mesmo por conta

de uma forte sintonia (re)criada durante algum diálogo, inspirando novas questões e caminhos que surgiram no momento. Com isso, mesmo com o estabelecimento de um pré-roteiro aberto para conceituar as filmagens, houve a necessidade de se promover modificações de última hora, que não comprometeram o desenvolvimento do processo de captação, mas sim contribuíram para o enriquecimento da narrativa.

Em todas as filmagens, Cíntia ficou responsável pela direção, diálogos/entrevistas e pela captação de imagens da câmera 02 – registrando toda a subjetividade em primeira pessoa. Assim, ao mesmo tempo em que conversava, ela também participava, ativamente, como uma personagem, relatando sua própria percepção sobre os temas abordados, o que trouxe, efetivamente, um grande protagonismo à cena. Sua mãe, que a acompanhou durante toda a vida, também auxiliou diretamente nesta produção audiovisual. Em todos os lugares que a equipe foi filmar, ela esteve presente auxiliando no processo e atuando diretamente como uma assistente de produção para a filha.

Buscou-se utilizar a iluminação natural por uma questão de funcionalidade e, também, para criar ou ressaltar um aspecto mais intimista e informal durante as captações das imagens. Como as filmagens aconteceram em cidades e ambientes distintos, houve variação na constituição dos membros da equipe dirigida por Cíntia. Em São Domingos do Prata, o responsável pela captação de imagem da câmera de base e do som foi o produtor audiovisual e fotógrafo Ramón de Oliveira, que participou como voluntário da produção. Em Mariana, Ouro Preto e Belo Horizonte, quem operou a câmera de base foi Anderson Medeiros, técnico do Laboratório de Criação e Produção Audiovisual do curso de Jornalismo da UFOP. A quantidade de material captado chegou a 190 gigabytes, totalizando 252 arquivos.

Após a captação de todas as imagens e dos sons, Cíntia iniciou o cuidadoso processo de decupagem do material e a constituição de um roteiro de montagem, com o auxílio da sua mãe e das monitoras. A busca por alguém que pudesse colaborar com os processos técnicos de montagem e finalização da obra não foi fácil. Após muitas respostas negativas em um âmbito local e regional, a realizadora decidiu promover esta busca por parceria também através de suas redes sociais. E foi visualizando conteúdos dispostos a partir da sua conta do Instagram que ela encontrou, de forma inesperada, um vídeo que chamou sua atenção. Tratava-se de uma obra do montador audiovisual do Rio de Janeiro, Juan Vieira. Depois de analisar o portfólio dele, ela resolveu entrar em contato.

Receptivo e sensível à proposta, o montador aceitou o pedido de ajuda e se tornou mais um voluntário no projeto. Entendendo a grande distância física entre as duas cidades, a dupla optou por idealizar reuniões de montagem a partir do Google Meet. Dessa maneira, Cíntia poderia efetivamente participar de todas as etapas de sua produção, mas Juan Vieira também teria liberdade de criação no processo. Juntos, além da montagem propriamente dita, desenvolveram a identidade visual da série, pensando efeitos visuais, tipologia e cores de fontes, entre outros elementos. O montador também colaborou na criação de uma trilha musical original para a obra, já que ele também é músico. Assim, mesmo tendo como base algumas referências anteriores, a obra foi produzida de forma diferenciada e singular.

Esta inusitada oportunidade de trabalho permitiu que os dois passassem a se conhecer melhor e criassem um forte laço de afetividade. Contudo, essa última etapa se mostrou desafiadora, uma vez que, mesmo muito distante, e somente de forma remota, ela teve que passar sua visão artística sobre o mundo e sobre a própria obra, para que a montagem pudesse representar, fielmente, a realidade pessoal registrada no seu presente e em suas memórias. Como dito antes, a montagem propiciou uma construção documental cujo conteúdo foi dividido em três episódios não lineares, podendo ser assistidos e

compreendidos sem seguirem uma única sequência pré-determinada. Cada um deles tem cerca de dez minutos de duração.

Considerações finais

Como traduzir o intraduzível? Essa é uma das muitas perguntas que o filme *Elos* procurou responder. Mesmo que o caminho para uma possível resposta seja realmente difícil e subjetivo, desde o esboço do projeto, a pesquisadora e realizadora Cíntia Soares, buscou trazer o tema da inclusão para debate nas esferas audiovisuais, comunicacionais e na sociedade como um todo. Além de dialogar sobre a necessidade de acolhimento, como obra autobiográfica, a autora teve a oportunidade de constituir um mecanismo libertário para aflorar sentimentos e formas aprofundadas de expressão:

Mesmo que no passado eu tenha sido silenciada, hoje, tenho a certeza de que estou no caminho certo, pois estou tendo a chance tanto de refletir sobre minha vida e jornada, como de inspirar outras pessoas a não desistirem de serem os autores e os diretores de suas próprias vidas. Tenho ciência da influência e importância da minha presença na comunicação e desejo que outras Cíntias tenham força e resiliência para que possam ser e estar onde quiserem, sentindo seus corpos serem inseridos e aceitos pela sociedade. Afinal, não há ninguém melhor do que nós mesmos para falar dos nossos sonhos. (Cíntia Soares, comunicação pessoal, abril 9, 2023)

No filme, a diretora e a personagem se fundem. Assim, a aproximação da narrativa com seu próprio mundo, fez a obra se constituir, desde o nascimento da ideia, inerentemente participativa. Esta linguagem surge baseada em estudos antropológicos, onde há uma tentativa de inserção por parte do(a) realizador(a) no ambiente em que deseja documentar (observação participante). No entanto, foi da inserção da realizadora neste ambiente que surgiu a vontade de documentá-lo e, a partir disso, inúmeras intersecções entre o *eu-realizadora* e o *eu-personagem*, que também é objeto indireto desta pesquisa. Os limites entre o lugar de um e outro sujeito nem sempre são tão perceptíveis.

O filme *Elos* foi lançado oficialmente no dia 20 de janeiro de 2023, no Cine Vila Rica, na histórica cidade de Ouro Preto, no estado de Minas Gerais – onde Cíntia trabalha como assessora da respectiva prefeitura. Depois do sucesso de público e crítica, ela foi convidada para debater sua obra e experiência no *18º Congresso Internacional de Jornalismo Investigativo*, produzido pela organização Abraji. Atualmente, o documentário está sendo difundido a partir de mostras e festivais de cinema e vídeo de língua portuguesa.

Vale ressaltar que, depois do processo de redemocratização do Brasil, a comunidade PCD se uniu para conquistar os seus direitos e, atualmente, pode-se acompanhar o fortalecimento dessas pessoas. Agora é preciso pensar de forma coletiva e inclusiva para que seja realmente possível construir uma sociedade onde todos sejam livres e a deficiência seja apenas uma característica e não um limitador.

Referências

Audiovisual UFOP (2023a, março 6). Afetividade [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=5qaTpk_WUkI&t=8s

Audiovisual UFOP (2023b, março 6). Somos todos iguais [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=SXiC4cLEID0>

- Audiovisual UFOP (2023c, março 6). Vivendo intensamente [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZCPnuYWPC9E>
- Bampi, S., Guilhem, D., & Alves, D. (2010). Modelo social: uma nova abordagem para o tema deficiência. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 18(4), 816-823.
<https://doi.org/10.1590/S0104-11692010000400022>.
- Ferreira, L. (s.d). Exposição traz vivências de estudantes com deficiência na UFOP.
<https://ufop.br/noticias/assistencia-estudantil/exposicao-traz-vivencias-de-estudantes-com-deficiencia-na-ufop>
- França, T. (2013). Modelo Social da Deficiência: uma ferramenta sociológica para a emancipação social. *Lutas Sociais*, 17 (31), 59-73.
<https://www4.pucsp.br/neils/revista/vol%2031/tiago-henrique-franca.pdf>
- Garcia, V. & Maia, A. (2014). Características da participação das pessoas com deficiência e/ou limitação funcional no mercado de trabalho brasileiro. *R. bras. Est. Pop.* 31(2), 395-418.
<https://www.scielo.br/j/rbepop/a/Zy5L6Jw5JCzPqNGKC9yfJQD/?format=pdf&lang=pt>.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. UFMG.
- Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. Lei Nacional nº 13.146, de 6 de julho de 2015. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm.
- Gonçalves, D. (Diretor). (2018). *Meu nome é Daniel* [Filme]. Globoplay.
- Neca, P. & Castro, P. (2012). *Representações da deficiência na imprensa portuguesa: hegemonia e emancipação*. *Estudos em Comunicação*, 12, 367- 386.
<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/14192>
- Moriceau, Jean-Luc. (2020). *Afetos na pesquisa acadêmica*. Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 978-65-86963-10-6.
- Mustafé, I, Coêlho, T. (2021). “Eu Respeito”? reflexões sobre acessibilidade afetiva e comunicativa na publicidade do MMFDH. *Revista Culturas Midiáticas*, 15, 243-265.
<https://doi.org/10.22478/ufpb.2763-9398.2021v15n.60532>.
- Penha E. (Diretor). (2021). *Uma gota de Esperança* [Filme]
- Pro Infirmis. (2013, dezembro 12). «Because who is perfect?» [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=E8umFV69fNg>
- Ruiz, C. (2021). Documentário autobiográfico e feminismo: O quarteto de filmes de Miriam Weinstein. *Revista Eco-Pós*, 24(1), 120–138.
<https://doi.org/10.29146/ecopos.v24i1.27603>
- Santos, Milton. (2013). *O espaço da cidadania e outras reflexões*. Fundação Ulysses Guimarães. <https://www.fundacaoulysses.org.br/wp-content/uploads/img-pdf/1440003461-1398280172-vol-03-milton-santos.pdf>.
- Sasaki, R. (2007). Nada sobre nós, sem nós: Da integração à inclusão – Parte 1. *Revista Nacional de Reabilitação*, X, 57, 08-16.
- Schnabel J. (Diretor). (2007). *O Escafandro e a Borboleta* [Filme]. France 3 Cinéma; Pathé Renne Productions.
- Serafim, J., Ramos, N. (2014). Representação da doença no cinema documentário autobiográfico. *Avanca/Cinema*.
- Silva, G. (2019). Noções de identidade de Stuart Hall e o diálogo com o patrimônio cultural imaterial.
https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1553116115_ARQUIVO_NOCOESDEIDENTIDADEDESTUARTHALL.pdf
- Silva, P. (2004). *Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. UFRJ/ECO.

- Soares, C. (Diretora). (2022). *Elos: traduzindo o intraduzível* [Filme]. U.F.Ouro Preto.
- Souza, R. (2009). *A construção discursiva de crianças e adolescentes em documentários brasileiros: real, simbólico e imaginário*. 72f. [Dissertação de mestrado - Curso de Letras, Universidade Estadual de Maringá]. Repositório.

Autobiografia, desenraizamento e errância: Jonas Mekas em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*

Mónica Santana BAPTISTA

Escola Superior de Teatro e Cinema | CIEBA

monica.santana.baptista@gmail.com

Resumo: O presente artigo foca-se na análise de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972) e na forma como Jonas Mekas aprofunda a autobiografia em cinema através das ideias de errância e desenraizamento. Estes conceitos têm com mote a viagem do realizador à terra natal, após anos de emigração nos Estados Unidos. A *voice over*, as derivações espaciais pelas suas memórias e lugares completam-se numa estrutura fílmica, que apela a um modo de ver e filmar o que é “pessoal”, que vai além do que convencionalmente tomamos como diarístico e autobiográfico.

Palavras-chave: autobiografia, Mekas, viagem, errância, desenraizamento

Abstract: *The article focus on Reminiscences of a Journey to Lithuania (1972) and the way Jonas Mekas works autobiography in cinema, with the ideas of errant and displacement. Both have the journey that the director did to Lithuania for the first time after the emigration to the USA with starting point. Voice over, spatial derivations through memories and places complete the film's structure, which is a way of see and film what is personal beyond what is diaristic and autobiographic.*

Keywords: *autobiography, Mekas, journey, errant, displacement*

*Sei muito pouco sobre o que é ter.
Creio que os meus textos sabem muito mais;
eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico;
eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico;
atraem-me tanto a mim como a outros que os tocam,
para saber e não mais.
(Llansol, 2016)*

1. O diário visual como marca da memória autobiográfica

“No momento em que saímos, começámos a ir para casa, e continuamos a ir para casa. Eu continuo em viagem para casa.” Esta *voice over*, que antecede, em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972), a partida de Jonas Mekas para a Lituânia, resume a complexidade narrativa da obra, e permite uma reflexão em torno do processo criativo de um artista que se propõe fazer uma autobiografia. As reminiscências do passado colocam o epicentro temático no desenraizamento; ao mesmo tempo, centram a estrutura fílmica na figura de Mekas como personagem principal.

O desenraizamento e a ideia de viagem inscrevem o filme numa demanda, que pretende ser mais do que autobiográfica. Esta demanda atravessa a noção de família, a qual surge como contraponto e vestígio na herança da comunidade lituana nos Estados Unidos - uma comunidade desenraizada, como refere a narração de Mekas. O recurso à

narração sublinha o carácter dessa intenção. Trata-se de uma voz na primeira pessoa do singular e do plural, que anuncia um sujeito colectivo que abrange Jonas Mekas, o irmão Adolf Mekas (com quem fugiu no início dos anos 70 para a os Estados Unidos da América) e, numa maior amplitude, os imigrantes lituanos.

O paradigma desta voz colectiva - “Nós continuamos a ser pessoas desenraizadas. Mesmo hoje. E o mundo está cheio de nós. Cada continente está cheio de pessoas desenraizadas” - que, com pequenas variações, surge em várias sequências do filme, reitera o tema do desenraizamento, ampliando-o a todos os que nos Estados Unidos da América e pelo mundo se sentem desenraizados. O projecto pessoal expande-se a uma comunidade universal, e Mekas é o seu interlocutor. O pronome pessoal na primeira pessoa do plural “nós” coloca também no centro o espectador como sujeito que pode também ser, ou passar, a sentir-se um desenraizado.

O diário visual sempre atraiu Mekas, e teve a sua continuação nos últimos anos, em *365 Day Project*. A partir de 2007, o cineasta fez um registo visual de momentos da vida quotidiana diária do realizador, que o próprio montava e colocava *online*. Este projecto durou até quase ao final da vida de Mekas (o último registo é de Novembro de 2018, dois meses antes do seu falecimento). É neste sentido que Blanchot afirma “o diário está vinculado a uma cláusula que embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário. [...] O calendário é o seu demónio, inspirador, compositor, provocador e guarda.” (Blanchot, 1984, p. 193).

A concepção de um diário visual encontra desvios em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*. Mekas respeita um outro calendário, diríamos emocional, relacionado com a evocação da memória, através de reminiscências que lhe vão aparecendo do passado.

Importa estabelecer a diferença entre ambos os conceitos. Segundo Aristóteles, num pequeno texto a que chamou *Sobre a Memória e a Reminiscência*¹, de 350 a.C.:

Memória não é nem Percepção nem Concepção, mas um estado ou afectação e um destes, condicionado pelo lapso do tempo. [...] Não existe uma coisa como a memória do presente enquanto o presente, uma vez que o presente é apenas objecto da percepção, e o futuro, de expectativa, mas o objecto da memória é o passado. Toda a memória implica, portanto, um tempo decorrido.² (Aristóteles, 350 a.C.)

A memória existe como unidade de percepção, caso se refira a outro tempo, e assim “presentifique” uma emoção sobre uma sensação ou um acontecimento passado. Por seu turno, reminiscência seria o resultado da acção de ter rememorado algo já decorrido, através de uma experiência sensorial, espacial ou outra, vivenciada no presente.

O diarístico esbate-se, de acordo com as definições aristotélicas, mas o princípio de Blanchot parece manter-se, uma vez que Mekas faz um filme “aparentemente tão desprovido das formas, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades”. (Blanchot, 1984, p. 193) A unidade de entradas diárias é substituída pelo caminho de uma *voice over* que demarca a ideia de errância. Aristóteles distingue dois tipos de “presentificação” mnemónica.

Numa primeira instância, aquilo de que nos lembramos (um verso que decorámos, uma data, um número de telefone) é um movimento racional que subjaz a um acto de

¹ Tradução da autora. Título no original: *On Memory and Reminiscence*.

² Tradução da autora. Texto no original: *Memory is, therefore, neither Perception nor Conception, but a state or affection of one of these, conditioned by lapse of time. As already observed, there is no such thing as memory of the present while present, for the present is object only of perception, and the future, of expectation, but the object of memory is the past. All memory, therefore, implies a time elapsed.* (Aristóteles, 350 a.c.).

percepção sensorial, ligado ao presente. Então: “Como é que alguém se lembra do que não está presente?”³, indaga Aristóteles. Por outras palavras: que movimento interior e subjectivo ocorre quando inesperadamente rememoramos uma experiência passada no presente?

Logo depois, Aristóteles tece o paralelismo com a memória:

Da mesma forma, podemos conceber que a presentificação mnemónica dentro de nós é outra coisa, que por si mesma é um mero objecto de contemplação, enquanto que, em relação com outra coisa, é também uma presentificação dessa outra coisa. Na medida em que é considerada em si mesma, é apenas um objecto de contemplação, ou uma presentificação; mas quando considerada como relativa a outra coisa, por exemplo, como a sua semelhança, é também um símbolo mnemónico.⁴ (Aristóteles, 350 a.C.)

Uma imagem mnemónica é em si mesma uma imagem, autónoma, contemplativa; e é ainda uma imagem referente de rostos, cheiros, acções do passado. Por outras palavras, quando me/a relaciono com algo do presente, não deixa de ser “símbolo mnemónico”. A memória seria uma função da “percepção-sensorial” em que perseguimos e relacionamos momentos com tempos não-lineares. Todavia, a maneira como o fazemos é diversa: ao relembrarmos (acto de memória involuntária) o passado, o que nasce desse movimento interno é a reminiscência no presente de uma outra imagem ou sensação (uma afectação, nas palavras de Aristóteles), capaz de adequar memória rememorada ao que está a ser sentido.

Clarifiquemos com um exemplo. Logo no início de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*, Mekas passeia com o irmão Adolf pelos bosques, perto de Nova Iorque. Pisam as folhas caídas sobre a neve, sentimos que aquela caminhada é uma pausa para ambos; e há, nos planos escolhidos por Mekas, dele e do irmão, e das árvores, de crianças a escorregar na neve, um apelo poético da natureza, como contraponto à cidade. A certa altura, a *voice over* revela: “E esta foi a primeira vez que me senti em casa na América”. As sensações de conforto - enraizamento, identidade - surgem como “presentificação” de alguma coisa que liga memória da casa materna e da Lituânia ao passeio deambulatório que Mekas está a fazer. Esta comunhão desencadeia no realizador um afecto, uma ligação àquele tempo e espaço presentes. O passeio é ainda errância, caminho de descoberta da própria reminiscência. Ou seja, ele mesmo, imagem mnemónica, contemplativa. No final da sequência, a voz da narração, efusiva e hesitante - “Nós rompemos com as cordas do tempo” - surge sobre a imagem de uma corda verticalmente suspensa, presa a um tronco de árvore. Podemos depreender que alguma coisa esteve ali presa e que foi, entretanto, desamarrada, existindo apenas aquele vestígio.

A *voice over* é intermitente, dando a sensação de que Mekas está a tentar recriar de forma performativa o momento em que tal emoção aconteceu, tornando possível essa ligação afectiva entre passado e presente, no presente diegético. Esta narração que une reminiscência e memória estabelece a ideia central do filme, e a respectiva centralidade do ponto-de-vista autobiográfico. O dia não é definido com uma data concreta; o fulcral é o desencadear de um movimento perceptivo interior no realizador, que não apela à

³ Tradução da autora. Texto no original: *How then does he remember what is not present?* (ibidem).

⁴ Tradução da autora. Texto no original: *Just in the same way we have to conceive that the mnemonic presentation within us is something which by itself is merely an object of contemplation, while in-relation to something else, it is also a presentation of that other thing. In so far as it is regarded in itself, it is only an object of contemplation, or a presentation; but when considered as relative to something else, e.g. as its likeness, it is also a mnemonic token.* (Aristóteles, 350 a.c.).

linearidade temporal, mas a uma emoção pessoal, que o leva, em última instância, a fazer o filme.

Aristóteles salienta que “a afecção é corporal, isto é, a lembrança é uma procura por uma ‘imagem’ num substrato corpóreo⁵ [...]”. (Aristóteles, 350 a.C.) Esta emoção que o realizador experienciou é ainda mote para a decisão de regressar à Lituânia. Há um antes e um depois daquela caminhada pela neve. O realizador parece ter descoberto, com a reminiscência, o percurso autobiográfico e artístico do filme. As “aparições” prosseguem “amontoadas” na cabeça de Mekas; e são elas que o cineasta vai tentando ir destrinchando; através do sentimento de desenraizamento de que constantemente fala, e da errância e deriva do próprio filme.

Façamos uma pequena introdução à biografia de Jonas Mekas. Durante a Segunda Guerra Mundial, Mekas e Adolf, o irmão, ficam três anos num campo de trabalho na Alemanha, de onde fogem; são apanhados na Dinamarca. Regressam à Alemanha, e só depois conseguem evadir-se para os Estados Unidos. Isto aconteceu vinte e cinco anos antes da realização do filme. Mekas não voltou à Lituânia, nem à casa de família. Tentou inserir-se na sociedade norte-americana, e tornou-se num importante realizador nova-iorquino.

Reminiscências de uma Viagem à Lituânia aprofunda o cisma de uma sensação de desenraizamento nunca desaparecida, e central, na vida do realizador. É neste sentido que o filme salienta o registo autobiográfico: a história de Mekas é um correlato possível do destino de qualquer imigrante; mas estabelece um percurso em que o realizador tenta perceber se é possível ainda descobrir essas sensações de conforto e enraizamento, regressando tantos anos depois à casa de onde partiu.

Retomemos a ideia de diário:

Escrever um diário íntimo é colocarmo-nos momentaneamente sob a protecção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa protecção, e é também protegermo-nos da escrita, submetendo-a a essa regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. O que escrevemos enraíza-se, de bom ou mau grado, no quotidiano e na perspectiva delimitada pelo quotidiano. [...] Ninguém deve ser mais sincero do que o diarista. (Blanchot, 1984, p. 270)

O diário de viagens que Mekas tenta fazer é dissipado pela errância de uma narração que se conjuga com imagens que apelam a uma busca, e protelam o desenraizamento como falha ou ausência de um ponto fixo, regular, de destino e permanência. As reminiscências pessoais de Mekas surgem assim, também, como apelos de cariz ficcional. Ao regressar às páginas do seu diário de 1994, altura do exílio, Mekas escreveu:

À medida que leio as páginas que se seguem, não sei mais se isto é verdade ou ficção. Por um lado, tudo isto volta, outra vez suficientemente real, com toda a nitidez que um sonho mau tem para nos fazer saltar da cama a tremer. Por outro lado, estou a ler e isto não é a minha própria vida, mas a vida de outra pessoa, como se estas misérias nunca tivessem sido minhas. Se não, como é que eu teria conseguido sobreviver? Tem de ser sobre outra pessoa. (Mekas, 1988/1989, p. 60)

O realizador encontrava-se neste impasse entre a experiência dos acontecimentos e a construção de uma narrativa poética semi-ficcional, capaz de lidar com o passado.

⁵ Tradução da autora. Texto no original: *That the affection is corporeal, i.e. that recollection is a searching for an 'image' in a corporeal substrate [...].* (Aristóteles, 350 a.c.).

Blanchot destaca que não é porque conta acontecimentos extraordinários que a narrativa se distingue do diário. O extraordinário também faz parte do ordinário. É porque se debate com o que não pode ser verificado, com o que não pode ser objecto de confirmação ou de justificação. (Blanchot, 1984, p. 194) Não podemos provar que tudo o que é dito pela *voice over* é factual. A forma como são reconstruídas essas entradas visuais diarísticas faz parte do processo pessoal rememorativo de Mekas, estende-se ao processo criativo, e, por conseguinte, à narrativa e estrutura do filme.

Reminiscências de uma Viagem à Lituânia não deixa de ser uma obra autobiográfica, apesar do gesto de identificação com o outro estar desde logo na *voice over*. A narração complementa imagens do arquivo pessoal de Mekas (e de outros arquivos não-identificados), que retratam o contexto social dos imigrantes, e que excluem a presença do realizador. Após a introdução, surgem planos de Brooklyn, filmados em 1941, das ruas do bairro; vemos crianças a brincar, pautadas por um dos *leitmotiv* musicais do filme - um tema de piano, melancólico. Este manancial, em grande parte recolhido pelo cineasta ao chegar aos Estados Unidos, traça o percurso de uma memória, narrada na primeira pessoa do singular, sobre imagens de pessoas da comunidade no seu quotidiano. Narração e imagens são intercaladas por cartões que anunciam frases como: “*Henry Miller lived here*”.

Logo depois, surge um momento festivo que junta os compatriotas de Mekas: as pessoas dançam e cantam; praticam um conjunto de rituais tradicionais como se estivessem no seu país. Sente-se o espírito da comunidade; e, das poucas as vezes que Mekas aparece, está integrado no grupo dos imigrantes. O que a narração confessa vai noutro sentido, acentua o afastamento cultural e social que todos tentam dissipar com aqueles encontros: “Observei os imigrantes em Atlantic Avenue, como um animal moribundo; e eles estavam lá, mas estavam completamente noutro lugar.” O desenraizamento fica sublinhado nesta sequência. Mekas, “animal moribundo” (eufemismo para desenraizado), dentro da sua comunidade, confessa que aquelas rotinas ritualísticas não fazem desaparecer o sentimento de não-pertença dele e dos outros.

De seguida, surgem imagens suas e do irmão a filmar ou a serem filmados um pelo outro, noutro contexto – espaço interior que se assemelha a uma casa; a *voice over* fala da compra da câmara de filmar Bolex, quando chegaram à América. Imagem e som dão conta do entusiasmo que os irmãos partilham com a câmara. Porque é que Mekas coloca este acontecimento meta-discursivo após a sequência com a comunidade lituana? Relembremos uma entrevista que Mekas deu a Boganovitch, em 2015:

Mas o desenraizamento forçado não é o mesmo de quando saímos de casa por nós mesmos, procurando sorte ou aventura no estrangeiro. O aventureiro pode sempre voltar para casa; um exilado não pode. [...] Mas o exilado continua sem nunca estar em casa. Estarei sempre dividido. Não sou esquizofrénico. Não sou duas partes; estou dividido em, diria, sete partes. Existiu um tempo em que, provavelmente, eram cem partes. [...] Mas nunca serei capaz de me juntar totalmente. Continuo a ser um lituano.⁶ (Mekas apud Boganovitch, 2015)

⁶ Tradução da autora. Texto no original: *But forced uprootedness is not the same as when you leave home on your own, seeking luck or adventure abroad. An adventurer can always return home; an exile cannot. So I decided that my home would be culture. But the deeper I went into culture, the more confused I got. So I needed something more real. I said, “Okay, from now on, my country will be cinema.” But an exile is still never at home. I will always be split. I’m not schizophrenic. I am not two parts; I’m split into, like, seven parts. There was a time, maybe, I was in, like, 100 parts. [...] But I will never be able to put myself back together completely. I am still Lithuanian.* (Bogdanovich, 2015).

Esta confissão é constantemente reiterada pela *voice over* do filme: “Nós continuamos a ser pessoas desenraizadas.” A identidade fragmentária encontra-se assim no conflito entre o sentir-se em “casa” na América e o constante desenraizamento em relação à terra natal. Jonas Mekas é realizador, narrador, personagem e o sujeito que procura ainda a sua “casa”, no cruzamento entre ser lituano e nova-iorquino. Trata-se de uma busca de si mesmo, consolidada num trajecto errante, que inclui toda uma comunidade de desenraizados.

2. A autobiografia possível de um desenraizado: o esforço de memória

Em relação à memória e reminiscência, Aristóteles acrescenta outros dados:

[...] em algumas pessoas, quando, apesar da mais extenuante aplicação do pensamento, continuam incapazes de se lembrar, (o que) (*anamnesis* = o esforço da lembrança) aumenta um sentimento de desconforto, que mesmo que abandonem o esforço da lembrança, persiste, no entanto, neles; (e) especialmente em pessoas de temperamento melancólico. Pois estas são movidas de forma poderosa por certas imagens. A razão por que o esforço da lembrança não está sob o controle da sua vontade é que, tal como aqueles que atiram uma pedra não podem pará-la como desejariam a partir do momento em que a atiram, também aquele que tenta lembrar-se e ‘persegue’ uma ideia instala um processo numa parte material na qual reside a afectação. Aqueles que foram hidratados em torno dessa parte, que é o centro da percepção sensorial, sofrem mais este tipo de desconforto. Pois, a partir do momento em que essa hidratação é posta em movimento não é fácil fazer como que ela volte a descansar, até que a ideia que foi procurada se apresente novamente, e então o movimento encontra um curso directo.⁷ (Aristóteles, 350 a.C.)

Se, no momento em que a reminiscência acontece escapa também à nossa vontade, então, falamos ainda de um processo de memória involuntária. Um esforço de lembrança procura desencadear a experiência passada, sem saber que experiência é, como surgirá, com que mecanismos aparecerá, e se aparecerá. Mas o eco, o desejo de querer rememorar, fica, como essa pedra que, lançada ao charco, não cessa de ter sobre as águas as marcas circulares do seu movimento.

Ainda na primeira parte do filme, Mekas retrata *Times Square* à noite. O movimento e vida de Nova-Iorque são abordados de forma documental, através do ponto-de-vista distanciado. Porém, a *voice over* é divergente em relação à envolvência com o espírito cosmopolita revelado nos planos: “Alguma vez estiveram em Times Square e sentiram perto de vocês e muito forte o cheiro de uma casca fresca de uma videira?”

Os extremos de ambas as experiências parecem paradoxais: é na imensidão da grande cidade, com uma panóplia de cheiros, e entre a multidão, que Mekas tem a reminiscência

⁷ Tradução da autora. Texto no original: [...] *in some persons, when, despite the most strenuous application of thought, they have been unable to recollect, it (viz. the anamnesis = the effort at recollection) excites a feeling of discomfort, which, even though they abandon the effort at recollection, persists in them none the less; and especially in persons of melancholic temperament. For these are most powerfully moved by presentations. The reason why the effort of recollection is not under the control of their will is that, as those who throw a stone cannot stop it at their will when thrown, so he who tries to recollect and 'hunts' (after an idea) sets up a process in a material part, (that) in which resides the affection. Those who have moisture around that part which is the centre of sense-perception suffer most discomfort of this kind. For when once the moisture has been set in motion it is not easily brought to rest, until the idea which was sought for has again presented itself, and thus the movement has found a straight course.* (Aristóteles, 350 a.c.).

de um cheiro forte, muito concreto, da casca fresca de uma videira. Não é possível existir casca de videira em *Times Square*. Esta sensação olfactiva não identificada por Mekas, ligada provavelmente a memórias de casa e da Lituânia, lembra-o que não é um nova-iorquino em Nova Iorque, mas um lituano (que pensa e sente a Lituânia) que vagueia entre o pulsar e a excitação da *Big Apple*. O sentimento nostálgico é revelado no tom da pergunta, dirigida de forma directa e coloquial ao espectador. Este pode não ter estado perdido no meio de *Times Square* e sentido o cheiro da casca da videira; mas esteve numa praça ou avenida de outra cidade estrangeira, e um cheiro, uma imagem ou um movimento desencadearam nele um desejo de memória, que o próprio pode não ter conseguido (de imediato) identificar.

Momentos antes, Mekas fala da sua câmara de filmar Bolex, quem aparece nas imagens é ele próprio, até que a *voice over* diz, em tom efusivo: “Nós amamos-te mundo, mas fizeste-nos coisas vis.” Este segmento prévio ao percurso deambulatório por *Times Square* dá conta do ser estilhaçado que Mekas se sente, e quer retratar no filme. Novamente, o pronome na primeira pessoa do plural permite a identificação directa da voz com outros interlocutores. Em suma, Mekas filma um mundo que ama, sem esquecer os acontecimentos históricos, os desfasamentos sociais, que deixaram em si a ferida do desenraizamento. Mekas ressalva a Bogdanovich que os seus filmes são a celebração da realidade, da vida, dos meus amigos, da rotina diária actual que passa e amanhã desapareceu. Não está certo que seja um trabalho sobre memórias⁸ (Bogdanovich, 2015).

O método de Mekas sublinha a busca dessas imagens do mundo, momentos do presente que celebram a vida, a comunhão com os outros. Daí resultam muitas vezes imagens poéticas, as quais se conjugam com memórias e comentários, que evidenciam o seu conflito interior - o lugar intervalar da identidade de um exilado. Como frisa Mekas, o exilado é aquele que, ao contrário do aventureiro (e poderíamos também chamar viajante), não pode regressar a casa. O dilema está entre “Viver em clausura ou abrir-se ao outro.” (Glissant, 2011, p. 101). Todavia:

A identidade enquanto raiz condena o emigrante a um dilema devastador. Rejeitado a maior parte das vezes nos lugares da sua ancoragem, é obrigado a exercícios impossíveis de conciliação entre a sua antiga e a sua nova pertença. (idem, p. 139)

Que lugar ocupa Mekas perante esta dicotomia pessoal e identitária? Em 1972, após a feitura do filme, Mekas publicou um livro de poesia, dando-lhe também o título “Reminiscências”. A propósito dessa publicação, esclarece:

Nós saímos dos nossos lares (“homes”) há muito tempo: mas agora, quando nos sentamos nas nossas confortáveis casas (“houses”) e olhamos para a erva verde, o que é um exilado, um refugiado, um imigrante, um *emigré* [...]? Connosco, a palavra ‘exílio’ tornou-se num hábito de discurso, um primo distante da realidade da experiência que nos foi uma vez imposta, e uma memória vaga disso ainda nos enforma.⁹ (Mekas apud Šilbajoris, 1973, p. 327)

⁸ Tradução da autora. Texto no original: *I'm not so sure my work is about memories. My films are the celebration of reality, of life, of my friends, of actual daily life that passes and is gone tomorrow. We don't pay attention to it when it happens. Later, or course, we look back, we remember. But, for me, to catch, to celebrate the reality and life and friends and everything around me the very moment it happens - that's what is, that's what I'm possessed by.* (Bogdanovich, 2015).

⁹ Tradução da autora. Texto no original: *We left our homes a long time ago; but now, as we sit in our pleasant houses and look at the green grass, what is an exile, a refugee, an immigrant, an emigré? [...] With us, the word “exile” has become a habit of speech, a distant cousin to the reality of experience which was imposed on us once and a pale memory of which we still possess.* (Šilbajoris, 1973).

Mekas tira uma conclusão:

O que permanece real é o sentimento de perda e um desejo para preencher um vago vazio no coração. Até ao ponto em que o momento presente falha por não conseguir aliviar essa angústia rangente, tendemos a olhar para trás para o nosso passado, procurando uma lembrança a que chamemos nossa. Surpreendentemente, às vezes, o sentimento de ter estado mesmo em casa (“home”) vem ter connosco com a memória dos lugares que já estavam no percurso do exílio, já estrangeiros quando os vivemos. De facto, às vezes parece que a memória ela mesma é a nosso único lar (“home”).¹⁰ (ibidem)

Numa primeira instância, a memória resulta do acto de recordar; não se fixa e cria território no tempo e no espaço materiais, pois o próprio sujeito está em viagem: “A identidade-raíz enraizou, assim, o pensamento de si e do território, mobilizou o pensamento do outro e da viagem.” (Glissant, 2011, p. 121). A que corresponde esta espécie de memória errante? De novo, podemos tentar responder através de Molder, quando afirma que o nosso olhar dirigido para o passado tem de se comprometer numa metamorfose disso que é o ‘passado’, exactamente aquilo que cada coisa é quando deixou de ser, no momento preciso em que deixou de ser e é experimentada como tendo deixado de ser: coisas mortas, invisíveis rigorosamente. (Molder, 1999, p. 121)

A memória de um “outrora”, através de um “trabalho intenso no seio das coisas” - a que poderíamos chamar rememoração - não resolve desenraizamento. Em Jonas Mekas, as “coisas mortas, invisíveis rigorosamente, porque apenas parcialmente restituíveis” só se podem “comprometer numa metamorfose disso que é o ‘passado’” através da viagem de regresso à Lituânia. Viagem que o artista medeia e fixa através da obra de arte, num filme, num conjunto de poemas ou numa exposição. Assim, o desenraizamento pode ser um sentimento colectivo, mas nunca deixa de ser uma memória e construção pessoais e autobiográficas.

3. Lugares de memória, errância e viagem interminável até casa

Na terceira parte do filme, após a visita à Lituânia e antes de regressarem aos Estados Unidos, Mekas e Adolf viajam até Viena de Áustria. O foco da viagem (intercalado com visitas a igrejas e deambulações pelas ruas) é a visita à casa vazia de Wittgenstein. Mais uma vez, destacam-se as ideias de errância, memória e referente colectivos, numa casa sem referente ou memória autobiográfica. Ali, existem apenas paredes brancas, portas e janelas: não há nenhum objecto que apresente o “outrora” de Wittgenstein naquele lugar.

As digressões dispersivas pela cidade, a visita a monumentos e à casa de Wittgenstein surgem como correlato de alguma coisa que a viagem à Lituânia não conseguiu resolver. Aquilo que é dito pela *voice over* antes da partida para a Lituânia - “No momento em que saímos, começámos a ir para casa. E continuamos a ir para casa. Eu continuo em viagem para casa.” - perpetua-se quando deixamos o país natal. Como desenraizado, Mekas está

¹⁰ Tradução da autora. Texto no original: *What remains real is a sense of loss and a yearning to fill a vague emptiness in the heart. To the extent that the present moment fails to appease this gnawing anguish, we tend to turn back to our past, searching for a remembrance to call our own. Surprisingly, at times the feeling of having truly been at home comes to us with the memory of places which were then already on the trek of exile, already foreign when we lived in them. Indeed, it seems at times that memory itself is our only home.* (idem).

sempre “em viagem” pelo (e no) mundo, não pertencendo a nenhum dos seus lugares; o que lhe falta está sempre a escapar - pertence ao lugar do “outrora”.

Em termos estruturais, a mudança entre a primeira parte de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (correspondente aos segmentos de uma viagem física e emocional por Nova Iorque) e a entrada na segunda parte (centrada na viagem à Lituânia) é feita por um bloco de imagens não pertencentes a ambos os núcleos. Trata-se de um conjunto de planos, captados a partir de um comboio em movimento, do que podem ser os subúrbios citadinos. O intuito é destacar a ideia de viagem como contínuo perpétuo no tempo: quem observa por detrás da câmara já partiu, encontra-se em viagem, num movimento acelerado, que é sempre uma passagem perene. Sobre estas imagens escutamos a voz de Mekas: durante a desmobilização de soldados, o irmão não foi recrutado para a guerra porque se pôs a comer folhas das árvores. Ou seja, este percurso errante, antecâmara da viagem à Lituânia, refere uma outra viagem, aquela que não chegou a acontecer do irmão de Mekas.

“Do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que em ambos os casos falta. É por aí que há que começar.” (Glissant, 2011, p. 21) O início do percurso dá-se, segundo Glissant, por causa do desenraizamento. Existe um movimento de fuga, porque o lugar do enraizamento se encontra física e temporalmente ausente. E é sempre esse lugar que a errância procura resgatar num outro ou no mesmo lugar, para que o sujeito se consiga voltar a estruturar em termos emocionais e identitários. Simone Weil refere: “Um ser humano cria raízes devido à sua participação real, activa e natural na existência de uma colectividade que mantém vivos alguns tesouros do passado e alguns pressentimentos do futuro.” (Weil, 2014, p. 45) É no encontro com uma comunidade, com o outro, que “nos encontramos a nós mesmos”. E continua: “Todo o ser humano precisa de ter múltiplas raízes, precisa de receber a quase totalidade da sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos ambientes a que naturalmente pertence.” (ibidem).

O errante parece assumir ambas as vivências, aproximando-se também do que Deleuze define como sendo o trajecto das crianças:

A imagem não é apenas trajecto, mas devir. [...] Um devir não é imaginário, não mais que uma viagem é real. É o devir que faz do mundo trajecto, ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar uma viagem; e é o trajecto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, de trajectos e afectos, remetem um para o outro. (Deleuze, 2000, p. 91)

De acordo com Deleuze, a errância passaria, de facto, pela perda e busca da identidade: “Perca o rosto. Torne-se capaz de amar sem lembrança, sem fantasia e sem interpretação, sem fazer o balanço. Que haja apenas fluxos, que ora secam, ora congelam ou transbordam, ora se conjugam ou se afastam.” (Deleuze, 1998, p. 39). A errância permite a Mekas compreender as contradições que existem em si como ser desenraizado. O realizador percebe que viajar é permanecer num lugar intervalar: deambula e viaja emocional e fisicamente até Lituânia, as imagens poéticas que recolhe resultam do encontro com o mundo e com os outros; mas o som (não só a *voice over*) acaba por ressaltar a dúvida e a inquietação em relação à viagem e àquilo que com ela procura do passado: voltar a sentir-se em casa.

O errante compreende-se a si mesmo na dualidade de dois pontos espaço-temporais: imiscuindo-se no momento presente, tentando descobrir nele o “outrora”. Baudelaire sublinha, em *O Pintor da Vida Moderna*:

A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerai, se

quiserdes a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e a parte variável como o seu corpo. É por isso que Stendhal [...] se aproximou, mais do que muitos outros, da verdade, ao dizer que “o belo não é senão a promessa da felicidade”. (Baudelaire, 1993, p. 10)

É nesta “promessa de felicidade” (busca do artista na feitura da obra de arte) que se centra o início da segunda parte de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*. Mekas intitula-a de “Cem Vislumbres (“glimpses”) da Lituânia”. Estes vislumbres são constituídos por imagens aceleradas de flores e da erva; notamos, através dos enquadramentos, a presença de um observador que continua em viagem. São imagens fluídas (algumas vezes desfocadas), que sublinham a experiência do “aqui e agora”. A esta experiência do instante, aliam-se errância, perenidade e poesia. Estas imagens-vislumbre antecedem a chegada de Mekas à casa-natal, e o encontro com a mãe. O realizador parece procurar o foco: voltar a situar-se e a sentir-se em “casa” no seu país, ainda que a permanência dure apenas o tempo de uma viagem. A ideia de transitoriedade é, portanto, paradigmática nesta pequena viagem dentro da Lituânia: são imagens em que tanto o movimento dentro do plano, como o movimento criado pelo ritmo da montagem ressalvam a viagem errante de um sujeito em busca de um centramento.

4. Lituânia e a casa familiar: tentativa de enraizamento de um “eu-insaciável”

Na casa materna, Mekas assume o carácter autobiográfico do filme: vemos a sua mãe à entrada do jardim, tímida e feliz por vê-lo, e o reencontro com outros familiares. Passa a ser estabelecida uma cronologia precisa das manhãs que o realizador passou na casa, e das actividades quotidianas que vai experienciando com a mãe e toda a família: vemo-lo a tirar e beber água do poço; a partilhar com os outros um copo de leite espumoso, acabado de tirar das vacas da mãe. A certa altura, observa a mãe no jardim, e a *voice over* diz: “A mãe sempre quis acender o lume no jardim. Naquela manhã estava difícil”. Vemos depois a mãe a cozinhar as suas panquecas, curvada sobre uma frigideira e as brasas, que conseguiu acender. Sente-se a comunhão de Mekas com o espaço da casa familiar e com as outras pessoas. Os gestos domésticos e habituais na rotina da mãe parecem ter agora um apelo extraordinário; tornam-se numa espécie de “presentificação” das imagens do passado.

O cariz autobiográfico conjuga-se com um registo etnográfico, em momentos que, para o espectador, são surpreendentes: a mãe de Mekas nunca tira o lenço da cabeça, muito pequena e franzina, nunca pára; assim que a vemos, surge um cartão que informa que nasceu em 1887. É uma mulher de outro século; estes momentos quotidianos trazem notícias do *modus vivendi* desse outro século, que ainda se mantém em 1971. São estes momentos que Mekas procura pessoalmente recuperar e registar no filme; e o realizador sabe que são apenas temporários, inseridos naquela viagem à Lituânia, com regresso marcado.

Assim, à distância do tempo, o filme vai-se tornando cada vez mais num projecto auto-etnográfico, que dá conta das raízes de Mekas. O desenraizamento permanece; tem como contraponto todo um *modus operandi* da sua vida passada na Lituânia, que ainda ali estava quando regressou, e que foi premente colocar num artefacto artístico. Podemos, por isso, estabelecer um paralelo entre Mekas e o “pintor da vida moderna” de Baudelaire:

O amante da vida universal entra assim na multidão como num imenso reservatório de electricidade. [...] É um *eu* insaciável do *não-eu* que, a cada instante, o manifesta e o

exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (Baudelaire, 1993, p. 18)

Foi a deambulação entre a multidão de *Times Square* que suscitou ainda mais em Mekas “um eu insaciável do não-eu”. É a deambulação pela natureza, em viagem, que prepara a chegada à casa familiar. As palavras de Mekas na *voice over* clarificam: “Então o que é que uma pessoa faz quando regressa a casa após vinte e cinco anos?”

Mekas faz um novo percurso deambulatório, depois de se despedir da casa da mãe. As imagens filmadas em viagem adquirem aqui um duplo carácter: o que Mekas mostra é comparado com passado, através da narração. Vemos algumas árvores, e a *voice over* diz: “E de repente, à medida que nos aproximávamos, eu não reconhecia os sítios. Antigamente não havia aqui uma floresta. [...] Plantámos sementes e agora as sementes eram grandes árvores.” Mekas caminha pelos campos, chega a um celeiro, e a *voice over* comenta: “Esses foram dias de Inverno maravilhosos. Onde estão agora vocês, meus amigos de infância? [...] Nunca mudam na minha memória. Permanecem jovens. Sou eu que estou a ficar mais velho.” Esta viagem de regresso à Lituânia termina com a errância de um “eu-insaciável”, que continua a tentar encontrar os “amigos de infância” que “nunca mudam” na sua memória. Estes “permanecem jovens”, e é Mekas que vive no tempo, está “a ficar velho”; mas, emocionalmente, o que retém dali, são as imagens, reminiscências, do passado.

O filme prolonga a ideia de errância, continuando a destacar a transitoriedade dos lugares, numa comparação entre presente e memórias do passado. Mekas viaja até à Alemanha, e visita o campo de trabalho onde esteve três anos. Aí encontra campos relvados; a *voice over* pergunta: “Será que alguém se lembra que aqui existiu um campo de trabalho?” Logo de seguida, Mekas reitera na voz esta ideia, mostrando imagens de crianças nas ruas de um bairro habitacional, a brincar e a andar de bicicleta. Aquelas crianças pertencem a um presente que Mekas fixa e regista, através do dispositivo cinematográfico. O que a voz evoca é esse “outrora”, que procura traços físicos e emocionais dos lugares de memória - pessoas e acontecimentos do passado. Segundo Russell, “Memória e viagem são meios de explorar seres fragmentados e colocar a etnicidade, através de um só movimento, como algo para lembrar, para ver, mas não tanto para experimentar¹¹.” (Russell, 1999). Em suma, Mekas ora distingue ora confunde aquele que experimenta daquele que vê e lembra. E isto reitera o ser fragmentado que há em si, e que destaca no filme.

5. A obra autobiográfica como projecto “collagista”

Ainda na entrevista a Bogdanovich, Mekas sublinha:

Nunca fiz nada porque estava ‘interessado’ nessa coisa, mas (fi-lo) a partir de uma certa espécie de compulsão. Obsessão. Paixão por alguma coisa que me empurra para dentro disso. Por isso, sou empurrado para diferentes media. Não consigo resistir. Talvez seja uma doença.¹² (Mekas apud Bogdanovich, 2015)

¹¹Tradução da autora. Texto no original: *Memory and travel are means of exploring fragmented selves and placing ethnicity at one remove, as something to remember, to see, but not quite to experience.* (Russell, 1999).

¹²Tradução da autora. Texto no original: *I never did anything because I was “interested” in it, but from a certain kind of compulsion. Obsession. Passion for something that pulls me into it. So I am pulled into different media. I cannot resist. Maybe it is a sickness.* (Bogdanovich, 2015).

Se a esta confissão juntarmos que o seu intuito é “celebrar a realidade e a vida”, através de imagens às quais “mais tarde, claro, voltamos para lembrar”, Mekas parece transformar o desaparecimento do tempo e espaço do passado em qualquer coisa que na transitoriedade do presente o instiga, mas que não o afasta do desenraizamento. O Sr. G. de Baudelaire configura-se também em Mekas: um solitário dotado de uma imaginação activa, a viajar pelo grande *deserto de homens*, possui um objectivo mais elevado do que o do prazer fugidivo da circunstância. Ele procura aquela qualquer coisa a que nos permitiremos chamar a *modernidade*. No fundo, extrair o eterno do transitório. (Baudelaire, 1993, p. 21)

Em Mekas, o dispositivo fílmico fixa a errância num artefacto composto por diversas viagens e percursos de diferentes importâncias emocionais e narrativas. *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* não é um filme sobre uma viagem, mas o registo quase diário de uma constelação deambulatória e errante de várias viagens, na busca pela identidade. Viagens simultaneamente autónomas, cuja unidade se concentra no errante e desenraizado Jonas Mekas.

Neste sentido, lembremos a noção de devir de Deleuze:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tão pouco, dois termos se tocam. (Deleuze, 1998, p. 3)

Mekas não se ajusta a um modelo narrativo autobiográfico: descobre a sua cartografia de imagens através das viagens que fez, à medida que as experiencia e filma o eterno e o transitório. Constrói a sua identidade e estilo fílmicos no processo de fazer a própria obra. Segundo Deleuze, os devires são o mais imperceptível; são actos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo. Os estilos, tão pouco os modos de vida, não são construções. (ibidem).

O devir teria como centro um trabalho intervalar e exploratório, que não sabe o que vai encontrar; uma palavra, uma imagem ou um acontecimento podem ser substituídos por outros, fazendo como que o estilo não seja uma construção pré-definida. A obra de arte seria um processo com vista a um projecto, pois: “No momento em que saímos, começámos a ir para casa, e continuamos a ir para casa.” Um contínuo “em viagem para casa.” Como refere Alan Williams, sobre *Lost Lost Lost* (1976): “Num sentido real, o projecto do trabalho de Jonas Mekas é documentar e analisar-se a si mesmo tanto como documentarista e analista como sujeito da documentação e análise¹³.” (Williams, 1976, p. 62) O autor denomina isto por “último tipo de ‘escrita’ de Mekas, uma escrita em filme”:

A escrita é a interação de todos os elementos do filme, incluindo som directo, música e ordem das imagens. Finalmente, e o mais importante, Mekas e a câmara são um, e a famosa câmara-stylo dos críticos franceses torna-se pálida quando comparada com a união Jonas Mekas-Bolex como dispositivo-de-gravação, como ‘caneta’¹⁴. (ibidem)

¹³ Tradução da autora. Texto no original: *In a real sense, the project of Jonas Mekas's work is to document and analyze both himself as documenter and analyzer and himself as subject of documentation and analysis.* (Williams, 1976).

¹⁴ Tradução da autora. Texto no original: *It is this form that I take to be Mekas's final type of “writing,” a writing in film. [...] The writing is the interaction of all elements of the film, including natural sound, music, and order of images. Finally, and most importantly, Mekas and the camera are one, and the French critics' famous camera-stylo pales when compared to the union Jonas Mekas-Bolex as recording device, as ‘pen’.* (ibidem)

A estrutura do filme e respectivo processo são também um meta-discurso sobre desenraizamento e errância. É nesse lugar em que nos afastamos de casa, da raiz, e não sabemos como voltar, que: “Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação.” (Deleuze, 1998, p.6) Esse homem do mundo, sujeito das multidões que se sente em casa na floresta de Nova Iorque para voltar a sentir-se apartado em Times Square, que é capaz de “Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar. Pois reconhecer é o contrário do encontro.” (idem, p. 8) Em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*, Mekas é um sujeito-devir que quer continuar a reflectir sobre o impacto do regresso à casa materna; pois, essas reflexões possuem diferentes configurações e devires (observador de si, observador de tudo o que achou, encontrou “em viagem”, em “devir”, comunhão e desencontro com as origens) que importa registar.

6. Ruptura, vanguardismo e fragmentos de um *corpus* autobiográfico

Reminiscências de uma Viagem à Lituânia começa com um conjunto de cartões onde vemos quadrados abstractos vazios. Não é proferida qualquer intenção narrativa por parte do realizador para que o filme comece deste modo. Em algumas sequências, surgem outros cartões referentes a factos ou meras curiosidades, aparentemente desligados de uma estrutura central. Outros dão informações biográficas, como aquele que menciona o ano de nascimento da mãe de Mekas, ou o cartão sobre Henry Miller. Mekas recorre a uma *voice over* que, com frequência, varia de tom no mesmo plano ou cena. A música não-diegética muda muitas vezes de forma repentina. Facilmente passamos, por exemplo, de um tema orquestral nostálgico para um mais efusivo cantado. Mas a banda sonora nunca deixa de dar ritmo, e outra experiência emocional, ao que está a ser mostrado pelas imagens.

No segmento da Lituânia, a certa altura, vemos a família de Mekas, escutamos vozes no *off*, que não correspondem ao que vemos. Passados alguns momentos, Mekas põe alguns familiares a filmar e a gravar som, tornando-os “co-realizadores” ou elementos da equipa técnica do filme. Simultaneamente, estão a ser filmados nesse momento por Mekas. Como destaca Adrian Searle:

Os filmes de Jonas Mekas são fragmentos de uma vida a passar. [...] E existem sempre imagens. Imagens projectadas e a serem vistas em bancos de monitores. Cacofonias, excertos, novas coisas e material de arquivo, retratos, fotografias, ampliações. Mergulhamos nesta selecção parcial e pessoal de trabalho, nunca sabendo bem durante quanto tempo vamos ser retidos. A voz do realizador, empenhada, insistente e a recordar, mantém-me ali, serena.¹⁵ (Searle, 2012)

Quando pensávamos que o filme terminaria depois do regresso à Lituânia e à casa da mãe, Mekas diverge para os campos na Alemanha. Quando pensávamos que iríamos ver a partida para a América, o realizador decide viajar até Viena. Esta incursão dentro da viagem pela capital austríaca surge de alguma forma como uma continuação da busca pessoal pela memória, mas num território onde nunca estivera e com o qual não tem uma relação afectiva. Mekas informa que é a primeira vez que ali está. Além disso, não é

¹⁵ Tradução da autora. Texto no original: *The films of Jonas Mekas are fragments of a life passing. [...] And always there are images. Images projected and playing on banks of monitors. Cacophonies, excerpts, new things and old footage, portraits, stills and blow-ups. You plunge in to this partial and personal selection of work, never quite knowing how long you'll be detained. The filmmaker's voice, engaged, insistent, and remembering, keeps me stilled.* (Searle, 2012).

explicado porque é que visita a casa de Wittgenstein, e de que forma aquelas imagens se relacionam, para ele, com a sua busca identitária e com o desenraizamento que sente. As pistas que nos lança são rarefeitas. Viena é um lugar de passagem, entre a partida e o regresso aos Estados Unidos. A ligação emocional com Viena surge apenas quando Mekas visita o mosteiro onde está Peter, um amigo sacerdote. Este encontro despoleta uma maior proximidade do realizador com os espaços e os habitantes da cidade. A errância por Viena parece querer sublinhar que a emoção de se sentir “em casa” ficou para trás; foi momentânea, fez apenas parte da viagem de Mekas à Lituânia (e nem em todos os momentos desta ele se sentiu totalmente enraizado com o instante presente). Este final é novamente sintoma do sujeito desenraizado, “em viagem”; aquele que sabe que a busca de uma identidade é irreparável, antes mesmo de começar a viajar.

A memória funda-se com o presente, e na experiência emocional do realizador. Searle refere que existem memórias que Mekas preferiria esquecer; quer mostrar-nos que a sua vida não é muito diferente da vida de qualquer pessoa. Excepto, claro, que é.¹⁶ (Searle, 2012) Mekas encontra-se neste impasse entre falar de memórias e a elas conseguir escapar. Existe um “aqui e agora” que tenta eternizar pelas imagens, levando essa performatividade do presente para a estrutura do filme.

No final de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*, Mekas encontra-se no topo do mosteiro, e a *voice over* fala, num tom melancólico, sobre o sentimento de desenraizamento. Esta confissão, depois do encontro com o amigo, surge como uma espécie de revelação, ou aceitação da sua condição identitária. E o filme culmina na noite antes da partida. Vemos imagens de um mercado em chamas, mercado que o sacerdote frequentava. A *voice over* conta que era um mercado muito antigo. Mekas dá a entender, através do que ouviu do amigo, que o fogo pode ter sido posto, “provavelmente para construir um (mercado) moderno”. Tudo termina com o cartão: “O Fim das Reminiscências¹⁷”.

O filme é, então, um conjunto de “fragmentos da vida a passar”; e, nos seus interstícios, presença da memória e fim de lugares são centrais. É esse o perfil do desenraizado, e Mekas não é excepção. Porque existem memórias que o realizador preferiria esquecer, e que os sentimentos acabam sempre por evocar. Por isso, talvez seja de facto necessário que o filme termine na véspera da partida para a segunda “casa” de Mekas, e que nada se mostre dessa viagem de regresso. Os Estados Unidos são o destino possível, onde pode ainda regressar, sem nunca na verdade regressar. Para o errante Jonas Mekas, Viena é uma passagem, um lugar intervalar e de intercepção; mas também a América nunca deixa de o ser.

O auto-retrato que Mekas faz do seu processo e trabalho criativos novamente revelam o lugar dúplice em que o cineasta se encontra:

Qual é a diferença entre aquele que filma (“filmer”) e uma pessoa que faz filmes, um realizador (“filmmaker”)? Eu apenas filmo a minha vida. Não tenho plano, não tenho guião. Não faço ideia do que vou fazer com os brutos. Mas os realizadores geralmente têm um guião, têm uma ideia, querem fazer um filme. Eles sabem, mais ou menos, o que é que será esse filme e o que querem que ele seja. Recolhem material e fazem o filme. Considero-os realizadores; fazem filmes. Têm um programa, têm um plano, uma ideia. Eu não tenho. Filmo apenas.¹⁸ (Mekas, 2007)

¹⁶ Tradução da autora. Texto no original: *There are memories Mekas would prefer to forget. [...] Mekas wants to show us that his life is not much different to anyone else's. Except of course it is*. (Searle, 2012).

¹⁷ Tradução da autora. Texto no original: *The End of the Reminiscences*.

¹⁸ Tradução da autora. Texto no original: *What is the difference between a 'filmer' and a filmmaker? Me, I just film my life. I have no plan, no script. I have no idea what I will do with the footage. But filmmakers*

Mekas filma a sua vida, mas o que vemos é mais que a sua vida. Esta compulsão de “apenas filmar” parece vir do irresolvido de um sujeito desenraizado, que se enraizou na prática de fazer Cinema. É através dos filmes que convoca artisticamente esse cisma do desenraizamento. Reiterando o que Russell escreve: “as múltiplas permutações entre [...] ‘vozes’ [...] são o que concedem a riqueza e diversidade à realização autobiográfica”; emergindo “uma outra forma de identidade, que é aquela do cineasta avan-garde, como ‘collagista’ e montador.” (Russell, 1999) Tudo converge numa nova linguagem e num estilo, que nascem e se estruturam na identidade do desenraizado. Mekas nunca se afasta desse “outrora”, que ficou para trás e que sempre viverá dentro de si. Os devaneios diarísticos de Mekas seriam a *collage* de todas estas micro-viagens e errâncias emocionais, “mapas de intensidades”: “Trata-se de criar uma linha viva, uma linha quebrada. (...) O que conta num caminho, o que conta numa linha é sempre o meio, e não o início nem o fim. Está-se sempre no meio do caminho, no meio de alguma coisa.” (Deleuze, 1998, p.31)

Em resumo, *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* assume-se como um projecto *avant-garde*, “collagista”, auto-etnográfico, autobiográfico e diarístico. A unidade temática e estrutural existe, reforça o estilo e intenções artísticas do realizador, em torno dessas reminiscências de uma viagem à Lituânia de alguém que se sente desenraizado. “No momento em que saímos, começámos a ir para casa, e continuamos a ir para casa. Eu continuo em viagem para casa.” Por isso, depois de vermos o fogo do mercado vienense, surge um cartão que abruptamente interrompe toda a errância, no qual lemos apenas: “O Fim das Reminiscências.” Somos “cuspidos” do filme. Não há muito mais para ver. Tudo o que há para continuar a ver prolonga-se pelos outros filmes de Mekas, e na permanência da ideia de desenraizamento. Em todo esse *corpus* “a sua ausência de arte é Arte.” (Searle, p. 2012)

Referências

- Aristóteles (350 a.c.). *On Memory and Reminiscence*. Acesso em: <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>
- Baudelaire, C. (1993). *O Pintor da Vida Moderna*. Nova Vega.
- Blanchot, M. (1984). *O Livro por Vir*. Relógio D’Água.
- Bogdanovich, P. (2015). *Jonas Mekas*. Acesso em: http://www.interviewmagazine.com/film/jonas-mekas#_
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Escuta.
- Deleuze, G. (2000). *Crítica e Clínica*. Século XXI.
- Glissant, E. (2011) *Poética da Relação*. Sextante Editora.
- Hynes, E. (2015). *Make It Real: On Cinematic Autobiography, Part 1, Film Comment*. Acesso em: <https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-on-cinematic-autobiography-part-1/>
- Llansol, M.G. (2016). *Um beijo dado mais tarde*. Assírio & Alvim.
- Mekas, J. (1972a). *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*.
- Mekas, J. (1972b). *Lost, Lost, Lost*.
- Mekas, J. (1988-89). *Bomb Magazine* nº26. New Art Publications.

usually have a script, have an idea, want to make a film. They know, more or less, what that film will be and what they want it to be. They collect material to make that film. I consider they are filmmakers; they make films. They have a program, they have a plan, an idea. I don't have. I just film. (Mekas, 2007).

- Mekas, J. (2007). *Me, I Just Film My Life: An Interview with Jonas Mekas*. Acesso em: <http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/jonas-mekas-interview/>
- Molder, M. F. (1999). *Semear na Neve*. Relógio d'Água.
- Russel, C. (1999). *Autoethnography: Journeys of the Self*. Acesso em: <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>
- Searle A. (2012). *Jonas Mekas: scenes from an extraordinary life* Acesso em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/10/video-art-andywarhol>
- Šilbajoris, R. (1973). *The "reminiscences" of Jonas Mekas: Poetic form and rooted sorrow*. <http://dx.doi.org/10.1080/01629777300000351>
- Weil, S. (2014). *O Enraizamento*. Relógio D'Água.
- Williams, A. (1976) *Diaries, Notes and Sketches: Volume I ("Lost, Lost, Lost")*. Acesso em: https://www.jstor.org/stable/1211689?seq=1#page_scan_tab_contents

Filme de família: cinema, memórias e identidades

Irislane Mendes PEREIRA

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
iris.mendes1@gmail.com

Lucas Rossi GERVILLA

Universidade Estadual Paulista (UNP)
lucas.gervilla@unesp.br

Resumo: No curta-metragem *A gente se encontra aos domingos*¹ (2021), dirigido pela própria autora, histórias ordinárias são atravessadas por questões sociais, relações familiares e lugares; características comuns ao cinema brasileiro. Em um diálogo intimista, em que as esferas privada e pública são interseccionadas, relatos de experiências cinematográficas se unem às memórias pessoais e coletivas, enquadrando lembranças constituintes da família da própria diretora. O artigo intenciona dialogar, através dos discursos presentes no curta-metragem, com a noção de “lugares de memória”, do historiador Pierre Nora (1993), juntamente com a articulação da teoria do “espaço e lugar na perspectiva da experiência”, do geógrafo Yi-Fu Tuan, (1983), passando pela “partilha do sensível”, de Jacques Rancière (2005), para desaguar nos fragmentos da infância de Walter Benjamin (1987) e na relação entre memória e identidade, de Joël Candau (2011).

Palavras-chave: cinema, documentário, identidade, memória

Abstract: *In the short movie “A gente se encontra ao domingos” (We Meet each other on Sundays, 2021), directed by the author herself, ordinary stories are crossed by social matters, family relations, and the feeling of belonging to different places; common issues of the Brazilian Cinema. Through an intimate dialogue, tales of personal cinematographic experiences gather into memories and remembrances that depict the familiar background of the director. The paper proposes a discussion through the discourses presented in the short movie, combining it with the idea of “places of memory” by the historian Pierre Nora (1993), along with the theory of “space and place in a perspective of experience” as defined by the geographer Yi-Fu Tuan (1983). The text also calls upon the notion of “distributions of the sensible” by Jacques Rancière (2005), passing through Walter Benjamin's childhood fragments (1987) and some relations between memory and identity proposed by Joël Candau (2011).*

Keywords: cinema, documentary, identity, memory

¹ O curta-metragem, *A gente se encontra aos domingos*, foi produzida e dirigida por Iris Mendes (pseudônimo para Irislane Mendes Pereira) com fotografia e som de Lucas Gervilla.

Introdução: sobre discurso e ficcionalização

Um filme pode ser lido e analisado a partir de vários pontos de interesse. Para Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 132-133), ao analisar o filme como relato deve-se considerar que “o essencial é convencer-se de que o conteúdo do filme não constitui nunca um resultado imediato, senão, que deve, em qualquer caso, construir-se”. E como seria analisar um filme autobiográfico que parte das primeiras lembranças da experiência cinematográfica, passando por nuances da história familiar, de questões sociais, religiosas e, por que não, o exibir-se do mundo privado?

O filme (auto)biográfico, *A gente se encontra aos domingos* (2021), trata da relação familiar que parte do diálogo entre a realizadora e sua família, que experienciam a rememoração das lembranças sobre episódios da vida. Destes diálogos curtos, tomados em momentos diversos, emergem em seus discursos questões sociais, econômicas, de identificação e de pertencimento cujo lugar de encontro se estabelece no cinema. Se uma autobiografia pode se constituir apenas de fragmentos, esse curta-metragem funciona como uma espécie de rascunho organizado de forma incoerente, na condição de articulação de identidades (Steiner & Yang, 2004). Articulações que utilizam estratégias de rememoração dos eventos, considerando que “os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (Nora, 2012, p. 12).

Antes de esboçar uma resposta à pergunta colocada, é necessário considerar que, para além da linguagem artística, o cinema, passível de ser historicizado, se constrói culturalmente no campo discursivo. Seja o campo discursivo que abarca a leitura da imagem, buscando seus códigos de significação e suas propostas estéticas, cujo realismo da fotografia multiplica seu poder de ilusão ao reproduzir o movimento (Xavier, 2005); seja o campo discursivo que se ocupa da produção de efeito de sentido entre sujeitos, materialidade da linguagem e história (Gregolin, 2004).

Será nesse campo discursivo, expresso através dos enunciados que se tornam visíveis, a possibilidade de compreensão das transformações sociais materializadas em momentos históricos. Para Michel Foucault (2008, p. 98), o ato de fala, assim como a frase (sentido) e a proposição (valor de verdade) fazem parte de uma estrutura linguística, ao passo que o enunciado “não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos no tempo e no espaço”. Essa “função enunciativa”, segundo o autor, está relacionada a quatro características: referencial (condições de possibilidade determinantes para existência do enunciado), a posição-sujeito (condições individuais do sujeito), o campo associado (ligado a enunciados que o precedem e aos quais se referem) e a existência material (singular, temporal e situada). Enfim, a função enunciativa “não pode se exercer sem a existência de um domínio associado” (Foucault, op. cit., p. 109), pois é através do domínio da memória que se sucedem e se ordenam os enunciados, à medida que se opõem ou se afirmam.

O cinema relacionado à memória é um espaço que problematiza questões sociais, coletivas e individuais, ao jogar com o que lembramos e o que deixamos de lembrar. Aqui, nos interessa analisar a partir da dimensão social da experiência, dimensão econômica do lugar, sua forma fundada dos discursos que se apresentam a partir da interação entre autor/personagem e outros personagens; o que constitui as falas e os modos de narrar de cada um, na busca de compreender os discursos imersos no filme.

Para tanto, a análise do filme como atividade descritiva estará em diálogo com a relação cinema e memória, tematizada sob três enfoques que se ajustam entre si. Quais sejam: I) a experiência cinematográfica da sala escura, onde se busca uma abordagem

entre a importância do espaço cinema transformado em lugar e a experiência subjetiva; II) o segundo enfoque, marcado pela relação entre cinema e religião, cuja abordagem intenciona apontar os dois lugares presentes no cotidiano dominical, tendo em conta a poética do domingo e sua função agregadora; III) e por último, busca-se discutir a relação entre classes sociais, identidades e memórias presente nos discursos acerca das experiências das personagens. Por outras palavras, será, a partir destes três pontos de convergência, a possibilidade de análise do filme fundamentada nos discursos constituintes da narrativa que surge em função da interação com a realizadora.

Outro aspecto importante a se considerar é a relação desses discursos com o cotidiano no ato de enunciar que, segundo Jacques Rancière (2005, p. 55), em seu livro *A partilha do sensível*: “É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e dos objetos banais”. Ou, no desdobramento de Nora (2012, p. 20), “como não ver, nesse gosto pelo cotidiano no passado, o único meio de nos restituir a lentidão dos dias e o sabor das coisas?” E acrescenta ao dizer que é nas “biografias de anônimos, o meio de nos levar a apreender que as massas não se formam de maneira massificada”.

Enfim, considerando a necessidade de nos dedicarmos às reflexões teóricas, vamos nos apropriar da noção de transformação do espaço em lugar, da construção de “lugares de memória” (Nora, op. cit.) e da identificação nesse percurso reflexivo que sustentará a análise fílmica.

A experiência da sala escura: entre espaço e lugar

Quando se fala sobre a experiência da sala escura, nos deparamos com uma vasta teoria acerca das práticas espectatoriais cinematográficas, que se debruça sobre os modos de interpelação do espectador e as diferenças na recepção e interação com a obra audiovisual. Experiências que nos mobilizam e nos afetam quando um acontecimento, nesse caso, a experiência fílmica, ao se apresentar de forma singular, evoca aspectos afetivos, sensíveis e corporais, gerando identificação ou não com o texto narrativo. Assim, a interação das várias categorias – imagens, sons, gestos, efeitos, música, movimento etc. –, que desencadeia o filme como resultado de um processo de edição, requer a interpretação e compreensão por parte do espectador. Para tanto, diversos estudos e modelos de análises abordam tanto as questões relacionadas à recepção quanto à espectadorialidade fílmica.

Aumont e Marie (2004, p. 224) nos lembram sobre a “identificação primária”, uma das bases de teorização do “dispositivo”, que, em geral, apresenta-se acompanhada de outras teorias a respeito dos fenômenos de identificação que trabalham de forma dependente da relação espectador e narrativa fílmica. Porém, os autores alertam para a dificuldade em analisar a partir do fator identificação, por ser este um fenômeno subjetivo.

Outra possibilidade de experiência é aquela que se dá a partir da interação com o espaço da sala, o próprio dispositivo cinematográfico analisado como técnica - sala escura, a imobilidade dos espectadores, o silêncio -, que, segundo Rolland Barthes (2004, p. 430), reúne as condições costumeiras em uma sessão de hipnose: “como nas antigas experiências de hipnotismo, ficamos fascinados, sem o ver de frente, por esse lugar brilhante, imóvel e dançante”. Ou, nas palavras de Hugo Mauerhofer (1983, p. 377), elemento essencial à *situação cinema*, o estado passivo do espectador que de forma espontânea “sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana” gera condições para um “estado do sono”.

Para Barthes (op. cit.), as duas experiências se fundamentam na união entre a história descrita através de imagens projetadas na tela e o seu entorno, onde é preciso lançar-se ao fascínio duplamente:

pela imagem e pelo que está entorno, como se tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narcísico que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto para fetichizar não a imagem, mais precisamente o que a excede: a textura do som, a sala, a escuridão, a massa escura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída; em resumo, para distanciar-me, “decolar”, complico uma “relação” por uma “situação” (Barthes, 2004, p. 433).

Diante da citação acima, ao considerarmos a experiência do dispositivo, em conformidade com a proposição feita por Barthes, cabe sugerir a seguinte reflexão: E quando o que nos mobiliza e nos afeta é o espaço que se torna lugar de identificação, de representação e não apenas a interação com a obra audiovisual?

Na tentativa de responder à questão acima, vale ressaltar que se a narração é “o processo pelo qual o filme leva o espectador a construir a fábula em andamento com base na sua organização e padronização estilística” (Bordwell, 2008, p. 98), a interação com o entorno pode transformar o espaço em lugar, ao criar uma identificação, considerando a subjetividade do espectador, atravessada por sistemas simbólicos. Ou seja, se dissermos que “a experiência lógica de compreensão da narrativa de um filme, equivale a guiar um turista que visita um monumento desconhecido” (ibidem), a correspondência com o espaço é determinada por uma série de condições que nos guia para esta experiência.

A tela preta que inicia o documentário *A gente se encontra aos domingos* é seguida de uma voz *off*, recurso sonoro utilizado em todo o filme como solução à ausência imagética das personagens. Empregada na intenção de atravessar distintas linguagens e temporalidades, assim como intensificar o protagonismo da narrativa, ao expressar cada ponto de vista das personagens, o uso desse elemento possibilita que as experiências narradas funcionem como um disparador de imagens subjetivas.

Frequentemente empregado nos modos documentários, o uso tradicional da voz *off* é uma importante referência quando lançamos mão da origem do som para acentuar a presença das vozes que remontam experiências passadas e (re)criam lugares através desse processo de rememoração. Pois, nesse caso, a voz *off* confere ao filme, não uma tradução da cena, mas parte essencial à história e reflexão de cada personagem. Segundo o realizador Robert Bresson (apud Burch, 2015, p. 116), ao comentar sobre a dicotomia de som e imagem em sua obra, conclui que “um som evoca sempre uma imagem, uma imagem não evoca um som”.

No curta-metragem, o que segue à tela preta são pequenos discursos que abrem o filme: “Era um negócio meio mágico. Era uma identificação de você estar ali. Você sabia que estava ali, mesmo que você estivesse com os olhos fechados. Você sabia que estava ali dentro pela sensação ali do momento, entendeu? Era diferente” (Mendes, 2021, 00’:06”). Essa percepção da presença no espaço ativada pela rememoração possibilita criar um mundo pessoal cujas manifestações estão também ligadas aos laços afetivos que eleva espaço a lugar, resignificando a qualidade perceptiva e “desenvolvendo a consciência de um lugar maior” (Tuan, 1983, p. 190). Para o geógrafo Yi-Fu Tuan (op. cit., p. 151) “é impossível discutir o espaço experiencial sem introduzir os objetos e os lugares que definem o espaço”, se considerarmos que “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”.

O autor discute prioritariamente em suas obras maneiras como as pessoas se relacionam com o espaço transformado em lugar à medida que vínculos afetivos são

estabelecidos. Afetados pelo sentido do tempo, o autor sugere que ao passar por essa transformação estamos apegados à segurança, enquanto ansiamos pelo espaço que é liberdade. Em uma de suas definições de lugar - “qualquer objeto estável que capta nossa atenção” - denota que, a “cada parada”, uma imagem de lugar é criada e “momentaneamente parece maior” (Tuan, op. cit., p. 179).

Ao retomarmos o discurso anterior, as palavras mágico e identificação, utilizadas para descrever a sensação da presença nesse lugar “maior”, transmite o sentimento de segurança que nos parece familiar, ao mesmo tempo que expande a capacidade significativa do seu próprio mundo. Como Tuan (op. cit., p. 184) descreve: “Para o ‘eu’ individual, esse mundo é a casa; para o ‘eu’ coletivo, é um ambiente público como o templo, o paço municipal ou o centro cívico”.

Assim como o cinema, a rua também é transformada em lugar nos discursos ao propor novas ligações sociais e afetivas. Presentes nas falas, as atividades que acontecem após a sessão de cinema são incorporadas às narrativas das personagens de forma a (re)criar no imaginário de quem escuta os espaços não vistos que, transformados em lugares, se apresentam como “parte da experiência íntima de cada um” (Tuan, op. cit., p. 189).

Tinha avenida, entende? A Avenida Rio Branco fechava tudo e subia até naquela esquina debaixo e ia até a outra lá de cima. [...] Os homens ficavam ali parados e a mulherada passava de braços dados umas com as outras. A do Rio Branco já eram pessoas mais ricas e já do Capitólio eram as pessoas mais pobres. E tinha a mesma coisa. Era onde a gente arrumava namorada...”. (Mendes, 2021, 05’:27’)

O que se manifesta nesse discurso é o entendimento do espaço e seus diversos elementos que concatenam entre si, justificando, segundo o geógrafo Milton Santos (2020, p. 26), que as relações “não são entre coisas em si ou por si próprias, mas entre suas qualidades e atributos”, sem esquecer que, “no espaço, o econômico, o social, o político e o cultural se dão de forma diferenciada.” (Santos, op.cit., p. 97).

Em outro discurso a palavra avenida é reiterada, trazendo para o contexto das falas seu uso e sentido transformados. Ao utilizar o termo “fazer avenida”, uma nova qualidade à palavra é dada fazendo com que ela deixe de ser apenas a localização para se tornar um lugar onde as sociabilidades se dão: “A gente saía para ir ao cinema, dava uma voltinha e ia para casa. Voltinha que era ‘avenida’. [...] Então a gente ficava: descia e subia a rua. Então falava: estou fazendo ‘avenida’. E vinha para casa” (Mendes, 2021, 07’:11’). Dessa forma, os lugares recriados pelos discursos adquirem visibilidade ao resgatar nas memórias experiências que dialogam com esse profundo sentido de lugar, “um mundo de significado organizado” (Tuan, 1983, p. 198).

Nesse processo de escuta que parte do relato dessas experiências íntimas somos guiados nesse lugar ficcional ou não, que resgatado pela memória se lança ao mundo pelo discurso, revelando nesse empírico “as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios” (Rancière, 2005, p. 57).

O cinema que se desenvolveu nas cidades grandes ou pequenas, do interior do país, engajado pelo público urbano, produziu transformações não apenas topográficas, mas também repercutiu na subjetividade dos habitantes; à medida em que a interação com esse espaço de fabulação se apresentava no cotidiano como elemento articular de alterações e (re)configurações na percepção da vivência, da realidade e da experiência. Afinal, não podemos deixar de considerar que “a fascinação pelo tecido branco, a magia da aparição, o sagrado da imagem-luz, a hipnose psico-psíquica do dispositivo da projeção, a epifania do mistério da revelação do mundo através das telas, etc.”, para utilizarmos as palavras

de Philippe Dubois (2014, p. 123), fizeram parte das atividades culturais costumeiras de muitos habitantes, acrescentando novas formas de narrar suas próprias histórias. Seguindo a perspectiva apontada por Edgar Morin (1970, p. 122), ao falar sobre a experiência do espectador, que, mesmo isolado, está “no centro de um ambiente humano, de uma gelatina, de uma alma comum, de uma participação coletiva que amplia também sua participação individual”, coloca-o em uma condição contraditória e complementar. E será nessa condição geradora de reconhecimento ou não, de pertencimento ou não, a possibilidade de interação com a sociedade, com a cidade e suas controvérsias. Ao levantar questões sociais, o que as falas explicitam é um reconhecimento da condição social, do lugar e suas demandas afetivas, sejam elas coletivas ou individuais.

Sempre aos domingos

“Eu tirava o dinheiro dos quatro domingos. Esse era sagrado. Escondia e pronto!” (Mendes, 2021, 00’:17”). Esse breve discurso no início do curta-metragem, traz duas palavras constituintes da identidade cultural brasileira: domingo e sagrado. Ao consultar um dicionário comum, a palavra domingo, do latim eclesiástico, *dominicus*, pode ser definida como “dia consagrado ao descanso, à oração e ao culto ao Senhor”; enquanto a palavra sagrado, do latim *sacratius*, tem seu significado relacionado à religião, mas também ao “que não deve ser violado ou infringido; venerável, respeitável” (Larousse Cultural, 1993, p. 391).

Embora sejam construções mentais abstratas, ao utilizar o termo sagrado, o discurso lança dúvida quanto ao sentido desejado, gerando aproximações e distanciamentos entre cinema e religião. Assim, ao considerarmos os dois pontos dessa relação, poderíamos perguntar se ao sagrado seria atribuído “um sistema, que confere sentido ao mundo e à existência humana e que visa um absoluto” (Sanchis, 2008, p. 78) ou seria o sagrado relacionado ao espaço, cujo simbolismo diz respeito ao significado especial designado por uma pessoa.

Complementando essa busca teórica pelo termo, segundo Sanchis (2008):

É a experiência do sagrado (e, antes da experiência, a categoria definidora do sagrado), que permite identificar o campo da religião. Pois é ela que organiza essa experiência coletiva: delinea e define um universo simbólico polarizado pela oposição sagrado/profano, instaura em torno desse universo uma comunidade (“Igreja”), celebra-o num conjunto ritual. (Sanchis, 2008, p. 77)

Enquanto para Durkheim (1996): “as coisas sagradas são aquelas que as proibições protegem, isolam; as coisas profanas, aquelas a que se aplicam essas proibições e que devem permanecer à distância da primeira” (p. 23-24).

A primeira experiência cinematográfica relatada pela mesma personagem ocorreu em um local religioso - a casa paroquial: “Quando eu era criança, dez (10) ou onze (11) anos, mais ou menos, foi uma vez só, que foi que o padre passou na casa paroquial. Não era cinema” (Mendes, 2021, 01’:49”). Um padre que acumulou a função de orientar e direcionar seus fiéis, ou melhor, os espectadores a ver e a não ver o que lhe cabiam no filme a ser exibido: “foi o filme do Tarzan, que apareceu o beijo e ele mandou fechar os olhos” (Mendes, op. cit., 02’:03”). Essa experiência se relaciona com o processo dirigido pela igreja Católica, que criou maneiras de controlar a exibição de filmes não somente no cinema brasileiro, mas, também, por meio da criação de salas de exibição nas paróquias e a realização de boletins de classificação moral dos filmes. (Bullara, 2014).

O cinema, desde seu advento, provocou movimentos de alguns grupos à medida que foi se popularizando e causando incômodo. Na tentativa de direcionar o destino e a aplicabilidade das atividades cinematográficas no social, grupos se organizaram com o propósito de autorregulamentação moral. A partir disso, foram criadas legislações que influenciaram a percepção sobre a atividade em diversos países, inclusive no Brasil. Afinal, “O cinema precisa colocar-se a serviço do aperfeiçoamento do homem” (Pio XI, 1936).

Em 1953, com relativa preocupação a respeito do cinema como manifestação cultural e com a proposta de orientar as atividades voltadas ao campo do cinema pela igreja, a CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - criou a Central Católica de Cinema cujo projeto incluía a orientação e coordenação de atividades voltadas à formação de público. Desse projeto surgiram os cineclubes, os chamados cine-fóruns, foram organizados debates em torno dos filmes, cursos direcionados também à produção audiovisual, além de publicações voltadas ao cinema. Um ano depois, foi criado o setor chamado SIC – Serviço de Informação Cinematográfica da CNBB – responsável pela realização de boletins informativos dirigidos às paróquias com a apreciação e classificação moral dos filmes.

O posicionamento católico em relação ao cinema na época era propenso a duas posições: ou de oposição total ou de proteção aos fiéis quanto aos perigos oferecidos. Primeiramente, baseado na Encíclica *Vigilanti Cura*, publicada em 1936 por Pio XI, que clamava pelo apreço moral:

4. [...] Toda a arte nobre tem como fim e como razão-de-ser, tornar-se para o homem um meio de se aperfeiçoar pela probidade e virtude; e por isso mesmo deve ater-se aos princípios e preceitos da moral. E concluíamos, com a aprovação manifesta daquelas pessoas de elite – ainda Nos é consolador lembrar – ser necessário tornar o cinema conforme às normas retas, de modo que possa levar os espectadores à inteireza da vida e uma verdadeira educação. (PIO XI, 1936)

Além do texto da Encíclica, todos os documentos oficiais publicados posteriormente, cuja referência era o cinema, demonstravam que havia um entendimento da atividade, incluindo linguagem, técnica, modo de produção e mercado, por parte da Igreja Católica (Malusá, 2007).

Em 1957, a publicação de uma segunda Encíclica - *Miranda Prorsus*, pelo Papa Pio XII, além de reforçar a preocupação em relação à fiscalização, acrescentava o interesse na ampliação da formação de público, desaconselhando exibir e debater filmes que não trouxessem conhecimentos para elevar o espírito. É importante ressaltar que essa Encíclica considerava de forma temerosa os perigos diante dos progressos técnicos dos setores do cinema, rádio e televisão:

Formar para assistir duma maneira consciente e não passiva aos espetáculos fará diminuir os perigos morais, permitindo ao mesmo tempo ao cristão aproveitar de todos os conhecimentos novos do mundo para elevar o espírito até à meditação das grandes verdades de Deus. (Pio XII, 1957)

Ao retomarmos o uso do termo sagrado, juntamente com a primeira experiência na casa paroquial, é possível traçarmos uma trajetória que atravessa o tempo e a lembrança, onde contextos históricos se unem a contextos afetivos particulares. Se a experiência está relacionada à religiosidade, de alguma forma ela emerge no discurso em forma de vestígios. Se a experiência está relacionada ao sagrado simbólico do lugar, essa dimensão

se intensifica graças aos diálogos relacionados “aos filmes impróprios para menores de 18 anos”, cuja presença do beijo, em um filme de James Bond, foi motivo de censura moral. Aqui, o conceito de sagrado pode ser lido como o sagrado religioso ou não. Porém, ambos no movimento de lembrar e esquecer, subvertem a possibilidade da certeza, constituindo narrativas que “acumulam em desordem objetos profanos e sagrados, selvagens e civilizados, antigos e modernos, que resumem, cada um, um mundo” (Rancière, 2005, p. 56).

Diferente do relato anterior, a segunda experiência cinematográfica mostra-se como um emaranhado de conexões que se configura a partir da relação da personagem com o cinema, ao atravessar instâncias afetivas, familiares - que inclui a perda como dado fundamental à sua experiência - e econômicas:

As vezes pegava um dinheirinho e ia guardando justamente para chegar no domingo e ir no (sic) matinê. O meu primo... Você não conheceu o Romeu, um que até deu um tiro no ouvido? Nós dois éramos inseparáveis. E como o pai dele tinha açougue, ele ajudava no açougue. [...] Era pequeno mas ajudava em alguma coisa. E sempre tinha dinheiro. E nós já era (sic) mais fraco. Tanto é que, de vez em quando, era ele que pagava o chocolate para nós. Porque nós não tínhamos dinheiro, entende? (Mendes, 2021, 03':23'')

O que esse relato nos dá a ver são modos e práticas de vida, cuja identidade está inserida em relações de pertencimento a um território ou condição social. Desta forma, “o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva” (Benjamin, 1987, p.105), enquanto o que é lembrado gera uma provocação social, influenciada pelo contexto de onde partiu a enunciação. Em outro discurso, uma das personagens, ao comentar sobre a experiência do lugar, descreve elementos que se manifestam no contexto de luxo e de privação. Enquanto rememora as cortinas pesadas de veludo, cuja sensação tátil sentida pela textura do tecido remetia a um ambiente luxuoso (*Figura 1*) – “a sensação que a gente tinha é que era um negócio de luxo” (Mendes, 2021, 08':06'') –, traz na sequência de seu discurso a privação do acesso a algo – doces –, a partir do cheiro: “Eram doces que a gente não podia comprar sempre. [...] Porque não dava para o nosso bolso. Porque ou a gente ia ao cinema ou a gente comia as coisas” (Mendes, op. cit., 08:24). E justifica ao falar desse encantamento como experiência e memória:

Então, isso tudo era um encanto, porque não fazia parte do nosso dia a dia. Apesar da gente falar que ia ao cinema, mas não era uma coisa que tinha fácil para a gente. Então, o cinema trazia para a gente essa questão do luxo mesmo. Uma outra visão das coisas. (Mendes, op. cit. 08': 37'')

Esse lugar que determina as relações afetivas, não é, segundo Milton Santos, “apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo”. (Santos, 2011, p. 114).

A natureza poética do domingo nos reveste de uma fluidez ao mesmo tempo que recai sobre os discursos o pressuposto desse lugar, ligado ao cotidiano compartilhado “entre as mais diversas pessoas”, que, para Milton Santos, se constitui a cooperação e o conflito como base da vida em comum.

Figura 1. Cine Rio Branco

Fonte: Lucas Gervilla. Frame do filme *A gente se encontra aos domingos* (Mendes, 2021)

Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade” (Santos, 2006, p. 218)

Ao invadir a esfera do cotidiano, o cinema, cujo discurso cinematográfico necessita da articulação entre imagem e movimento para comunicar sua intenção ao espectador, traz assim “para o mundo da ficção, de modo que ele possa encontrar aí uma versão capaz de elucidar confrontos com dificuldades e impasses do cotidiano. (Pimentel, 2011, p. 92).

A indicação do domingo presente nos discursos narrativos no filme, empresta ao título uma informação que, além de determinar o tempo, indica possíveis atividades comuns a serem exercidas. Com relação a isso, enquanto o sentido de sagrado se aproxima do sagrado religioso que, para muitos, se apresentava como uma obrigação a ser cumprida; o segundo sentido era pela via da salvação. O cinema do domingo salvava da vida dura e restrita, do dinheiro curto e das relações precárias, ficcionalizando aquilo que já estava presente na consciência ao emergir nos enunciados.

Classes sociais, identidades e memórias

Aqui, não se trata de pensarmos como determinados filmes abordam a temática relacionada às questões sociais, mas sim, a questão da sociabilidade proporcionada pelo cinema através da narração da experiência estabelecida pela distância entre o passado e o presente. Em outras palavras, o que se manifesta nos discursos presentes nas histórias ordinárias, são, muitas vezes, questões sociais, relações familiares, lugares e identidades; relatos de experiências cinematográficas que unem memórias, enquadram lembranças e articulam identidades.

No fragmento intitulado *O jogo das letras*, pertencente ao conjunto de fragmentos *Infância em Berlim por volta de 1900*, presente no livro *Rua de mão única*, Walter Benjamin (1987) escreve sobre rememoração, ao pontuar a diferença entre o

acontecimento, aquele que já não podemos encontrar, e a forma que o contamos, “vestígios de hábitos perdidos”. Segundo o autor, há um registro da subjetividade do tempo e da existência do narrador como sujeito, formado pelas “aptidões que se tornam decisivas em sua existência”:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundo jaz em nós o esquecido (Benjamin, 1995, p. 104-105).

Da mesma maneira em que Benjamin em seu texto relembra a infância a partir do jogo das letras, fazendo suspender o tempo linear, o passado e o presente, a história individual e social; os discursos presentes no documentário partem da experiência, ainda na infância, da sala escura, a partir da linguagem: “Quando eu era criança, dez (10) ou onze (11) anos, mais ou menos, foi uma vez só, que foi que o padre passou na casa paroquial” (Mendes, 2021, 01’:49’), ou, em outra fala, “A gente devia ter em torno de doze (12), treze (13) anos. [...] A gente andava sozinha. Aí ia de turma [...]” (Mendes, op. cit., 07’:38’’).

Esses discursos evidenciam como o cinema, esse lugar de representações e idealizações sociais, foi parte integrante da infância das personagens, assim como o jogo das letras foi para Benjamin, conforme escreveu ao amigo Scholem: “estas recordações de infância – você provavelmente notou que elas não têm a forma de crônica, representam expedições individuais às profundezas da memória” (apud Scholem, 1989, p. 188)

Portanto, em uma espécie de conjunto de fragmentos, o filme que se desenvolve a partir das narrativas faz emergir do cotidiano a experiência e a memória do passado que assumem diferentes formas de manifestação. Ao mesmo tempo em que algumas reflexões acerca da condição socioeconômica são evidenciadas nos discursos, às imagens são atribuídas a função de localização discursiva desse lugar que dispara possibilidades de sonhos, mas também de críticas. Ao passo que em outras falas o lugar da sociabilidade proporcionada pelo cinema faz com que a rua seja rememorada, evidenciando, assim, a forma de estar e de pertencer desse e nesse coletivo.

Sobre esse aspecto, cabe ressaltar o que Pierre Nora (2012) nos coloca acerca da memória e sua imposição:

a coerção da memória pesa definitivamente sobre o indivíduo e somente sobre o indivíduo, como sua revitalização possível repousa sobre sua relação pessoal com o seu próprio passado. A atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coerção interior. Ela obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente. (Nora, 2012, p. 18)

Para o antropólogo Joël Candau (2011), a memória é uma faculdade individual e um conjunto de representações coletivas, à medida que a identidade pode ser pensada como um estado psíquico e social. Portanto, será pela classificação, ordenação e nomeação do mundo aplicados à categoria de tempo que se estabelecerá a relação entre memória e identidade. Por fim, “são as diferentes temporalidades próprias às sociedades consideradas que vão ter um papel fundamental nos processos identitários” (Candau, 2011, p. 85).

Para o autor (Candau, op. cit., p. 71), “o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana

que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, [...], mas o que fica do vivido”. E essa reconstrução faz do narrador um ordenador de sentido dos acontecimentos que julga relevante no momento da rememoração, ilustrando, dessa forma, “estratégias identitárias que operam em toda narrativa”. E complementa ao dizer que a “narração, que está no princípio da totalização existencial, é de fato uma reconstrução, tornando-se possível pela aptidão propriamente humana de colocar o passado a distância” (ibidem).

Mesmo quando a memória se apresenta com espaços vazios, ela é preenchida pela espacialidade através de elementos que podem servir à narrativa. Há uma produção de territorialidades a partir da compreensão do cotidiano, permanecendo aquilo que, certamente, aparece como representação de uma identidade, aquilo que emerge do sentimento de pertencimento, de uma visão de mundo:

Eu não lembro muito bem da tela. Eu não consigo lembrar. Por isso que eu falo, eu não consigo lembrar dos filmes, eu assistindo, mas eu consigo lembrar das cadeiras. Essa parte de fora, eu acho que eu lembro muito mais do que dentro. (Mendes, 2021, 09':56'')

Em linhas gerais, como em uma costura do tempo, assim como na montagem cinematográfica, pontos são unidos pelo ato de cozer peça a peça ou de montar quadro a quadro, para resultar em uma peça completa. No jogo cruzado de temporalidades que unem histórias e experiências, o filme aponta questões sociais que emergem dos diálogos ao destacar dimensões e significações de identidades. Segundo Rancière (2005, p. 15): “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira que um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.”

De uma forma ou de outra, a relação criada com esse lugar imaginado, que não é mais visto, faz parte não apenas dos modos e práticas de vida, mas também do estado de alma que, sensível à uma determinada época, possibilita o que Tuan nos coloca a respeito da ideia de espaço e tempo:

[...]‘sentir’ um lugar leva mais tempo: se faz de experiências, em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas dia após dia e através dos anos. É uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora do sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar. Sentir um lugar é registrado pelos nossos músculos e ossos. (Tuan, 1983, p. 203)

Então, isso tudo era um encanto porque não fazia parte do nosso dia a dia. Apesar da gente falar que ia ao cinema [...], mas não era uma coisa que tinha isso fácil para a gente. Então, o cinema trazia para a gente essa questão do luxo mesmo, sabe? Uma outra visão das coisas. De um outro momento que você saía do seu dia a dia e você estava em um lugar que tinha tudo ali; que parecia glamouroso. Eu tinha essa sensação quando estava no cinema. E hoje, lembrando dele, eu continuo tendo essa mesma visão. [...] Eu lembro dele ainda com essa sensação de luxo, de você estar em um lugar que fazia bem. Parecia que eu estava em um lugar que estava trazendo muita grandeza. (Figura 2) Eu tinha essa sensação quando eu entrava no cinema. E parece que eu consigo sentir até o cheiro dele. (Mendes, 2021, 08':36'')

Essa percepção do lugar que molda a forma de visão de mundo, está imbuída de uma noção de identificação e (não) pertencimento como reconhecimento espacial através da

capacidade sensorial (visão, olfato, audição, tato, paladar) que atuam na maneira de responder e reconhecer os estímulos do ambiente, por assim dizer. Pois, “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...] Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções” (Nora, 2012, p. 9)

Figura 2. *Hall do Cine Rio Branco*



Fonte: Lucas Gervilla. Frame do filme *A gente se encontra aos domingos* (Mendes, 2021)

O voltar ao passado, ou seja, à rememoração dos acontecimentos, responde à necessidade de retomarmos o sentido do eu e a busca pela identidade. E ao ser resgatado, o passado passa a se tornar acessível; um passado de miudezas, dos objetos que melhor nos retratam e “seguram o tempo” (Tuan, 1993, p. 206-207). E se a identidade é construída “pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso”, são esses materiais processados por indivíduos e grupos que “reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço” (Castells, 2018, p. 55).

Em suma, se podemos dizer que “o lugar da memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (Nora, 2012, p. 27); é em cada discurso pronunciado que a duplicidade trabalha, ao recolher em sua memória aquilo que o constitui e que para ser construída, “são em grande medida os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade, bem como de seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem” (Castells, 2018, p. 55).

Se para Pierre Nora (2012, p. 7) “a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a esse momento particular da nossa história”, as histórias presentes na curta-metragem surgem como uma espécie de amálgama entre o cinema, a vida e os acontecimentos. As histórias pessoais se estabelecem num contexto social muito específico, pois pouco se fala dos filmes e muita da vida cotidiana.

Considerações finais em diálogo com as memórias de cinemas

O curta-metragem *A gente se encontra aos domingos* é uma construção que persistiu durante anos. Sua feitura, que partiu de fragmentos de histórias pessoais em diálogo com imaginários e memórias, se fundamenta no tipo de filme o qual costumo chamar de “filme de família” – termo que criei para abarcar uma série de outros projetos fílmicos em torno de histórias comuns dos meus antepassados.

De natureza igual, o recente longa-metragem dirigido pelo realizador Kleber Mendonça Filho, *Retratos fantasmas* (2023), levou sete anos para se concretizar. Com premissa voltada aos cinemas de rua de Recife (PE), cidade de origem do cineasta, tem no uso da voz *off* a intensificação de uma narrativa pessoal que faz uma varredura nostálgica da relação casa (família), cinema (lugar e profissão), cidade. Dividido em três partes, que dialogam entre si, o filme tem como ponto de partida a autobiografia, relacionando imagens pessoais e cenas dos próprios filmes, os cinemas de rua como experiência coletiva e a cidade em transformação, seja ela em expansão ou retrocesso, em cuidado ou abandono.

Ao recriar o centro de sua cidade, o realizador apoia-se em um mapa sentimental em que ilustra lugares que para ele foram especiais: “separado pelo Rio Capibaribe sujo e marcado por ruas e cinemas. [...] Frente a frente, os três se olhando, cara a cara: no sol e na aurora.” (Filho, 2023). Ao tratar da questão da memória, o filme questiona o lugar destinado a ela e a preservação feita daquilo que foi presente no cotidiano das pessoas e da cidade, partindo, desse modo, da memória pessoal para uma memória coletiva.

O curta-metragem, *A gente se encontra aos domingos*, iniciou-se quando ouvi de minha mãe, primeiro sobre sua relação com o cinema, segundo sua condição socioeconômica; fator limitador na expansão de horizontes. Nas nossas conversas, o cinema se mostrou como o lugar das possibilidades, do investimento social, do diálogo com a rua, da subjetividade explorada e afluída. Foram as lembranças diversas, assim como as relações que foram estabelecidas com esse lugar, que nos deu a percepção que de tão próximo nos parecia distante.

A partir desse acontecimento, que me marcou e cresceu comigo, juntou-se às memórias que eu tinha das minhas primeiras experiências cinematográficas a descoberta dos espaços, a transformação de tantos outros em lugares, a minha relação com o mundo e a construção de minha identidade. Depois de anos, ainda era possível alcançar a memória tátil das minhas mãos pequenas a passar pelo lambril da sala de cinema, do calor da madeira, do veludo das cortinas, do cheiro da bala, da imponência do lugar; presentes nas nossas falas, minha e de minha irmã. Experiências cujo sentimento intenso emprestou qualidades ao espaço. “O mundo percebido pelos olhos é mais abstrato que o conhecido por nós por meio de outros sentidos” (Tuan, 1993, p. 28).

Construí em minha memória esse lugar que só pude acessar depois de muitos anos, moldada por uma identidade atravessada por cada palavra, cada gesto, cada espaço transformado que se fez maior do que realmente era; o que Tuan (op. cit., p. 190) nomeou como a “consciência de um lugar maior”, em sua obra. Pensar nesse lugar significou criar vínculos mais afetivos e subjetivos entre as pessoas e o espaço no passado e no presente. Se o que é dado a conhecer está na retomada desse passado garantido pela potencialidade da memória, mesmo que não haja provas de sua veracidade, um “enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente” (Foucault, 2008, p. 40), tendo em vista que os enunciados abrem possibilidades para novas interpretações.

Assim como as lembranças de infância do dramaturgo Eugênio Ionesco, descritas por Tuan (1993, p. 205), em que o “o tempo parecia um ritmo no espaço” e “as estações não

marcavam o transcurso do ano”, de natureza igual me pareceu a infância ordinária, cujo tempo vagaroso proporcionava o convívio com tudo sem se dar conta do tempo.

Em uma cidade pequena, mais especificamente a geografia da cidade do interior do Estado de Minas Gerais, cuja atividade cultural era dada à fabulação proporcionada pelo cinema, três lugares distintos – Cine Capitólio, Cine Rex e Cine Rio Branco - trabalhavam em uma espécie de metáfora das classes sociais; presentes nos discursos, nas lembranças e na interação com esses lugares, resgatados pela memória e unidos pela articulação de identidades. Em uma espécie de encantamento do mundo, marca expressiva da presentificação da vida social, o contraste com o distanciamento do passado que nos permitiu reconstruí-lo “para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética (Candau, 2011, p. 71).

Retratos fantasmas guarda semelhanças ao criar possibilidades de diálogo, considerando que estes cinemas não mais existem fisicamente e que este abandono faz parte da história da nossa cinematografia. Na articulação do seguinte discurso: “Um cinema pode ser um espaço de gentilezas. O cinema como uma igreja. Cinemas que morreram e que voltaram como templos” (Filho, 2023), o filme nos dá a ver como cidades em transformação negligenciam seus passados e impossibilitam novos futuros, ao mesmo tempo que cria o entendimento dubio entre o lugar simbólico do templo e o lugar que perde sua função inicial para se transformar em templo religioso. E nesta dualidade entre o sagrado e o profano, cujo ato de memorização busca instaurar o passado (Candau, 2011), se fundam os discursos.

A gente se encontra aos domingos finaliza com o seguinte discurso: “tinha esse negócio de ir todo mundo para a porta do cinema e ficar esperando. Era um encontro ali. Ali era um encontro” (Mendes, 2021, 10’:50’’), enquanto a imagem de uma sala de cinema ao som de passos entre cacos e ruínas quebra o silêncio da imagem (Figura 3).

Figura 3. Sala de projeção do Cine Rio Branco, na cidade de Varginha-MG



Fonte: Lucas Gervilla. *Frame* do filme *A gente se encontra aos domingos* (Mendes, 2021)

É o sentimento despertado pela memória, provocador dessas lembranças que fazem parte da formação dos sujeitos em seus discursos, como na busca de toda uma vida, que tão bem traduzido por Benjamim, “Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver” (Benjamin, 1995, p. 105).

Referências

- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Texto & Grafia.
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1995). *Rua de Mão Única* (Obras escolhidas II). Brasiliense.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. Routledge.
- Bullara, B. (2014). Ver o mundo, ver a mídia: a experiência do CINEDUC. *Anais do V Encontro Brasileiro de Educomunicação: educação midiática e políticas públicas*. (pp. 110-115). ABPEducom.
- Burch, N. (2015). *A práxis do cinema*. Perspectiva.
- Candau, J (2011). *Memória e Identidade*. Contexto.
- Castells, M. (2018). *O poder da identidade: a era da informação*. Paz e Terra.
- Cultural, Larousse (1993). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Cultural.
- Doane, M. A. (1983) A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. Ismail Xavier (Ed.). *A experiência do cinema: antologia* (pp. 455-380). Graal; Embrafilme.
- Dubois, P. (2014). A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. Osmar Gonçalves (Ed.). *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. (pp. 123-157). Circuito.
- Durkheim, E. (1996). *As formas elementares da vida religiosa*. Martins Fontes.
- Filho, K. M. (Realizador). (2023). *Retratos fantasmas*. [Filme]. CinemaScópio. Vitrine Filmes.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. Forense-Universitária.
- Gregolin, M. R. (2004). *Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos*. Claraluz.
- Malusá, V. (2007). *Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis*. Dissertação (Mestrado em Mídias) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas.
- Mauerhofer, H. (1983). A psicologia da experiência cinematográfica. Ismail Xavier (Ed.). *A experiência do cinema: antologia* (pp. 375-380). Graal; Embrafilme.
- Mendes, I. (Dir. e Prod.). (2021). *A gente se encontra aos domingos* [filme]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=AKC6Hjsqdug>
- Morin, E. (1970). *O cinema ou o homem imaginado: ensaio de Antropologia*. Moraes Editora.
- Nora, P. (2012) [1993]. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. (pp. 07-28). <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>
- Pimentel, L. S. L. (2011). *Educação e Cinema: dialogando para a formação de poetas*. Cortez.
- PIO XI, Papa. Carta Encíclica VIGILANTI CURA sobre o Cinema. <https://www.veritatis.com.br/vigilanti-cura-pio-xi-29-06-1936/>
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34.
- Sanchis, P. (2008). *Brazilian culture and religion: past and present*. Cadernos CERU, 19(2), 71-92.
- Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Santos, M. (2011). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Record.
- Santos, M. (2020). *Espaço e Método*. EDUSP.
- Scholem, G. (1989). *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Perspectiva.
- Steiner, B. & Yang, J. (2004). *Art Works: Autobiography*. Thames & Hudson.

- Tuan, Y. F. (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. DIFEL.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.

A poética (auto) documental de Patricio Guzmán

Elis Crokidakis CASTRO

Unilasalle/UFF
eliscrokidakis@yahoo.it

Luiz Antônio Monteiro CAMPOS

PUC/ Unilassalle/UCP
Campox@gmail.com

Resumo: Ao mergulhar em 3 filmes de Patricio Guzmán, *A Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Nácar* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019) refletiremos sobre sua forma de contar a história do Chile e principalmente sua própria história, fazendo com que seus filmes sejam mais que um álbum de família do Chile, mas um álbum pessoal do cineasta configurando sua criação como uma espécie de documentário autobiográfico. Nosso objetivo perpassa pelas análises das imagens trazidas pelo cineasta que serão por nós estudadas quanto a sua inovação singular que constrói a sua poética trazendo para sua narrativa elementos que sugerem que seus filmes além de históricos, também são autobiográficos.

Palavras-chave: documentário, história, memória, autobiografia

Abstract: *By delving into 3 films by Patricio Guzmán, A Nostalgia da Luz (2010), The Nacar Button (2015) and A Cordilheira dos Sonhos (2019) we will reflect on his way of telling the history of Chile and especially his own history, making that his films are more than a Chilean family album, but a personal album of the filmmaker, configuring his creation as a kind of autobiographical documentary. Our objective goes through the analysis of the images brought by the filmmaker that will be studied by us in terms of their unique innovation that builds their poetics, bringing to their narrative elements that suggest that their films, in addition to being historical, are also autobiographical.*

Keywords: *documentary, history, memory, autobiograph*

De um lado, esse dilaceramento coloca o artista, o poeta e o historiador como ‘construtores de monumentos’ sem os quais a história que os homens contam não sobreviveria nem um instante [...]. (Arendt, data, s.p.)

Este trabalho seguindo as ideias de Adorno no seu “Ensaio como forma”, tem o objetivo de mergulhar nas obras do cineasta Patricio Guzmán fazendo uma leitura das imagens trazidas pelo cineasta e que serão aqui estudadas. De acordo com uma abordagem histórico filosófica, lançaremos luz sobre a forma inovadora e singular do cineasta ao construir sua poética. Esta, possui na narrativa elementos que sugerem que seus filmes além de históricos, também são autobiográficos. Para tanto, partiremos das palavras do próprio cineasta e das imagens recolhidas de sua trilogia que ao longo do texto será utilizada como forma de exemplificação do que falamos.

O cineasta e sua poética

Em uma entrevista concedida a um canal de comunicação, Patricio Guzmán proferiu a seguinte frase: “*Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías.*” (Núñez, 2012, para.1). Por essa metáfora, o álbum da família é aquele que contará a história das famílias através das imagens, assim, como alguns documentários contam a história do país do documentarista. E, recontando a história do seu país, muitas vezes, o cineasta reconta a sua história pessoal. Em 3 de seus filmes, que serão por nós estudados quanto à forma, pontuamos aspectos e cenas que nos sugerem questões para além da imagem. Metodologicamente, mostraremos ao longo das análises fílmicas, quase descritivas, elementos da composição para a leitura que nos propomos. Nossas referências são autores como Walter Benjamin, Adorno na forma ensaística, Michel Foucault, Georges Didi-Huberman, o cineasta Andrey Tarkovski, Chris Marker, Agnès Varda, dentre outros.

Patricio Guzmán, cineasta chileno, foi exilado político no período da ditadura chilena e vive hoje na França, indo ao Chile para filmar. A maioria de seus filmes possuem um cunho político, mas, sobretudo, são filmes motivados pela necessidade de se refazer, e se recontar a história do Chile e todas as atrocidades ali cometidas pelo governo de Pinochet.

Cada filme da trilogia que examinaremos traz aspectos históricos que parecem sempre ser os mesmos, mas que, todavia, são marcados pelas imagens do território chileno a saber: o deserto, a patagônia e sua água e a cordilheira dos andes, que são em sua filmografia usados como metáforas, revelando uma forma poética e pessoal de se fazer documentário. Ou seja, aqui, cinema e território se fundem para dar luz a forma plástica e poética de Guzmán.

No que tange a forma, observamos que cada arte tem a sua maneira de representação. No Laocoonte (2011), Lessing esmiúça essas fronteiras entre as obras e suas classificações, falando das formas como a pintura e a poesia o fazem. No prefácio da tradução brasileira recente, Seligmann-Silva, vai além de Lessing, que escreve no século XVIII, e mergulha nos estudos das representações ao longo dos séculos, pontuando como a arte transforma a realidade, ou melhor, como ela tenta dar conta da dificuldade de transpor o real para um objeto artístico, para uma poesia ou narrativa ou mesmo para a pintura e o cinema, este que diferente das outras artes pode esgarçar as fronteiras e se apropriar de todas as formas artísticas para se construir e construir a história, a memória partindo, muitas vezes, de uma escrita pessoal, ou, como nos propõe Walter Benjamin, de uma escrita a contrapelo.

Tarkovski, cineasta russo, autor do livro *Esculpir o Tempo* (1998), dentre outros escritores, se debruçou sobre a relação que o cinema estabelece com outras formas, sem ser elas. Diante dessa constatação, podemos ver o cinema como história, como pintura, como escrita, como fotografia, como filosofia, como uma arte que tenciona várias outras disciplinas para se fazer ver, contudo, o cineasta russo não descarta em seu livro e em seus filmes o lado subjetivo e, tantas vezes, autobiográfico.

Sabemos que o cinema já nasce com a função de registro, e desde o trem na estação dos irmãos Lumière, esta vocação de registrar a realidade foi utilizada pelo cinematógrafo. Todavia, o potencial para construir algo além do registro surgirá com Méliès, que utilizava experimentos teatrais, ou seja, era registro mais representação. E quando se juntam o equipamento e a necessidade de se contar uma história, passamos a misturar o teatro, a literatura, a pintura fazendo nascer uma outra maneira de se ver a realidade.

Com o equipamento fornecido pela tecnologia e a vontade de contar, surge aí o modelo que ainda hoje persiste. Percebeu-se, então, que não só o texto dramático servia para ser

filmado, mas também o texto narrativo. Griffith deu o salto maior e firmou seu nome na história do cinema passando a utilizar a estrutura da composição romanesca de Dickens, para construir os seus filmes. Neste momento, a relação entre a imagem e seu significado para quem assiste, toma outro rumo e, em vez de apenas registro, teremos o despontar de uma linguagem com um potencial nunca visto anteriormente. A evolução dessa linguagem foi rápida, sendo a cada dia experimentado novo jeito de se filmar, de contar o que estava acontecendo, de criar ilusões no cérebro de quem assistia e de se apreender a realidade numa película.

Caminhávamos bem na composição imagética, e na forma de se entender a imagem sem que tivéssemos a realidade aprisionada em todos os seus aspectos, faltava o som e as cores. E no fim da década de 1920, o advento do som conseguiu trazer ainda mais a realidade para tela. Tomamos o cinema como aquela arte, que finalmente ao reapresentar a vida, tinha a plenitude de seus aspectos, e nesse contexto passamos a colocar tudo numa forma de bolo. O potencial da nova arte foi logo percebido pelos poderosos que o transformaram em indústria, em fábrica de dinheiro. E mais, num grande transformador de mentes e costumes.

A partir desse momento, o cinema atinge as massas do mundo inteiro transformando a vida das pessoas, a maneira delas se vestirem, de agirem, de sentirem. O que antes podia ser mero acontecimento do dia a dia passou a ser expandido pela lente da câmera e copiado pelos espectadores. A vida passou por um turbilhão e o que se via aqui, também se via ali e acolá, num frenesi mundial de sensações.

O cinema passa a interferir em todos os campos da vida: na economia, na geopolítica, nos hábitos e costumes. A arte cinematográfica se expande e a indústria também. Técnicas novas e equipamentos mais evoluídos deixam o fazer cinematográfico cada vez mais capaz de trazer para as telas diferentes possibilidades e formatos.

A ideia de ficção e documentário ao longo dos anos se mescla e mesmo quando a cinematografia foi mais industrial, já despontava a subjetividade de alguns diretores que faziam de sua arte o reflexo do que pensavam, de sua forma de ver a vida, de sua expressão.

Artistas que já viam na câmera uma pena e escreviam seus filmes como um escritor escreve seu romance, ou um poeta o seu poema, ou um pintor pinta seu quadro. Tais artistas se destacavam na sua forma de compor, mesmo quando pertenciam ou tinham que fazer o que os estúdios mandavam. Eles fugiam às regras predeterminadas de um código cinematográfico industrial. E imprimiam na sua obra a sua assinatura e nesta está contida a escrita de si, ou a auto escrita que pode ser feita com a caneta ou com a câmera, ou com ambas.

Esperamos deixar claro que essa análise da escrita de si na obra cinematográfica buscará subsídios no texto literário. É na literatura que as anotações e criações do Eu se fazem mais presentes, seja em formas peculiares como diários, cartas, vídeos etc., ou em forma mais poética e ficcional. Deixaremos de lado a discussão que compara o cinema à prosa ou à poesia, onde os mais adeptos da narrativa linear, cartesiana, organizada dentro de um universo específico (espaço, tempo, personagem, enredo) diriam que é prosa, e os mais adeptos aos experimentos imagéticos, à alogicidade, ao ritmo e à imagem diriam que é poesia. Pois ambas as formas podem ser adaptadas dependendo de como o cineasta construirá seu filme.

Logo, um filme pode ter uma linguagem mais poética, onde os significados se multiplicam extraordinariamente na mente de quem assiste, ou uma linguagem mais objetiva sujeita a poucas variações de interpretações, menos poética e mais realista. Nesse sentido, se acirra de novo a discussão sobre realidade/ficção nas formas da arte. Na literatura, a apreensão do real na narrativa se opõe à escrita inventada, imaginada, e no

cinema teríamos à dicotomia documentário e ficção onde aquele seria a escrita do real e este da imaginação.

Todavia, o problema tanto na literatura quanto no cinema é pensar que o real pode ser apreendido de forma objetiva. Se partirmos do pressuposto que toda realidade é uma construção intersubjetiva, e só pode ser percebida pelo sujeito que olha, um sujeito cognitivo dentro de um contexto histórico, social cultural, desmontamos a ideia de que qualquer obra poderia ser referencial por si só, já que passa pelo olhar de alguém, de um sujeito que a constrói. Seja essa obra, no caso cinematográfico, o documentário, o autodocumentário ou ficção.

Não se está negando a existência da realidade, mas a possibilidade de sua apreensão objetiva. Sendo o sujeito o lugar da produção de sentido, qualquer compreensão da autobiografia como uma escrita de si, calcada na verdade objetiva e não na verdade do sujeito autobiográfico, precisa ser olhada com desconfiança (Velasco, 2015, p. 1).

Dizemos, então, que tanto na literatura, quanto no cinema, seja qual for a forma em que a obra se constituiu, a questão da escrita de si, sempre estará talvez maculada pela mistura entre a objetividade e a subjetividade. Assim, entendemos que na construção de uma obra, por mais referencial que o autor se proponha ser, ele sempre irá lançar mão de sua singular memória, de sua elaboração complexa da realidade e de sua reapresentação dessa mesma realidade. Daí acharmos providencial a ideia de autoficção de Diana Klinger, que mistura a autobiografia com a performance do autor, diz ela que a autoficção é:

Uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (Klinger, 2012, p. 57)

A escrita de si, todavia, não se confunde com a simples exposição de sua personalidade, as suas ações no mundo material, as suas histórias no cotidiano da vida. Essa escrita, é uma forma de entender a vida, é de fato um processo de construção de sentidos para si mesmo e para o mundo, daí ser possível tomar temáticas variadas em uma obra e construir ali representações, questões, respostas, possibilidades múltiplas, já que falamos de arte cinematográfica.

No texto de Michel Foucault, intitulado “A escrita de Si”, do livro *Dito e Escritos* (1983), o filósofo vai à cultura greco-romana, nos primeiros dois séculos do império para desvendar “as artes de si mesmo”, uma espécie de estética da existência e o domínio de si e dos outros.

Para explicar essa escrita de si, Foucault toma por base o texto de Santo Atanásio, um dos mais antigos da literatura cristã, que diz “que a escrita constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (Foucault, 1983, p. 145).

O cineasta, então, como escritor que usa a câmera faz exatamente o mesmo, treina com a câmera o seu viver, ou seja, reconstrói a vida, representa a vida, fazendo da sua arte um treinamento para a vida, e essa vida pode ser a de outros ou a sua mesma quando nos remetemos ao que chamamos de autodocumentário.

Faz-se, contudo, necessária a compreensão do que ocorre entre as práticas visuais e as estruturas de poder, de compreensão também da relação entre discursos, práticas e sujeitos associados às imagens, a relação que existe entre a tecnologia e esses elementos,

e entre eles e as colonialidades do poder, do saber e do ser, como nos diz Cristian Leon. Muitos fatores hoje intervêm no caminho das análises, especialmente daquelas que propõem uma descolonização do olhar, principalmente quando se trata de pensar os estudos visuais na América Latina, onde o desafio se constitui no lugar da enunciação, onde “seus saberes estejam histórica e geopoliticamente localizados” (Leon, 2019, p. 1). Ou seja, também o lugar de onde se fala e se cria deve ser observado quando vamos tratar da forma artística.

Nesse sentido, Consuelo Lins nos fala, então, da importância que o cinema francês teve para certo crescimento de um tipo de documentário.

Segundo Lins:

Um caminho fabricado pelo cinema francês dos anos 50 que nos interessa especialmente aqui é aquele que André Bazin define, já em 1958, como ensaístico, ao falar do filme *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker. Para o crítico francês, Marker ‘renova profundamente a relação habitual entre texto e imagem’ realizando um filme ‘sem precedentes ‘na produção documental (Bazin, 1998, p. 257). Desde então, o ensaio fílmico, essa forma híbrida sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar ‘experiência de mundo, de vida e de si’” (Moure, 2004, p. 25) foi retomada e retrabalhada por cineastas tão díspares e inventivos quanto Alain Resnais, Jean Luc Godard, Agnès Varda, Marguerite Duras, Straub-Huillet, entre outros. (Lins, 2008, p. 05)

Foi Chris Marker e Agnès Varda os cineastas que ousaram “a integrar experiências subjetivas nos próprios filmes, articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens, por meio de uma narração em *off* ensaística e subjetiva.” (Lins, 2008, p. 05). E é justamente Marker que vai influenciar a obra de Patricio Guzmán. Que possui características diferentes do Cinema Direto americano e do Cinema Verdade francês.

Chris Marker é o “primeiro cineasta a fazer uma ficção quase inteiramente de fotografias - *La Jetée* (1962) -, Agnès Varda é quem, um ano depois, retoma esse mesmo dispositivo formal deslocando-o para o campo do documentário” (Lins, 2008, p. 06). Varda faz o filme *Saudações, cubanos!* (1963) e depois repete a técnica do cinema com fotografia e principalmente fazendo um autocumentário no filme *As Praias de Agnès* (2008). Essa técnica é muito utilizada por Guzmán em sua trilogia, onde também são usados materiais de arquivo em fotografia e em vídeo, especialmente no filme *Cordilheira dos sonhos* (2019).

Podemos dizer, ainda, que a técnica de Marker e Varda, que traz um cinema que fala de si mesmo, é nomeada por muitos críticos de cinema ensaio, nome também dado aos filmes de Guzmán. Ensaios cinematográficos, pois que fogem às regras estabelecidas pelos outros gêneros existentes.

No entanto, para nós, usando a nomenclatura ensaio, como bem nos clama Adorno em seu texto *O ensaio como Forma*, ou não, esta trilogia guzmaniana traz um componente de escrita de si muito claro e preciso. Isso aparece principalmente na voz *off*, que também vem de Marker e Varda.

Guzmán nesses três filmes é o próprio narrador, que ao chegar nos locais puxa pela sua memória e traz à tona sua vivência esquecida enquanto menino e adulto. Nesse processo psicanalítico, que ocorre em vários momentos dos filmes, ele vai se reconstruindo até chegar ao último filme *Cordilheira dos Sonhos* (2019), quando ele de fato se coloca como alguém que já não pertence àquele lugar, pois só chega para filmar.

Baseados no acima dito, nesse processo psíquico que é capitaneado, tanto pelo espaço que vai sendo percorrido quanto pelo tempo que ficou para trás como memória, é que os filmes nascem, cada um marcando uma paisagem chilena em sua especificidade.

No Chile, os mais variados lugares do país servem como gatilho para a memória e também para a pesquisa. Nessa trilogia, os elementos originais da natureza: o céu, a terra do deserto, a água e a cordilheira, são paisagens que viram espaços onde ele vai refletir e experienciar o tempo. Assim, nessa diversidade de espaço dentro de um só país o tempo será tencionado ao limite, passado, presente, futuro, se misturando nas narrativas sem que o espectador, adestrado numa linguagem linear, se sinta incomodado.

Nostalgia da Luz (2010), *O Botão de Nácar* (2015) e *Cordilheira dos Sonhos* (2019), são filmes que marcam a filmografia do autor e que o fazem conhecido por um estilo próprio, com forte escrita de si, do Eu, que se mistura com a história de seu país. Chamamos atenção para essa forma poética que nasce do olhar do cineasta sobre o espaço e a partir dele adentra a história do objeto olhado. Esse objeto que é olhado e que nos olha, como diz Didi-Huberman.

Na fala do próprio Guzmán, em recente *masterclass* na Faculdade de Letras de Coimbra (Cinema, Aesthetics and memory: I Internacional Film Studies Conference) ele dizia como seu processo se desenvolve, e que às vezes ele parte de um pequeno objeto visto na paisagem, no espaço. Este objeto vai se desdobrar num elemento narrativo e poético. Ou seja, a realidade perpassa os olhos do cineasta e vai compor a sua criação. Não é o referente que aparecerá no filme, mas algo que já passou por uma elaboração e que se constituirá numa nova imagem e discurso. Nesse sentido, nos diz Comolli, “cada olhar, sem o saber, é o retorno do olhar sobre si mesmo” (1997, p. 151) e no caso do cinema, o que este mostra é ainda diferente, algo às vezes distorcido do que o olho humano vê, pois é a câmera intermediando o olho humano e o espaço real.

Os elementos de origem da paisagem e do espaço, demarcam, assim, o passado/presente, para descobrir de onde se vem, para onde se vai. Se em *Nostalgia da Luz* (2010) olhamos para o céu, na água em *O Botão de Nácar* (2015), reconstruímos a trajetória do Homem, do povo nômade da água, que foi dizimado no século XIX ou antes disso, e para o futuro resta entender o lugar / ilha, encravado entre a cordilheira e o mar em *Cordilheira dos Sonhos* (2019).

Tudo nos filmes se estabelece em função do passado, do tempo, e em função do espaço e do sentir do cineasta. Cada qual, água, deserto, céu e cordilheira trazem a dimensão de pequenez do homem diante da natureza.

O encontro das múmias do passado e das múmias do presente, estas mortas com requinte de crueldade pelo regime de Pinochet, que foram largados no Deserto do Atacama, e depois retirados para não serem encontrados e jogados ao mar, nos faz pensar e pesar pela nossa existência.

Entretanto, apesar do peso da informação que nos é dada pelo discurso, a forma poética usada remete aos sentidos, pois que o poeta/cineasta trabalha a linguagem em todos os seus campos. Ele brinca com os efeitos da imagem, do som, da memória na voz *off*. Ele brinca com a potente utilização da luz, principalmente a luz límpida do deserto, a luz sem névoa, que não deixa dúvida sobre o que quer mostrar. Muitas vezes o cineasta também se permite fazer arte dentro da arte, quando coloca as fotos dos desaparecidos sobre a areia do deserto, criando uma espécie de instalação com fotografias ou um álbum de desaparecidos no lugar onde foram deixados. Essa experiência se repete depois, quando no memorial aos desaparecidos a câmera de novo foca nos retratos expostos embranquecidos pelo sol.

Conforme Comolli, procedendo por blocos onde tudo se mistura, o olho com som, o ouvido com a imagem, a percepção do instante com o jogo oscilante entre esquecimento

e memória, o cinema não pode tratar o espaço separadamente. É impossível apreender ou atravessar as partes do espaço, sem transformá-los, de passagem, em partes do tempo (1997, p. 152).

E isso é o que vemos na obra do cineasta chileno, quando mistura os referentes, som, luz, memória, transformando tudo em tempo. Essa é a percepção que tem o espectador, de que existem vários tempos que são ali perscrutados. O tempo passado remoto, o tempo ontem e o presente, que a todo o momento tem sua existência questionada.

A narrativa não é linear, todavia, ela assim parece, pois, o espaço dá a sensação ao espectador de uniformidade. Nos filmes, as imagens vão e voltam, muitas vezes com elementos diversos. No entanto, as imagens do deserto, da via láctea, do gelo da Patagônia, da cordilheira, dão-nos uma sensação de rota, de linha, sem causar estranhamento. Creio que isso se deva a uma específica poética de contar, muitas vezes, abrindo-se mão da voz da narrativa e outras trazendo o discurso como uma escrita de si. Nesse sentido podemos dizer que a experiência vivida do criador acaba por ser também ali ressignificada. As lembranças, as memórias ali relatadas naquele tempo de filme em voz *off*, com imagens que nada tem a ver com elas, levam o espectador a um campo diverso de associações para dar significados. Sem dúvida que cada uma dessas imagens causa sensações diversas. Porém, não é todo o filme dessa forma, mas a parte em que esta técnica é utilizada é bastante criativa e poética.

Como exemplo da experiência com os sentidos, temos a utilização das reflexões do astrônomo filósofo junto com o som. O ranger do grande telescópio dá a sensação de peso, que de fato o é, como é pesado também esse olhar para a história, que precisa ser reescrita numa nostalgia de luz.

Outras imagens também marcam. Em *O Botão de Nácar* (2015), a relação feita das estrelas com a água, usando imagens do alto, mostrando as fraturas na terra, essas que são como cicatrizes deixadas na história daquele povo dizimado. Outras manifestações brutais da natureza também evocam a revolta com o que aconteceu: o vento, a neve, os sons das entranhas da terra, o iceberg desmoronando, a história do país e a história do próprio cineasta que se confunde com a do país.

Entretanto, será somente no terceiro filme que o processo psicanalítico de Guzmán talvez se complete. Em a *Cordilheira dos Sonhos* (2019), continuam em foco os desaparecidos, mas o discurso se modifica. Guzmán, cremos, se permite falar de seus próprios sentimentos, do vazio que o habita, do não pertencimento. A poesia nessa narrativa se faz com imagens da cidade, outro espaço que se converterá em tempo. Certamente, há nesse terceiro filme 3 cidades: a da memória de Guzmán, a real, na qual ele anda agora, e a que foi, transformada em cidade cinematográfica. Esta diz Barbosa (2012, p. 57), “construída em cada um por meio de uma complexa articulação entre sentidos e memória”. O que é reflexo do “olhar cinematográfico que reúne num mesmo conjunto sensível a visão, a audição, a percepção e a memória” (Comolli, 1997, p. 152).

Ao assistirmos os filmes de Guzmán, nos damos conta que ele transforma o espaço que usa como imagens, em tempo. E ali, naquele filme, é possível “abraçar um sistema de pensamento do qual se tenha ou não consciência, incorporando um ponto de vista determinado pelo resultado que ele próprio deve produzir” (Comolli, 1997, p. 150).

E o que Guzmán quer produzir com sua técnica é a luz. Luz sobre os acontecimentos apagados, escondidos pela ditadura militar, luz sobre a história dos vencidos que não é estudada, luz sobre o próprio processo colonizador do olhar que foi imposto ao longo de séculos e, neste último filme, talvez luz sobre si mesmo. Não que ele queira se mostrar fortuitamente, mas talvez ele tenha finalmente se dado conta de sua própria voz. A voz do sujeito que experiencia todo o processo recente de violência contra o povo.

Percebemos que nesse filme, então, ele amadurece seu olhar que se torna independente. O que ele fala e mostra vale pelo que não é mostrado. E o que não é mostrado? Aqueles 30 mil torturados declarados e mais 30 mil que não se declararam que, ao mesmo tempo, estão no que é filmado. Não é preciso filmar e dizer tudo. O interstício, o silêncio entre imagens, o embargo da voz ali no filme às vezes produz mais efeito que o excesso de informação.

No seu estilo de contar, ele nos parece trazer à tona uma forma documental que só enriquece essa espécie de filme, que nem sempre é o preferido do grande público. Guzmán também usa modelos mais comuns como as associações para mostrar a repetição das ações na história. Por exemplo, o mesmo espaço usado pelo povo semi-escravizado no século XIX nas minas de Chacabuco, é usado como campo de concentração abrigando os presos da ditadura no presente recente. O narrador do filme não fala que os métodos são os mesmos e os motivos também de auferir riquezas, mas o espectador consegue fazer essa associação. Como já afirmamos, a forma é híbrida no ato do desenrolar do filme.

Em outros momentos das narrativas dos 3 filmes, recorrendo à forma clássica a partir de entrevistas, Guzmán conversa com os entrevistados e ali, eles são também os donos de seus enunciados. Falam de um lugar historicamente apagado. “Impossível esquecer nossos mortos”, dizem as mulheres que procuram no deserto. Elas que fazem questão absoluta de recolher o que restou dos seus, antes que tudo vire areia do deserto. Antes que tudo vire poeira cósmica, pois que a matéria da terra é a mesma de todos os lugares do cosmos. O mesmo lugar é assumido por Gabriela, membro remanescente do povo originário, quando relata em seu próprio idioma a viagem longa que fez remando quando criança. Preservar o relato no idioma, por poucos falado, é dar voz aos povos ancestrais, assim como quando ele a pede que traduza para o seu idioma palavras como Deus e polícia, que não existem naquela língua.

Logo, percebemos que na poética amadurecida de Guzmán, nesses 3 filmes o modelo talvez tenha mesmo uma diferença de outros, uma origem diversa. A forma híbrida com relatos do eu e as formas tradicionais documentaristas com o trato de um espaço de memória (lugares de memória) convertido em tempo de memória e imagens deslumbrantes da natureza, constroem a representação.

Sem dúvida, que ele poderia ter usado tudo o que filmou e ter uma narrativa distante. No entanto, ele se coloca, ele dá voz a si mesmo e traz suas sensações, frustrações, emoções com acontecimentos vividos e mostrados, e com os não vividos e também mostrados.

Dessa forma, o cineasta chileno cria a sua poética com base em sua própria elaboração dos fatos históricos que nada mais são que uma interpretação elaborada de tempo e espaço. Tudo isso chama-nos a atenção, se tornando uma marca do criador, a relação que ele faz do espaço com o seu tempo, passado e presente.

Se julgarmos pelas imagens do deserto, da cordilheira, do mar, essas pouco diferem com o passar do tempo. O deserto é o mesmo de sempre, a cordilheira e o mar também, mas o que difere é a narrativa do homem que por eles passa. A história dos pré-colombianos que atravessavam o deserto e a cordilheira para chegar ao mar é distinta da história dos homens exterminados no século XIX e dos mortos pela ditadura militar de Pinochet. Contudo, a maneira de Guzmán nos contar e nos mostrar isso é poética, se traduzindo em lindas imagens reais e com efeitos que sugerem um tempo diverso. Isso é visto nos flocos de poeira, nas bolhas, nas luzes e nos sons que estão no filme.

Conclusões

Assim, usando de maneira peculiar o formato documental, o cineasta consegue fazer seu espectador ter uma outra relação com o filme. Ele não fica mais passivo, pois a imagem necessita que ele seja mais reflexivo.

Nessa reflexão, percebemos que todos os 3 filmes possuem uma mesma temática, olhada por elementos diversos do espaço que suscitam pensamentos, que são levados às questões existenciais humanas. Especificamente, ressaltamos a questão relativa ao poder. O poder dos colonizadores ao adentrar a América e impor seu modelo desconsiderando todos que ali existiam, determinando a exploração e a destruição. Todavia, nos parece que não é só em um filme que Guzmán pretende dizer isso, ele o diz em todos, como se quisesse abrir os olhos do mundo para que faça a sua reflexão histórica. Tal pretensão é complexa, apesar de deixar para o espectador uma possibilidade de pensamento, pois sabemos da dificuldade de trazer luz para acontecimentos históricos dessa envergadura, já que muitos que cometeram crimes estão vivos e livres. Por esse motivo, entendemos que a filmografia de Guzmán é um ato necessário, que busca iluminar a história e através de sua poética, o que é feito de forma suave, mas não menos eficaz, pelo menos para o próprio cineasta.

Referências

- Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. EdUERJ.
- Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Barbosa, A. (2012). *São Paulo cidade Azul: Ensaio sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980*. Alameda.
- Comolli, J. (1997). A cidade Filmada. *Cadernos de Antropologia e imagem* - UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem. 3(4).
- Foucault, M. (2004). *Ditos e escritos*. Forense Universitária.
- Guzmán, P. (Diretor). (2010). *Nostalgia da Luz*. [Filme]. Blinker Filmproduktion. WDR. Cronomedia. Atacama Productions.
- Guzmán, P. (Diretor). (2015). *O Botão de Nácar*. [Filme]. Atacama Productions. Mediapro. Valdivia Film. France 3 Cinéma. Kino Lorber.
- Guzmán, P. (Diretor). (2019). *A Cordilheira dos Sonhos*. [Filme]. ARTE. Atacama Productions. Midas Filmes.
- Hannah, A. (1994). *Rahel Varnhagen, a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Relume Dumará.
- Huberman, D. (2014). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Klinger, D. (2012). *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 7Letras.
- Lessing, G. (2011). *Laocoonte*. Antígona.
- Lejeune, P (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Editora UFMG.
- Lins, C. (2004). *O ensaio no documentário e a questão da narração* consultado: https://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o
- Marker, C. (Diretor). (1958). *Lettre de Sibérie* [Filme]. Argos Films. Procinex. New Yorker Films.
- Núñez, P. (2012, janeiro 18). Patricio Guzmán: su nostalgia y su luz. *Revista Dínamo*. <http://www.revistadinamo.com/?p=2033>

- Tarkovsky, A. (1998). *Esculpir o tempo*. WMF Martins Fontes.
- Varda, A. (Diretora) (1963). *Saudações, Cubanos!* [Filme]. Société Nouvelle Pathé Cinéma. Ciné-tamaris.
- Varda, A. (Diretora) (2008). *As praias de Agnés*. [Filme]. Arte France Cinéma. Ciné-tamaris. Roissy Films.
- Velasco, T. (2012). Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. Abralic – XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: Trânsitos e traduções literárias. *Anais eletrônicos*. ISSN 2317-157X. https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108793.pdf

E a memória vos libertará: o lugar da memória visto no documentário *Democracia em Vertigem*

Leonardo SIMÕES

Universidade Presbiteriana Mackenzie
leonarddosimoes@gmail.com

Regina Lara Silveira MELLO

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo/Brasil
regina.mello@mackenzie.br

Resumo: *Democracia em Vertigem* (2019), dirigido por Petra Costa, é um documentário em primeira pessoa que traçou a relação dela com o Brasil, com a memória de sua família e a conexão desses pontos com o impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016, e a ascensão de Jair Bolsonaro. Para amparar o papel da autobiografia, a diretora explorou algumas noções de lugar e memória trabalhadas por Pierre Nora, além de ideias sobre o esquecimento desenvolvidas por Marc Augé e Paul Ricoeur. Esses temas orbitam em torno de conceitos cinematográficos de Bill Nichols e André Bazin. O artigo, portanto, vai observar como Petra trabalhou tais pontos para elucidar o passado, o presente e o futuro do Brasil.

Palavras-chave: Petra Costa, *Democracia em Vertigem*, Pierre Nora, documentário brasileiro

Abstract: *Democracia em Vertigem* (2019), directed by Petra Costa, is a first-person documentary that traced her relationship with Brazil, with the memory of her family and the connection of these points with the impeachment of President Dilma Rousseff, in 2016, and the rise of Jair Bolsonaro. To expand the role of autobiography, the director explored some notions of place and memory worked on by Pierre Nora, as well as ideas about forgetting made by Marc Augé and Paul Ricoeur. These themes orbit around the cinematographic concepts of Bill Nichols and André Bazin. The article, therefore, will observe how Petra worked on these points to elucidate the past, present and future of Brazil.

Keywords: Petra Costa, *Democracia em Vertigem*, Pierre Nora, brazilian documentary

Introdução

O primeiro documentário em longa-metragem sequer tinha essa definição. O diretor de *Nanook of the North* (EUA, 1922), (Mundo do Cinema, 2023), Robert Flaherty, era um explorador. Trabalhando na *Canadian Pacific Railway*, ele adquiriu uma câmera e registrou o cotidiano dos esquimós:

Como parte de meu equipamento de exploração, nessas expedições, havia uma aparelhagem de filme cinematográfico. A expectativa era de que filmássemos a vida

do Norte e dos esquimós, o que poderia se provar de grande valia para ajudar a custear algumas despesas das explorações. (IMS, 2023)

Os tempos eram outros. O equipamento era rudimentar e o manejo dos rolos de filmes era feito sem a segurança adequada. De modo que, em 1916, quando tinha material suficiente para exhibir ao público, caso quisesse, Flaherty viu todo o seu trabalho ser queimado por um incêndio acidental. O episódio não o desanimou:

Meu interesse pelos filmes, a partir de então, cresceu. Novas formas de filmes de viagem estavam surgindo. Passei a acreditar que um bom filme retratando os esquimós e sua luta pela existência no dramaticamente árido Norte poderia valer a pena. Para resumir a história, decidi ir de novo para lá – desta vez com o exclusivo propósito de fazer filmes. (Flaherty apud IMS, 2023)

Nanook of the North (EUA, 1922), (Mundo do Cinema, 2023) considerado o primeiro documentário em longa-metragem da história do cinema, era um raptó da realidade. Podemos definir a ação dessa maneira porque, no intuito de registrar a vida dos nativos, Flaherty não viu problema em fantasiar as situações, aumentando o tamanho dos iglus para que a câmera fosse melhor acomodada, por exemplo. Mesmo assim, o resultado é impressionante. E ele repetiu a façanha com o mesmo empenho em outros momentos. Já o batismo do gênero só aconteceu um tempo depois, em 1926, por John Grierson, em uma reportagem para o jornal *The New York Times*. Ao falar sobre *Moana* (*Moana*, Robert Flaherty, 1926), outro filme dirigido por Flaherty, Grierson escreveu que era um “relato visual dos eventos da vida cotidiana de um jovem polinésio e sua família, tem valor documental. “À época, as imperfeições do filme em seu modo de registrar a realidade lhe davam autenticidade. Quando André Bazin, um pesquisador e crítico francês, analisou outro documentário dirigido por Robert Flaherty, *Os Pescadores de Aran* (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934), foi categórico: “esse gênero de filme só pode ser um compromisso mais ou menos eficaz entre as exigências da ação e as da reportagem. O testemunho cinematográfico é o que o homem pôde arrancar do acontecimento que, ao mesmo tempo, requer sua participação”. (Bazin, 2014, p. 55). De maneira límpida, Bazin (2014) afirmou que “filme não é constituído apenas por aquilo que vemos”.

Isso tem tudo a ver com Bill Nichols (2010), que elaborou uma série de conceitos em *Introdução ao Documentário*. Ao longo deste artigo, nós entenderemos não apenas como o teórico esboçou sua visão sobre o registro documental, mas também como suas ideias ampliaram aquilo que John Grierson pensava a respeito do gênero. Também será destacado o que Grierson elaborou entre o documentário e a democracia. O objetivo, portanto, é abrir espaço para que uma análise do filme *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019), através do seu ponto de vista em primeira pessoa, se insira em conceitos criados por Pierre Nora sobre “os lugares da memória” e de Paul Ricoeur sobre a importância do esquecimento para a manutenção da história e do passado. Cada um desses autores sustentou a visão de Petra Costa, tanto atrás das câmeras atuando como narradora e diretora do filme, quanto à frente delas sendo a própria protagonista, evocando sua memória de indivíduo sobre o sistema político brasileiro para compreender a memória coletiva de grupos específicos que pediam, por exemplo, a volta da ditadura militar brasileira e que apoiaram a eleição do então deputado federal à presidência da República, Jair Messias Bolsonaro. Qual foi o papel da autobiografia no documentário de Petra Costa e a sua conexão com as noções de lugar e território?

Ainda neste artigo, alguns conceitos de Pierre Nora e Paul Ricoeur serão evocados para sustentar a visão da diretora sobre Bolsonaro atuar como um destruidor dos “lugares

de memória”, e agir como agente infiltrado na história pronto a bagunçar significados e propor o esquecimento como a linha a ser seguida por todos os seus seguidores. E, por fim, a ideia deste texto é estabelecer uma relação entre memória e lugar no cinema autobiográfico sob o ponto de vista de quem conta e, ao mesmo tempo, participa de um momento da história documentada.

Todo filme é um documentário

“Todo filme é um documentário”. Este conceito escrito por Bill Nichols em Introdução ao Documentário (2010, p. 26) parte da ideia de que os filmes registram elementos culturais da sua época. Sejam nos temas, nos comportamentos, no vestuário ou na linguagem, a afirmação do autor pode apagar a fronteira entre ficção e não-ficção. Mas “ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico. São duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem” (Ramos, 2008, p. 22). O termo que batizou o gênero documentário nasceu em um artigo escrito pelo cineasta John Grierson para o jornal *The New York Times*, em 1926, a respeito do filme *Moana* (*Moana*, Robert Flaherty, 1926.), dirigido por Robert Flaherty. (Sabzian, 2023). No texto, Grierson escreveu:

É claro que *Moana*, sendo um relato visual dos eventos da vida cotidiana de um jovem polinésio e sua família, tem valor documental. Mas isso, acredito, é secundário em relação ao seu valor como um sopro suave de uma ilha ensolarada banhada por um mar maravilhoso tão quente quanto o ar ameno. (Grierson, 1926, apud Sabzian)

O dito “tratamento criativo” (Grierson, 1932) se deveu ao fato de que o filme tem um autor, uma engenharia em sua construção para apresentar o ponto de vista de quem está atrás da câmera. Assim, o documentário pode ser caracterizado como:

Uma mensagem real elaborada segundo uma visão única, original, pessoal sobre a realidade. Trata-se de uma obra de autor. Para este tipo de realização, a escolha da premissa e a elaboração da mensagem real são definidas, estruturadas por um pensamento e uma estética particulares”. (Jespers, 2010, p. 33).

Os cinquenta segundos de *A Chegada do Trem na Estação* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, França, 1895), de Louis Lumière e Auguste Lumière, foi o primeiro filme comercialmente exibido ao público, e também foi um registro direto. *Nanook of the North*, (Flaherty, 1922), evoluiu a proposta dos Irmãos Lumière, criando o primeiro longa-documentário do cinema. O registro do cotidiano de uma família esquimó na Baía de Hudson, no Canadá, uniu técnica de cinema e contexto histórico para, de fato, ter “um conjunto de documentos a respeito de uma época”, como definiu Teixeira (2012). Ainda sobre *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) e o “tratamento criativo” (Grierson, 1932) dado à realidade da família na tela, André Bazin escreveu que algumas ficções “só ganham sentido ou, em última instância, só tem valor quando a realidade é integrada ao imaginário.” (Bazin, 2014, p. 94). Bazin se referia à necessidade de ter ética na representação da realidade.

A voz da obra tem tudo a ver com isso. Ela vai ditar o tom, guiar o espectador pelas imagens, e estabelecer um recorte da realidade para amparar o ponto de vista do que está sendo retratado (Nichols, 2007). A frequência dessa voz importa porque maneja a mensagem ao espectador. Mais do que guiá-lo por uma história, a voz do autor pode

convencê-lo ou dissuadi-lo, de acordo com a organização do tema. Nichols também destacou a profusão de sentidos que as cenas podem ter, ainda que seja estabelecida uma voz. Segundo ele, as experiências dos espectadores colaboram para texturizar a mensagem. Então “sempre vai existir uma enorme quantidade de fatores para lembrar que o filme não trata de uma relação ingênua entre um emissor de um lado (o entrevistado) e um receptor do outro, cheio de boas intenções” (Lins, 2004, p. 151). Neste sentido, Lins ainda evidencia o quanto o sentimento do espectador é incontrolável. E é justamente nesse ponto de encontro entre emissor, mensagem e público que o documentário cumpre sua missão de acrescentar “uma nova dimensão à memória popular e à história social” (Nichols, 2007, p. 27).

O conceito de pensamento visual criado por Pierre Francastel soma-se à definição de Nichols. Para ele, um quadro, filme ou fotografia é uma forma de compreender a realidade. Em vez de enxergá-la como um dado, o caminho proposto é o de entender como “um processo cujas forças ou energias sociais podem ser percebidas através das imagens criadas pelo artista.” (Francastel, 1993, p. 4). Dessa forma:

[u]ma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada. [...] a obra de arte não é o duplo de qualquer outra forma, seja ela qual for, mas, realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras. (Francastel, 1993, p. 5)

Já Pierre Sorlin (apud Trevisan, 2022) entendeu que um filme também cria outras noções de realidade:

[o] cinema é tanto repertório como produção de imagem. Ele não mostra “o real”, mas fragmentos da realidade que o público aceita e reconhece. Num outro sentido, contribui para alargar o domínio do visível, para impor novas imagens: parte da nossa investigação consistirá em identificar as manifestações destes dois códigos”. (Sorlin apud Trevisan, 2022, p. 4)

Todas essas perspectivas apresentadas a respeito do documentário como expressão de arte na representação da realidade, inclusive, encontram amparo nas ideias de Grierson sobre algo bastante real em nosso mundo: a democracia. Para ele, o cinema era a única instituição democrática em escala mundial (Hardy, 1979). A tela grande detinha influência sobre o espectador no sentido de propagandear ideias, difundir mensagens caras à popularização do império britânico e ao desenvolvimento da *Commonwealth of Nations*, durante os anos 1920 e 1930. Em seu livro, *Searchlight of Democracy* (1946), Grierson (apud Trevisan, 2022) falou do documentário como uma arma poderosa para engajar o espectador em questões sociais e abrir sua compreensão a respeito do desenvolvimento coletivo, social e civil. Não é gratuito que a justiça e a ordem social escoavam sua noção democrática. A partir da ideia do aumento da participação do Estado na vida pública e a oportunidade das pessoas viverem com dignidade, disciplina e trabalho, Grierson desenhou uma posição política multifacetada. Anderson Trevisan, pesquisador em imagens, educação e sociologia, entendeu que a noção de democracia de Grierson abraçava mais do que os temas do povo, “mas a partir dele, construindo, com isso, uma democracia participativa, em que, sentindo-se parte do Estado, os cidadãos poderiam cobrar dele determinados posicionamentos.” (Trevisan, 2022, p. 10). Com essa visão, Grierson também estimulava os documentaristas a mediar as imagens do mundo real para as telas e “iluminar a condição humana através de seus próprios insights”, como

relatou Bryan Winston em *O Cinema do Real* (2005, p. 35). Rosenstone diz que “todas as formas de documentário contêm montes de informação a respeito do passado, embora algumas tenham propensão para dados macro-históricos e outras, para dados micro-históricos” (2010, p. 134). Dubois também complementa a questão ao enxergar o cinema tanto como *um produtor de imagens* quanto um gerador *de afetos* de modo que “a imagem só merece esse nome porque potencializa emoções e une o sujeito, o real e o outro.” (Dubois, 2004, p. 44). E aí que o registro da condição humana promovida pelo documentário pode ter a capacidade de produzir memória e reunir informações sobre algum passado, dando acesso sentimental ao espectador para ser incluído na representação também como participante. Se novamente é importante destacar a existência de “uma linha divisória entre o cinema documentário e a realidade imaginária do cinema ficcional”, conforme Teixeira (2013, p. 4), voltamos à afirmação de Nichols (2007, p. 5), “todo filme é um documentário”, mas acenando para outra possibilidade: todo documentário pode ser uma memória?

O Brasil em vertigem: a construção da memória feita por Petra Costa em *Democracia em Vertigem*

“Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade. Eu achava que nos nossos 30 e poucos anos estaríamos pisando em terra firme”. Essa é uma das primeiras falas de *Democracia em Vertigem* (Costa, 2019), longa em primeira pessoa dirigido pela cineasta brasileira, Petra Costa. Distribuído pela Netflix, ele concorreu ao Oscar de melhor longa-documentário. Com a narração da diretora, o filme tem um tom monocórdio e, em vários momentos, até melancólico. Durante pouco mais de três anos, Petra flagrou momentos tensos, tristes e violentos de um capítulo da história do Brasil que pode ter seu início decretado em junho de 2013, durante o primeiro mandato da então presidente, Dilma Rousseff, eleita pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

Pablo Ortellado (2017) enxergou nessa primeira onda de manifestações que atravessou o governo Dilma a falta de uma frente partidária definida. Ao contrário, a maré inundava ideologias tanto à direita quanto à esquerda. Em maioria, os manifestantes eram descontentes e ex-apoiadores do governo que não se deram conta da infiltração de um movimento populista radical “explorado mais tarde por lideranças da direita”, como escreveu Ortellado. Mas se o sequestro das manifestações pela extrema-direita é mais complexo do que este breve apontamento feito por ele, sua concisão não atenua a importância da inspiração na Primavera Árabe, em 2011. À época, os protestos contestavam o poder vigente em países como Egito e Tunísia. A noção de ciclo de protestos de Sidney Tarrow foi elaborada a partir de conceitos desenvolvidos por Charles Tilly conforme nos revela Bringel (2012):

[...] a uma fase de intensificação dos conflitos e da confrontação no sistema social, que inclui uma rápida difusão da ação coletiva dos setores mais mobilizados aos menos mobilizados, um ritmo de inovação acelerado nas formas de confronto, marcos novos ou renovados para a ação coletiva, uma combinação de participação organizada e não organizada e sequências de interação intensificada entre dissidentes e autoridades. (Bringel, 2012, p. 48)

O domínio financeiro do país símbolo do sistema capitalista, os Estados Unidos, também foi colocado em xeque com outro movimento nascido da sociedade civil, o *Occupy Wall Street*. Rosana Pinheiro Machado (2019) tem uma definição que ajuda a

unificar esses movimentos em torno dos protestos dos estudantes. Para ela, essas revoltas ambíguas não partiam de uma ideologia específica, não sendo possível, portanto, defini-las em um campo de direita ou de esquerda. O que se tinha era mais genérico; pessoas comuns cansadas dos efeitos da crise econômica, das políticas neoliberais e da distância da classe política com o próprio povo. *A flor de junho*, para usar uma definição de Pablo Ortellado (2016), desabrochou nas *revoltas ambíguas*.

A imagem que abre *Democracia em Vertigem* (Costa, 2019) é, de certa maneira, uma *revolta ambígua*: o então ex-presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, sitiado no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, em São Bernardo do Campo. Nessa cena, Petra apresentou Lula com um misto de tristeza e decepção. Ele deixou de ser o presidente mais popular do país para ser um encarcerado. Enquanto no sindicato Lula recebia carinho e gestos de ternura de aliados históricos, como a então deputada federal, Luiza Erundina, a ex-presidente Dilma e o ex-ministro da Educação e ex-prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, a cena foi cortada pela imagem de manifestantes na avenida Paulista vestidos de verde e amarelo, comemorando a ordem de prisão de Lula. A introdução do documentário serve para Petra estabelecer o contexto histórico e afetivo da história a ser contada. Naquele momento o Brasil era “um país avançando rapidamente para seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir por debaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero.” (Costa, 2019, 02’:35’). A sua voz era a voz de muitos.

A voz do orador no documentário é importante porque “[...] consegue abarcar razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de um determinado ponto de vista sobre uma questão controversa.” (Nichols, 2007, p. 80). Nichols estabelece cinco tipos de voz para o orador, que são: a invenção, quando há uma sustentação da posição do narrador através de provas e demais indícios; a disposição, no sentido de existir um discurso retórico; a elocução, ou seja, o uso de figuras de linguagem para desenvolver o enredo; a pronúncia, que está associada ao gesto e à voz; e, por fim, a memória, quando o documentário é visto como uma espécie de fonte popular. Se Petra Costa não abre mão de usar todos os tipos desenvolvidos por Nichols, a memória é, contudo, seu principal guia. Como narradora, a diretora também será protagonista. Paraphraseando aquilo que Dubois (2004) disse sobre esse tema, Petra encarna o sujeito para delimitar o que é real e ser o porta-voz do outro. Também é interessante olhar para essa escolha narrativa sob o mesmo foco de Pierre Nora (1983) em sua teoria sobre o lugar da memória. Para o pesquisador francês, “os lugares de memória são, antes de tudo, restos, nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...]” (Nora, 1983, p. 13). Em seu filme, Petra fez uma volta no tempo logo após a abertura. Mostrou cenas de uma festa de aniversário, resgatando a história de luta de seus pais enquanto líderes da revolução estudantil, além do assassinato de Pedro Pomar¹. “Eu me chamo Petra em sua memória”, confessou a diretora em seguida. A narrativa funcionou como um diário audiovisual, exilando os conceitos parciais tão esmerados pelo gênero documental clássico onde o espectador estaria diante de uma realidade “sem a contaminação de uma subjetividade também supostamente parcial ou deformante” (Machado, 2009, p. 23).

¹ Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar foi militante do Partido Comunista do Brasil (PCB). Em 1947, foi eleito com mais de 100 mil votos ao cargo de deputado federal. Foi assassinado por agentes do Estado brasileiro, aos 63 anos de idade, no episódio que ficou conhecido como “Massacre da Lapa”. (Governo do Estado de São Paulo, 2023).

O chamado documentário etnográfico, apropriado por Petra Costa, inclui o próprio sujeito como comprovação de uma tese, pois “a repressão da subjetividade é uma virtude primorosa” (Renov, 2004, p. 219). “Eu tinha 19 anos quando o Lula foi eleito” (Costa, 2019, 09’:20’’), narrou Petra enquanto foram exibidas cenas amadoras dela mesma, acompanhando sua mãe à cabine eleitoral de votação, em 2002, ano da primeira vitória de Lula à presidência do Brasil. Toda primeira parte do filme foi feita para desenvolver Petra como personagem daquele contexto histórico, ao mesmo tempo em que ampara sua visão pessoal como diretora. Sobre isso, voltamos à Nichols: estes documentários “tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o indivíduo ao coletivo e o político ao pessoal” (Nichols, 2007, p. 171).

“Eu nasci em um mundo que meus pais queriam transformar. E me tornei adulta em um mundo mais próximo do que nós sonhávamos” (Costa, 2019, 18’:01’’), narrou Petra enquanto na tela vemos a personagem Petra dançando na avenida Paulista, após a primeira eleição de Dilma Rousseff, em 2010. Se durante o filme todo Petra vai e volta no tempo para puxar do passado algum sentido para a repetição naquele presente, como a elite que pedia por intervenção militar em 1964 pedindo a mesma coisa na esteira das manifestações de junho de 2013 e no impeachment de Dilma, essa técnica de cinema pode ser amparada pelo artigo *O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação*, em que Tomaim (2016) unificou os conceitos de lugar, memória e objetivo do cinema documental:

Quando o documentarista se interessa pelo passado, por um tema histórico, não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhas, o que faz deste tipo de cinema uma atividade “artesanal da memória” vocacionada a preservar/ armazenar uma memória experiencial do vivido. Os efeitos do tempo acelerado e da midiaticização que nos condenaram aos “lugares de memória” também nos sentenciaram a uma ruptura com o passado, com a experiência. Este documentário que se realiza em um ato do presente marcado por uma “vontade de memória” também se cristaliza como um “lugar de memória”, graças aos aspectos materiais, simbólicos e funcionais que o caracteriza. Antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal.” (Tomaim, 2016, p. 99)

Faz total sentido aqui trazer à tona o pensamento de Pierre Nora que tratou o “documentário de memória” como um subgênero comprometido em “salvar uma imagem do passado” pois a ausência de uma “memória espontânea” externa a necessidade em criar arquivos. (Nora, 1993, p. 13). Então, qual é o recorte feito por Petra? Segundo Nichols (2007), o que mais se aproxima é o gênero poético. Apesar da escolha pela ênfase nas questões estéticas e afetuosas, não se pode afastar também o gênero participativo, já que as perguntas durante as entrevistas são dispositivos importantes para desarmar os personagens e permitir que eles se sintam livres para contar suas experiências. Petra usou a memória como um fio condutor importante para projetar o contexto histórico do país.

Como “cinema-verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro”. (Nichols, 2007, p. 155).

Diante do que Nichols formulou acima, um encontro importante no documentário aconteceu quando Petra Costa levou a própria mãe, Marília Andrade, para conhecer a ex-presidente Dilma Rousseff. No caminho até o local do encontro, sete anos depois daquelas imagens na avenida Paulista, onde Petra dançava após a confirmação da vitória de Dilma, a agora documentarista questionou a mãe sobre o que ela sentiu com a eleição da primeira mulher para a presidência do Brasil. Marília respondeu: “Senti uma identidade. Cada vez maior. Mulher, mineira, militante, em épocas diferentes estudamos na mesma escola e fomos presas no mesmo presídio, Tiradentes.” (Costa, 2019, 18’:41”). É uma cena significativa sob muitos aspectos. Mas a simbologia de um encontro entre mulheres que aguentaram tanto sofrimento, que foram presas políticas, talvez seja o mais latente. O recorte de Petra destituiu Dilma da figura empoderada e poderosa que a presidência lhe dava. Quando capturou a ex-presidente com uma certa dificuldade para ligar o aparelho de som, Petra envolveu o espectador em um flagrante bem pessoal, enquanto desenvolvia uma representação feminina própria. Sobre isso, Laura Mulvey, no artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, apontou que o prazer de olhar está dividido em duas frentes: ativa e masculina, passiva e feminina. Sendo o olhar masculino predominante, as mulheres são “simultaneamente olhadas e exibidas” (1989, p. 451). Mulvey analisa o tema com referências nos conceitos de Sigmund Freud, como escopofilia, voyeurismo, complexo de castração, narcisismo e fetichismo. O que conecta a teoria de Mulvey à cena dirigida por Petra Costa no encontro entre sua mãe e Dilma é justamente a possibilidade de *mudar o olhar*, de criar uma imagem que tem um ponto de vista feminino a respeito de uma história protagonizada por uma mulher:

E só o cinema pode fazer isso, uma vez que nenhuma dessas camadas, que atuam umas sobre as outras, é intrínseca ao filme, mas é somente através da forma fílmica que elas atingem uma contradição perfeita e bela, graças às possibilidades de mudança na ênfase do olhar, encontradas no cinema. É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema. [...] Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. (Mulvey, 1983, p. 452)

Petra Costa também mudou o olhar do filme. Ela foi atrás de Aécio Neves, então senador pelo Estado de Minas Gerais e oponente de Dilma nas eleições de 2014. Essa busca por um distanciamento ideológico, que dá lugar a uma aproximação ainda que momentânea com a personagem e sua história passada e de seu presente, refletem na construção do diálogo entre diretor e entrevistado. O resultado desse encontro é a fusão da história real com a imaginária, e a construção de um personagem que interprete a sua própria realidade diante da câmera. Esse momento da entrevista que, segundo o cineasta e documentarista Eduardo Coutinho, enriquece o filme com segredos e armadilhas das palavras, “tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas dos discursos” (Coutinho *apud* Ohata, 2013, p. 18) – não quer dizer nada senão aquilo que está sendo dito, não pretende registrar nada senão o que a personagem acha relevante para compor sua própria narrativa:

Muitos dos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue um filme que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído. Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar

a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou pelas suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho. (Coutinho *apud* Ohata, 2013, p. 20)

Ainda que seu ponto de vista tenha sido estruturar o esfacelamento do sistema político brasileiro e reafirmar sua visão progressista, a carga memorialística de *Democracia em Vertigem* é pungente. Petra Costa embalou o seu trabalho como um resgate histórico, um registro de um acontecimento que na defesa da democracia brasileira tem um lado único. Se sua visão progressista e pessoal neutralizou o caráter jornalístico, ao mesmo tempo ela também reforçou a criação de um “documentário de memória”, colaborando para a instituição de um novo tempo, como definiu Tomaim (2016):

No “documentário de memória” não basta narrar, contar uma história, é preciso autenticar a narrativa. É uma narrativa que se apoia em referências a vestígios do passado. O “documentário de memória” tem no recurso aos documentos, aos vestígios, a deixa para operar (no presente) uma reconstrução do passado. (Tomaim, 2016, p. 105)

Por fim, a necessidade de Tomaim para um “documentário da memória” na reconstrução de uma memória é a de que ela é uma “dívida do documentarista com o passado.” E o passado do Brasil, como Petra captou, estava endividado, produzindo uma fusão temporal distinta: ela cobrava desse passado enquanto devia a ele.

A vertigem bolsonarista: a memória brasileira perde seu lugar

No dia 17 de abril de 2016, um domingo, o Brasil ouviu um deputado federal proferir o seguinte: “Nesse dia de glória para o povo brasileiro tem um nome que entrará para a história, nessa data, pela forma como conduziu os trabalhos desta casa: parabéns, presidente Eduardo Cunha”, frase reproduzida e alardeada dias seguidos na televisão brasileira. A deferência foi dita por Jair Messias Bolsonaro. Cabe lembrar que o presidente da Câmara dos Deputados citado por Bolsonaro abriu o processo de *impeachment* contra a então presidente Dilma movido por vingança. À época, Cunha enfrentava um revés na Comissão de Ética e pediu ao Partido dos Trabalhadores (PT) apoio irrestrito ao seu livramento, o que não aconteceu. Petra Costa apresentou esse panorama político como um nó do sistema, uma espécie de encruzilhada. E Bolsonaro continuou:

Perderam em 64, perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula, que o PT nunca teve. Contra o comunismo. Pela nossa liberdade. Contra o foro de São Paulo. Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo Exército de Caxias, pelas forças armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, eu voto sim. (Bolsonaro, 2016)

Quando o professor Pablo Ortellado (2016) afirmou que a mistura ideológica das manifestações de 2013 sem uma liderança definida e de pautas conflitantes, como fim do Estado, liberdade econômica e intervenção militar, “terminou sendo explorada mais tarde por lideranças da direita”, ele não imaginava que o voto de Bolsonaro funcionaria como um agregador para esses nômades patriotas. De algum modo, o deputado federal se

transformou em um farol para que essas forças chegassem ao porto onde a distopia da memória fosse ancorada em uma categoria histórica. A emersão de Bolsonaro das águas podres da política brasileira acentuou a divisão do país. Petra Costa exhibe a imagem de Bolsonaro exatamente na metade do filme, na metragem de 1:00':55". Em seguida, Petra mostrou um trecho que jamais terá todo o seu horror completamente entendido: "Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff". O Coronel Brilhante Ustra foi um conhecido torturador no período da ditadura militar no Brasil, que torturou Dilma Rousseff quando ela esteve presa. Em sua fala, Bolsonaro deturpou a memória e a história brasileira, criou uma vertigem na sociedade do país, sugerindo que aquela homenagem seria justa. Para demarcar uma linha criteriosa entre a inversão da verdade pela mentira que Bolsonaro fez na leitura de seu voto, transfigurando a história em uma memória e borrando as fronteiras entre o que deve ser celebrado ou não, como a dureza de nunca esquecer homens iguais ao Coronel Brilhante Ustra, é importante voltar para os conceitos de Le Goff a respeito da dualidade existente entre memória e história. Para ele, existe "a memória coletiva e a sua forma científica, a história". (Le Goff, 1998, p. 535). O autor investigou que os primeiros monumentos, obras arquitetônicas, por exemplo, eram uma espécie de "legado à memória coletiva", um modo de perpetuar o passado, de dar algum tipo de matéria à memória. Os documentos entraram nessa esteira, já que abarcavam o registro tanto pelo material, ou seja, pelas condições em que foram produzidos, manejados, recortados, quanto pelo seu conteúdo. Aqui, se lembramos do pensamento de Bill Nichols afirmando que "todo filme é um documentário" (2007, p. 5), vale uma analogia: todo documentário é um documento. Le Goff também descreveu que os patrimônios culturais foram o modo encontrado por um grupo de valorizar a memória através das edificações. Pierre Nora (1983) é mais poético ao sugerir que a memória é a vida, e a história é a reconstrução de algo que não existe mais. Enquanto a memória está no presente, nos objetos, nos gestos das pessoas, a história é uma representação do tempo passado. E, por fim, lembramos da definição de Duby (1976) de que a dualidade entre história e memória é mais sintética: todo testemunho, seja ele textual, visual ou na forma de patrimônios culturais, é uma representação parcial de um grupo social formado por indivíduos que se aproximaram por uma ideologia em comum. Por isso, a função da história é atuar como um filtro, distanciando o historiador "das pressões ideológicas das quais ele próprio é prisioneiro" (Duby, 1976, p. 136). Dessa forma, a história, como forma de conhecimento, pode estudar a memória desse coletivo.

Em seu texto *Memória, História e Patrimônio - Perspectivas Contemporâneas da Pesquisa Histórica*, Eduardo Romero de Oliveira (2010) faz um resgate de dois autores importantes focados na história política do Brasil: Edgar de Decca e Carlos Vesentini. À sombra de *A Revolução do Vencedor* (Vesentini & Decca, 1976), os autores debatem o poder que um discurso político pode ter se visto como uma ação política, e levar a uma memória refeita. No estudo, foi dito que há "o reconhecimento de um marco divisor da história que justifica o presente" (Oliveira, 2010, p. 134, *apud* Vesentini & Decca, 1976, p. 61). Ainda sobre a análise de Oliveira a respeito de Vesentini e Decca, também se pensa uma *constituição da memória*, um movimento simultâneo para construir um futuro diferente, enquanto legitima as ações do presente e excomunga o passado.

Quando Petra Costa direcionou sua narrativa para compreender Bolsonaro, até então um deputado inexpressivo e sem nenhum histórico importante durante seus 28 anos dentro da Câmara Federal, ela flagrou justamente a criação de uma "constituição da memória" por Bolsonaro e, futuramente, pelo bolsonarismo, uma vez que seus seguidores acreditam piamente nele e nas ideias dele. Na cena, Bolsonaro se acomodou em um gabinete pequeno recheado de "objetos de memória", como fotos dos presidentes militares da Ditadura brasileira Ernesto Geisel, Emílio Médici e João Batista Figueiredo.

Os “lugares da memória” de Bolsonaro, como os conceitos de Pierre Nora descreveram e como Duby (1976) teorizou, não são apenas aquilo que é “digno de lembrança”, mas também o que é visto como abjeto, asqueroso porque envolveu “um jogo da memória e da história” onde existem fatores políticos: “vontade de memória” e “intenção de memória” (Nora, 1993, p. 22). Mais à frente, em outro momento capturado por Petra Costa, Bolsonaro inverteu os polos éticos assim: “Me chamam de grosso, fascista, homofóbico. Eu sou um herói” (Costa, 2019, 1:05’:54”). Na teoria de Salvadori de Decca (1982, p. 73), vista em *O Silêncio dos Vencidos*, existe uma “memória histórica” que “legitima o exercício do poder ao definir o campo simbólico através do qual todo o social deve se homogeneizar”.

Para aplinar seu caminho vertiginoso, a diretora usou documentos, gravações e imagens produzidas por outros profissionais. Mas enquanto protagonista, ela também tomou um rumo importante: sua família, mais especificamente seu avô, Gabriel Donato de Andrade, foi um dos fundadores da empreiteira Andrade Gutierrez, envolvida no escândalo da Operação Lava Jato. A reconstituição da Lava Jato, deflagrada pela Polícia Federal para investigar casos de corrupção na Petrobrás, a estatal brasileira, é complexa e longa. O resumo de Petra Costa focou em como a classe política se sentiu ameaçada com a operação e se organizou com as elites para derrubar a presidente Dilma, reconhecidamente por essa mesma classe como uma mulher honesta, mas sem tato político. Esse grande acordo nacional (a expressão *acordo nacional* surgiu de um diálogo entre Romero Jucá, ministro do planejamento do governo Temer, e Sérgio Machado, ex-presidente da Transpetro, amplamente divulgado na imprensa brasileira na ocasião) aceitou Bolsonaro como representante e liberou espaço para sua vitória, implodindo setores da democracia brasileira. Petra reconstruiu os passos dessa vertigem política seguindo uma ordem cronológica de fácil assimilação narrativa, como uma espécie de saga: as manifestações de 2013, a destituição de Dilma Rousseff em 2016; a prisão do então ex-presidente Lula, líder nas pesquisas de 2018; a condução do juiz de primeira instância, Sérgio Moro; a eleição de Bolsonaro; a nomeação de Moro como Ministro da Justiça do Governo Bolsonaro. Afora sua visão pessoal, o que Petra Costa conseguiu captar desse momento onde Bolsonaro se torna a figura central, a *vertigem* da democracia, foi também a forma como ele próprio colaborou para manchar a memória e a história do Brasil. Ao lembrar o pensamento de Pierre Nora sobre os lugares da memória, e nos aproximarmos dos conceitos de Ricoeur a respeito do esquecimento, podemos ver em Jair Bolsonaro um oponente à preservação daquilo que necessitamos lembrar socialmente, culturalmente e politicamente.

O bolsonarismo como um lugar de esquecimento

Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Paul Ricoeur montou um raciocínio sobre a importância do esquecimento para a preservação da memória. Humanamente, nós somos incapazes de lembrar tudo o que vivemos. A alternativa é selecionar pedaços marcantes do tempo, memórias que deverão ser acessadas no futuro, conforme Ricoeur (2007) questiona:

Uma memória sem esquecimento seria o último fantasma, a última representação dessa reflexão total que combatem obstinadamente em todos os registros de hermenêutica da condição histórica? (Ricoeur, 2007, p. 424)

Dada a dificuldade de se ter uma memória espontânea e a importância de materializá-la em monumentos, como já teorizou Pierre Nora (1983), essa seleção de cenas, sensações e reações que guardamos na mente serve para amparar o modo como vivemos no presente, porque aquilo que lembramos diz muito sobre quem somos. Inclusive, Augé (2001) usa um neologismo para simplificar a ideia: “diga-me o que esqueces e direi quem tu és” (Augé, 2001, p. 24). Ao elucidar o fácil trânsito que Bolsonaro teve durante o processo de *impeachment* em seu voto na Câmara dos Deputados, exaltando um torturador, e em seguida, já em campanha para a presidência da República, o modo como mentiu sobre a história do Brasil, Petra Costa conseguiu capturar em seu filme o abandono do povo brasileiro à memória coletiva. As conquistas sociais dos governos petistas, por exemplo, foram esquecidas e até o próprio significado de democracia foi ameaçado. A diretora fez o exercício narrativo de entrevistar uma das faxineiras do Palácio do Planalto, logo após a saída de Dilma. Na cena, a personagem questiona se existe mesmo democracia, o direito de votar (Costa, 2019, 1:23’:56’’). A imagem seguinte a esta é bastante privilegiada: Petra ouviu o então ex-presidente Lula dizendo alguns arrependimentos enquanto estava no poder, como não ter enviado a regulamentação dos meios de comunicação ao congresso. Lula também refletiu sobre a dificuldade de fazer política progressista no sistema democrático, já que nesse tipo de funcionamento há uma profusão de interesses, opiniões e ações que podem se anular e que precisam ser discutidas para a criação de um caminho em comum. Para ele, mesmo conflituoso, há uma compensação muito maior. (Costa, 2019, 1:24’:50’’). Lembrar dos valores da democracia é importante para dizer que tipo de nação se tem ou terá.

A visão pessoal da diretora, narradora e protagonista do documentário, portanto, mostrava que a vertigem de Bolsonaro poderia se aprofundar. Novamente, é importante repetir o que o então deputado falou: “Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff”. Durante toda sua vida parlamentar e enquanto presidente do Brasil, Bolsonaro lutou obsessivamente contra costumes progressistas, culturais e inclusivos. Na visão dele, essas conquistas sociais são características comunistas que tinham de ser fuziladas. Sua fala na Câmara dos Deputados se encaixou nos conceitos de esquecimento trabalhados por Augé (2001). O autor descreveu que o chamado dever de memória, por exemplo, é um tipo de esforço monumental para entender e honrar a vida das pessoas que viveram situações extremas no passado, a exemplo dos torturados por Ustra. O dever de memória é o dever dos descendentes, isso porque “a vigilância é a atualização da lembrança, o esforço para imaginar no presente o que poderia assemelhar-se ao passado” (Augé, 2001, p. 104). Assim, a necessidade de tornar o horror algo estético, palpável, presente, justifica a criação de monumentos históricos e instituições como o Museu do Holocausto, Museu da Escravidão e da Liberdade e o Memorial da Resistência. Esses *lugares da memória* são uma necessidade histórica uma vez que:

O fascista não tem memória. Não aprende nada. Isto equivale também a dizer que não esquece nada, que vive no presente perpétuo das suas obsessões. Muitos antigos comunistas têm evocado o passado da sua ilusão. Alguma vez ouvimos a voz dos outros? (Augé, 2001, p. 63)

Na teoria de Augé (2001), a figura de um fascista exemplifica um tipo de não-esquecimento porque seu alvo é sequestrar o futuro e o passado para si; é negar espaço para a memória de todos os povos. “A sua ambição é reencontrar o futuro esquecendo o passado, criar as condições de um novo nascimento que, por definição, se abre a todos os futuros possíveis sem privilegiar nenhum deles.” (Augé, 2001, p. 69)

Enquanto mostrava o então deputado Jair Bolsonaro em seu gabinete na Câmara dos Deputados, ostentando as fotos dos presidentes militares e orgulhoso dos feitos da ditadura, Petra Costa sobrepôs as cenas com a seguinte narração: “Grande parte da minha família decidiu votar nele. Na cosmologia de Bolsonaro, militantes como os meus pais deveriam ter sido assassinados. Era a cara de um país que nunca puniu os crimes do Regime Militar. Um país moldado pela escravidão, por privilégios e por golpes. Uma democracia brasileira foi fundada no esquecimento” (Costa, 2019, 1:07’:00”). Neste trecho do documentário, Petra não sentenciou Bolsonaro como a causa da vertigem social vivida a partir de 2013. Bolsonaro é um dos sintomas de que “a democracia brasileira foi fundada no esquecimento”. Na tela, cenas de Brasília. O silêncio do *take* aéreo foi substituído por um trecho instrumental de *Canto de Ossanha*, um afro-samba de Baden Powell, com letra de Vinicius de Moraes. Foi a trilha sonora escolhida para encerrar o filme. Ao analisar a letra da canção, Isabela Morais (2013), viu que “o sentido ali inscrito transcende a mera afirmação ou negação de fazer ou não fazer. E é na própria simplicidade que se encontra a complexidade da letra. Negação da afirmação que se revela na afirmação da outra negação.”

Canto de Ossanha é uma canção significativa para mostrar que o tempo tudo transforma e por ter sido inspirada em um orixá das religiões de matriz africana, entidades tão presentes na cultura brasileira, mas tão machucadas pelo conservadorismo cristão de Jair Bolsonaro e de seus seguidores. Os fatos se repetem ou a repetição dos fatos é que move um ciclo eterno? Não há resposta óbvia. Mas ao conectarmos as palavras da diretora no fim do documentário com a teoria de Augé (2001), jogamos luzes nos dois lados do túnel: “o esquecimento traz-nos de volta ao presente, mesmo conjugando-se em todos os tempos: no futuro, para viver o começo; no presente, para viver o instante; no passado, para viver o retorno; em todos os casos, para não repetir” (Augé, 2001, p. 104).

Considerações finais

Filmando como um documentário de cunho autoral, o trabalho de Petra Costa preserva um momento recente da história e memória brasileira contra o esquecimento, e tenta estabelecer um vínculo com o próprio passado, tanto da diretora, quanto do Brasil, para que a vertigem da democracia não se repita. A técnica do documentário, esmiuçada em diversas análises apresentadas ao longo deste texto, também pode ser espelhada pelo pensamento de Paul Ricoeur (2007) conforme expressa:

A ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. (Ricoeur, 2007, p. 455)

Diante da impossibilidade de lembrar sobre tudo ou narrar o todo, vemos o cinema como um recorte de resistência, uma fotografia necessária para se entender passado e presente, segundo Comolli (2008) diz-nos:

Há um ponto cego da máquina de ver. Filmar se organizou historicamente como algo que gira em torno desse ponto cego. Contra as falsas certezas e as falsas inocências do visível, contra a própria “naturalidade” do visível, ver, no cinema, é começar por não ver, aceitar não “ver tudo”, não “tudo de uma vez”, não “tudo ao mesmo tempo”; ver

segundo uma organização temporal e espacial, uma decupagem, um corte e uma montagem do mundo. (Comolli, 2008, p. 214)

Já próximo ao final do filme, o ponto de vista de Petra Costa, tão particular e hermético na memória individual, é devolvido ao espectador na forma de uma provocação coletiva: “Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto nosso passado mais obscuro?” (Costa, 2019, 1:54’:00”). O lema de campanha de Jair Bolsonaro foi importado de um versículo bíblico: “E conhecereis a verdade e a verdade vos libertará” (Bíblia, Romanos, 8, 32). Ao resgatar Bill Nichols, Grierson, Nora, Ricoeur e tantos outros estudiosos que se debruçaram na importância de compreender o passado; ao se voltar aos estudos de Ricoeur e a importância do esquecimento para a garantia de um passado saudável; ao analisar como o registro cinematográfico serve de documento histórico; e ao traçar o esquecimento e apagamento da história como características fascistas, conseguimos ver como o filme joga luz em um momento importante da história do Brasil. Momento esse que não termina com a eleição de Lula ao seu terceiro mandato como presidente da República, em outubro de 2022, vencendo Jair Bolsonaro no segundo turno. Se o sistema político brasileiro ainda luta para manter seus “lugares de memória” fincados no chão da democracia, o filme de Petra Costa se abasteceu de um conceito de Bazin para defender a licença poética do seu posicionamento político, defender seu trabalho como um documento cinematográfico: “o importante é que possamos dizer, ao mesmo tempo, que a matéria-prima do filme é autêntica e que, no entanto, *é cinema*” (Bazin, 2014, p. 90). Sobretudo, ao estabelecer uma relação entre memória e lugar de memória no cinema, há tempos nos permite fazer uma inflexão no versículo que sustentou, ironicamente, todas as mentiras e esquecimentos produzidos por Bolsonaro: se conhecereis a memória, ela vos libertará.

Referências

- Augé, M. (2001). *As Formas do Esquecimento*. Imam Edições.
- Bazin, A. (2014). *O que é o cinema?* Cosac Naify.
- Bíblia, N. T. Romanos. In *Bíblia Sagrada* (2023) (3ª ed). Editora NVI.
- Bringel, B. (2012). Com, contra e para além de Charles Tilly: mudanças teóricas no estudo das ações coletivas e dos movimentos sociais. *Sociologia & Antropologia*, 02(3), 43-67. <https://doi.org/10.1590/2238-38752012v233>
- Comolli, J.L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Ed. UFMG.
- Decca, E.S. (1982). *O silêncio dos vencidos*. Brasiliense.
- Dubois, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. Cosac Naify.
- Duby, G. (1976). História social e ideologia das sociedades. In Le Goff, J.& Nora, P. *História: novos problemas*. Francisco Alves.
- Francastel, P. (1993). *A realidade figurativa*. Perspectiva/EDUSP.
- Gonçalves, J. (2012). Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. *Historiæ - História, memória e património.*, 3(3), 27-46.
- Gonçalves, J. (2015). Lugares de memória, memórias concorrentes e leis memoriais. *Revista Memória em Rede*, UFPEL, 7(13), 15-28. <https://doi.org/10.15210/rmr.v7i13.6265>
- Governo do Estado de São Paulo (2023). Memorial da Resistência de São Paulo. <https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/pedro-ventura-felipe-de-araujo-pomar/>

- IMS-Instituto Moreira Salles (2023). <https://ims.com.br/filme/nanook-o-esquimo/>
- Jespers, J. J. (1998). *Jornalismo televisivo*. Minerva.
- Le Goff, J. (1998). Documento/monumento. *História e memória*. Ed. Unicamp.
- Machado, A. (2009). O filme ensaio. César Filho, Francisco e Sampaio, Rafael (Orgs). *Chris Marker: bricoleur multimídia*. CCBB.
- Morais, I. (2013). É, não sou: “Canto de Ossanha” e a dialética em forma de canção. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, v.4. https://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N4/RBEC_N4_A7.pdf
- Mulvey, L. (2003). Prazer visual e cinema narrativo. Xavier, (org.). *A experiência do cinema: antologia*. 3. Graal; Embrafilmes, 439-440.
- Mundo de Cinema. (2023). <https://mundodecinema.com/nanook-of-the-north/>
- Nichols, B. (2007). *Introdução ao documentário*. Editora.
- Nora, P. (Org.) (1983). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Nora, P. (1997). Entre mémoire et histoire. *Les lieux de mémoire* (4ªed.), 1, 25-43. Gallimard.
- Nora, P. & Aun Khoury, T. Y. (2012). Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, 10. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>
- Ohata, M. (2013). *Eduardo Coutinho*. Cosac & Naify.
- Oliveira, E. R. de. (2010). Memória, história e patrimônio - perspectivas contemporâneas da pesquisa histórica. *Fronteiras, Revista de história* 12(22), 131–151, <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/1184>
- Ortellado, P. (2016). Prefácio. In Campos, A.M., Medeiros, J & Ribeiro, M.M., *Escolas de Luta. Coleção Baderna* (12-16). Ed.Veneta.
- Pinheiro Machado, R. (2019). *Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e as possíveis rotas de fuga para a crise atual*. Editora Planeta.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Editora Senac.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Unicamp.
- Rosenstone, R. A. (2010). *A história nos filmes. Os filmes na história*. Paz e Terra.
- Sabzian (2023). *Moana*. Robert J. Flaherty, 1926, 77'. <https://www.sabzian.be/film/moana>
- Tarrow, S. (2009). *O poder em movimento: Movimentos sociais e confronto político*. Vozes.
- Trevisan, A. R. (2016). Cinema, história e nação: Humberto Mauro e O Descobrimento do Brasil. *Estudos de Sociologia*, 21(40) 215-235. <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/7477>.
- Trevisan, A. R. (2022). Cinema, Educação e Democracia em John Grierson: uma análise sociológica do filme *Drifters* (1929). *Revista de Sociologia e Antropologia*, 12(3). <https://doi.org/10.1590/2238-38752022v12311>.
- Teixeira, F. E. (2013). *Cinemas “não narrativos”: Experimental e documentário – passagens*. Alameda.
- Tilly, C. (2012). Movimentos sociais como política. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 3, 133-160.
- Tomaim, C. dos S. (2016). O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 43(45), 96-114. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.111443>
- Vesentini, C.A. & Decca, E. S. (1976). A revolução do vencedor. *Contraponto*, (1), 60-71.

- Winston, B. (2005). A maldição do “jornalismo” na era digital. In Mourão, M.D. & Labaki, A (Orgs.). *O Cinema do Real*. Cosac & Naif.
- Xavier, I. (Org.). (1983). *A experiência do cinema*. Edições Graal/Embrafilme.

ENSAIOS



Künstlerische Forschung und Nachhaltigkeit **Ein künstlerisches Forschungsprojekt “4 questions about nature”**

Christiane BROHL

Vertretungsprofessur Kunstdidaktik
Institut Kunstdidaktik und Ästhetische Bildung
Fakultät Bildende Kunst
Universität der Künste Berlin
christiane.brohl@udk-berlin.de

Zusammenfassung: Das Thema “kulturelles Erbe und Nachhaltigkeit” des “World Summit of Arts Education in Funchal.Madeira.Portugal” im März 2023 gab den Impuls, ein künstlerisches Forschungsprojekt “4 questions about nature” vor Ort zu entwickeln, um Beziehungen zwischen persönlichen Orten, Natur und Nachhaltigkeit aufdecken zu können. Die ortsbezogene künstlerische Forschungsmethode des Displacements, des In-Beziehung-Setzens von unterschiedlichen Positionen zu einem Thema wie Nachhaltigkeit, ermöglicht es, divergente Aspekte auch ungewöhnlich assoziativ miteinander zu vernetzen, um neue Perspektiven aufzeigen zu können. Mit Michel Foucault (1967) wird der Raum als ein Netzwerk verstanden, welches aus vielen Orten besteht. Orte stehen in Beziehung zueinander und erhalten neben ihrer physischen auch eine diskursive Bedeutung durch Geschichten, welche Menschen an Orten erleben und über Orte erzählen. Mit dem Forschungsprojekt wurden diese Geschichten erkundet, indem zehn Menschen interviewt wurden. Das Besondere an diesen Interviews war, dass die Antworten zu einer Art Ortskarte aus Schrift und Bild skizziert wurden. Derart sind zehn ortsbezogene Karten entstanden, welche nach ihrem Lesen zu einer “Landkarte der Beziehungen zwischen persönlichen Orten–Natur–Nachhaltigkeit” als künstlerisches Ergebnis der Erforschung transformiert wurden. Mit dem künstlerischen Forschungsprojekt wird die bislang vernachlässigte kulturelle Dimension von Nachhaltigkeit mit dem Motiv aufgezeigt, das Drei-Säulen-Modell (Ökologie, Ökonomie, Soziales) von Nachhaltigkeit um die kulturelle Dimension zu erweitern. Der folgende Text ist ein Bestandteil dieser künstlerischen Forschungspraxis des In-Beziehung-Setzens verschiedener diskursiver Formen des Wissens aus unterschiedlichen Diskursen wie Alltag, Gesellschaft, Wissenschaft und Kunst.

Schlüsselwörter: Künstlerische Forschung, Kartieren, Orte, Natur, Nachhaltigkeit, Kunstpädagogik

***Abstract:** The theme “cultural heritage and sustainability” of the “World Summit of Arts Education in Funchal.Madeira.Portugal” in March 2023 provided the impetus to develop an artistic research project “4 questions about nature” on site in order to uncover relationships between personal places, nature and sustainability. The site-specific artistic research method of displacement, the placing of different positions in relation to a topic such as sustainability, enables divergent aspects to be linked together in an unusually associative way in order to reveal new perspectives. According to Michel Foucault (1967), space is understood as a network consisting of many places. Places are related to each other and, in addition to their physical significance, also take on a discursive meaning through stories that people experience in places and talk about places. The*

research project explored these stories by interviewing ten people. The special thing about these interviews was that the answers were sketched into a kind of place map made up of text and images. In this way, ten location-based maps were created which, after being read, were transformed into a "map of the relationships between personal places-nature-sustainability" as an artistic result of the research. The artistic research project highlights the previously neglected cultural dimension of sustainability with the aim of expanding the three-pillar model (ecology, economy, social issues) of sustainability to include the cultural dimension. The following text is part of this artistic research practice of relating various discursive forms of knowledge from different discourses such as everyday life, society, science, and art.

Keywords: *artistic research, mapping, places, nature, sustainability, art education*

Diskursive Annäherungen an einen fragwürdigen Begriff von Nachhaltigkeit: Reflektierte Beziehung zur Natur oder Marketingstrategie?

Nachhaltigkeit ist ein populärer Begriff und in aller Munde. Im Alltag taucht er beispielsweise in Medien wie Zeitschriften und TV, Politik, Werbung, Industrie, Museen, Städteentwicklung und Bildung auf: Nachhaltige Produktion, nachhaltige Kleidung, nachhaltiges Bauen, nachhaltige Geldanlagen, nachhaltiges Reisen. Das sind nur wenige Bereiche, welche mit dem Adjektiv nachhaltig auf eine spezifische Ausrichtung einer veränderten Produktions- und Konsumweise aufmerksam machen. Als allgegenwärtiges Label soll "nachhaltig" eine neue Qualität ökologischer, ökonomischer und sozialer Ausrichtung markieren und fungiert als begriffliches Vehikel für den Richtungswechsel von einer Wachstumsgesellschaft hin zu einer globalen nachhaltigen Weltgesellschaft. Ob der inflationäre Gebrauch des Begriffs Nachhaltigkeit diesen Transformationsprozess auch tatsächlich unterstützen kann, wird noch an anderer Stelle zu diskutieren sein. Die Gefahr, dass das Adjektiv nachhaltig zu einer Marketingstrategie verkürzt und dadurch inhaltlich verwässert und schwammig im Sinne von Greenwashing wird, besteht angesichts seiner Überpräsenz in der Werbung von Produkten und Konsumartikeln. Andererseits dient der Begriff nicht zuletzt dafür, politische Maßnahmen für eine nachhaltige Entwicklung begründen zu können. Ebenso steht nachhaltiges Handeln und Denken für eine junge Generation von Klimaaktivist*innen als Aufruf an alle Menschen, mehr Klimaschutz zu betreiben, um die Existenzbedingungen auf der Erde zu schützen und zu sichern. Nachhaltigkeit ist in der Klimadebatte ein Schlüsselbegriff geworden, der durch die Verabschiedung der UN-Agenden seit 1992 internationale Anerkennung erlangt hat. Er steht politisch dafür, dass trotz aller Unterschiede ein internationales Bewusstsein über die Gefährdung der Erde wächst und eine Transformation der Gesellschaften zum Schutze der Erde und ihrer Ressourcen notwendig ist. Nachhaltigkeit fungiert als gemeinsames Ziel für eine gerechte, friedliche, inklusive Gesellschaft und als Leitbegriff der Länder, um politische Entscheidungen und Entwicklungen begründen zu können. In diesem Kontext steht Nachhaltigkeit für die Reflexion bisheriger Lebenseinstellungen und Werte, um infolgedessen Produktions- und Konsumweisen so zu verändern, dass auch zukünftige Generationen auf der Erde gut und sicher leben können.

Es wird deutlich, dass der aktuelle allgegenwärtige Gebrauch des Adjektivs nachhaltig in den unterschiedlichen Diskursen an deren jeweiligen Interessen geknüpft ist. Nachhaltigkeit ist ein facettenreicher mehrdeutiger Begriff, der zwischen grüner

Marketingstrategie, politischer Transformation der Gesellschaft und reflektierter Lebensform spannungsgeladene Verhältnisse aufbaut. Diese können unter anderem dann zum Problem werden, wenn “nachhaltig” auf eine grüne Marktstrategie reduziert wird und sich allein als solche durchsetzt. In diesem Fall würde kein Umdenken bisheriger Lebenseinstellungen zu Natur und zu den Produktionsweisen mit dem Ziel, die Lebensbedingungen aller auf der Welt zu sichern, stattfinden.

Was heißt Nachhaltigkeit?

Trotz der Allgegenwärtigkeit der Begriffs Nachhaltigkeit und seiner Schlüsselstellung in der politischen Diskussion um den Klimawandel, scheint seine inhaltliche Bedeutung nahezu unklar. Aus diesem Grunde wird im Folgenden ausschnitthaft auf den Begriff und seine Geschichte eingegangen.

Auf der Website der Gesellschaft für deutsche Sprache wird aufgezeigt, dass das Adjektiv nachhaltig vom Verb nachhalten kommt und in seiner ursprünglichen Bedeutung meint, dass sich etwas auf eine längere Zeit auswirkt oder anhält (anhaltend), oder etwas über längere Dauer wirkt (andauern) (vgl. Rüdebusch, 2021).

Diese Wortbedeutung von nachhalten taucht bereits in dem Werk von Hans Carl von Carlowitz (1645 – 1714) *Sylvicultura oeconomica oder Anweisung zur wilden Baumzucht* 1713 in Leipzig erstmals in gedruckter Form im Buch auf (vgl. Grober, 2002, 117). Durch die Einführung der Idee von Nachhaltigkeit in seinem Werk, legt er den Grundstein einer nachhaltigen Forstwirtschaft, die bis heute im deutschen Bundeswaldgesetz verankert ist (<https://www.gesetze-im-internet.de/bwaldg/BJNR010370975.html>). Aufgrund der Ausbeutung der Wälder und drohender Holzverknappung schlug von Carlowitz vor, nur so viel Holz zu schlagen, wie wieder nachwachsen kann.

Ortsbezogene Assoziation: Madeira wurde im 15. Jahrhundert entdeckt. Die Insel war mit Wäldern voll bewachsen und so entstand der Name der entdeckten Insel: Madeira heißt auf Portugiesisch Holz. Hat hier auch die Idee von Carlowitz Eingang in die Forstwirtschaft gefunden?

Ein nachhaltiger Umgang mit Rohstoffen bedeutet, ein langfristig angelegtes ausbalanciertes Verhältnis zwischen Nehmen und Geben zu entwickeln, um den Bedürfnissen der Menschen in Bezug zu den Ressourcen für die gegenwärtige und zukünftige Generation nachkommen zu können. Der Begriff der Nachhaltigkeit wurde 1987 im Brundtland-Bericht “Our Common Future” (Unsere gemeinsame Zukunft) umfassender mit dem Konzept nachhaltige Entwicklung definiert und um die soziale wie ökonomische Dimension erweitert. Nachhaltige Entwicklung meint seitdem, die Bedürfnisse der Gegenwart so zu befriedigen, dass die Möglichkeiten der Bedürfnisbefriedigung und Existenzsicherung zukünftiger Generationen nicht eingeschränkt werden. Seit der UN-Konferenz für Umwelt und Entwicklung in Rio de Janeiro im Jahre 1992 gilt diese Definition von Nachhaltigkeit als international anerkannte politische Leitlinie für die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft. Mit der dort formulierten Agenda 21 wurden hinsichtlich der drei Dimensionen – ökologisch, ökonomisch und sozial – konkrete Ziele und Maßnahmen für eine globale nachhaltige Entwicklung formuliert.

Im Jahre 2000 hat die UN die Handlungsfelder um acht Millenniumsziele erweitert, welche bis 2015 umgesetzt werden sollten. 2015 einigten sich die Vereinten Nationen mit der Agenda 2030 auf 17 Ziele (SDG – Sustainable Development Goals) für eine

nachhaltige Entwicklung. Seitdem wird Nachhaltigkeit verstärkt als politisches Handlungsprinzip zur (Um-)Gestaltung der Gesellschaft im 21. Jahrhundert verstanden. Die Agenda 2030 setzt sich für die Transformation der Welt ein, um friedliche, gerechte, inklusive, demokratische und nachhaltige Gesellschaften zu entwickeln (<https://www.bmu.de/themen/nachhaltigkeit/nachhaltigkeitsziele-sdgs>). Nachhaltige Entwicklung wird bis heute auf das Drei-Säulen-Modell mit der ökonomischen, ökologischen und sozialen Dimension bezogen (<https://www.bmz.de/de/service/lexikon/nachhaltigkeit-nachhaltige-entwicklung-14700>).

Zur vernachlässigten kulturellen Dimension von Nachhaltigkeit

Die kulturelle Dimension fehlt in diesem Drei-Säulen-Modell und nimmt infolgedessen eine sehr marginale Rolle im Diskurs über Nachhaltigkeit ein. Adrienne Goehler beklagt, dass die kulturelle Dimension nachhaltiger Entwicklung immer noch zu stark vernachlässigt wird, obschon mehrfach von verschiedenen Gremien das Miteinbeziehen des Kulturellen in den Diskurs über Nachhaltigkeit gefordert wurde. Sie kritisiert, dass der Diskurs um Nachhaltigkeit zu abstrakt und die Expert*innen voneinander getrennt agieren. Außerdem regt sie an, den mittlerweile diffus gewordenen Begriff mit Kunst inhaltlich neu zu füllen. Kunst könne verschiedene Wissensformen zusammenbringen und in Projektform multidisziplinäre Forschung durchführen. Goehler schlägt für die kulturelle Bildung eine „ästhetische Nachhaltigkeit“ als Gestaltungsaufgabe vor, um neue Formen des Lernens und der Wissensbildung zu entwickeln, die Zusammenhänge zwischen dem unterschiedlichen Expert*innenwissen herstellen sollen (vgl. Goehler, 2020). Seit 2010 begleitet Goehler eine Wanderausstellung mit dem Titel „ZUR NACHAHMUNG EMPFOHLEN! erkundungen in ästhetik und nachhaltigkeit“, welche im Juli 2023 in Berlin mit einer Ausstellung endet. Die beteiligten internationalen Künstler*innen haben sich mit den gesellschaftlichen Herausforderungen des Klimawandels auseinandergesetzt (<https://zur-nachahmung-empfohlen.de/kuenstlerinnen/>).

In der Kunstpädagogik wird der Begriff Nachahmung von forschenden Ansätzen spätestens seit Anfang des 21. Jahrhunderts (z.B. Feldforschung, ästhetische Forschung, künstlerische Forschung des Displacements etc.) zur Beschreibung von ästhetischen und künstlerischen Lehr- und Lernprozessen nicht verwendet. Der Begriff Nachahmung ist im Bereich der Kunstpädagogik verbunden mit einem passiven, hierarchisch geprägten Lehrverständnis. Im Gegensatz dazu betonen forschende Ansätze in der Kunstpädagogik das forschende Lernen ihrer Lernenden zur Förderung der Kompetenz, sich in Bezug zu einem Thema selbst positionieren zu können, selbst eine künstlerische Form gestalten zu können. Die Frage „Was will mir die Künstlerin oder der Künstler oder das Werk sagen?“ wurde umformuliert zu den Fragen: „Was sehe ich in der künstlerischen Arbeit? Womit kann ich das Thema, welches ich entdecke, verknüpfen? Wie kann ich, was mich an der künstlerischen Position anspricht, weiter erkunden und vertiefen?“. Es geht um eine forschende Auseinandersetzung mit den in der künstlerischen Arbeit artikulierten Themen. Forschungsprozesse werden von künstlerischen Positionen in Gang gesetzt und Lernende sind aktive Rezipienten von Kunst, indem sie anfangen zu forschen, um ihre Haltung zum Thema zu erfinden (vgl. Brohl 2003, 2019, 17-19). Eine Ausstellung mit dem Titel „Zur Nachahmung empfohlen!“ setzt sich der Gefahr aus, Rezipient*innen als passive Konsumenten von Kunst zu begreifen, welche lediglich etwas nachahmen können.

Ute Stoltenberg hat vom Sachunterricht ausgehend ein Nachhaltigkeitsviereck, in welchem die kulturelle Dimension neben der ökologischen, ökonomischen und sozialen gleichwertig vorkommt, mit entwickelt. Die kulturelle Dimension des Nachhaltigkeitsvierecks umfasst ein System von Werten, kulturellen Handlungsmustern und kulturellen Ausdrucksformen von verschiedenen Künsten. Hier zeigt sich, dass kulturelle Bildung einen wichtigen Beitrag zur nachhaltigen Entwicklung leisten kann, indem es darum geht, ein zukunftsfähiges Verhältnis von Menschen und Natur aus ethischer Perspektive heraus zu gestalten. Nachhaltige Entwicklung wird als ein individueller und gesellschaftlicher Lernprozess verstanden, in welchem es um das Entwickeln und Gestalten von neuen Verhältnissen zwischen den Gesellschaften und zwischen Mensch-Natur geht. Indem Kultur als System von Werten und materiellen Ausdrucksweisen der Menschen verstanden wird, könnte eine nachhaltige Bildung ermöglichen, kulturelle Werthaltungen und Beziehungen zwischen Mensch und Natur zu hinterfragen, um neue Gestaltungen im Sinne einer nachhaltigen Entwicklung anzubahnen (vgl. Stoltenberg 2010/2020).

Sowohl Goehler als auch Stoltenberg setzen sich für die Ausweitung des bisherigen Verständnisses von Nachhaltigkeit um die kulturelle Dimension ein. Sie plädieren trotz unterschiedlichem Fokus dafür, dass kulturelle Bildung und Kunst Impulse zur Reflexion der kulturellen Lebensweisen und zur Gestaltung neuer Mensch-Natur-Verhältnisse geben können. Für den zukünftigen Diskurs im kunst-, kultur- und bildungswissenschaftlichen Kontext zur Stärkung der kulturellen Bildung wäre es wünschenswert, dass sich auch hier die Expert*innen über ihre Ansätze austauschen und stärker vernetzen würden.

Nachhaltigkeit im kunstpädagogischen Diskurs

Trotz der Impulse für eine kulturelle Bildung aus dem Kontext von Kunst und Sachunterricht sowie des vierten Ziels der Agenda 2030 einer inklusiven, gleichberechtigten und hochwertigen Bildung für alle, besteht hinsichtlich der Rolle und den Aufgaben von nachhaltiger Bildung in der Kunstpädagogik noch ein großer Klärungs- und Forschungsbedarf. Es stellen sich an dieser Stelle aus kunstpädagogischer Perspektive Fragen nach der Bedeutung von Nachhaltigkeit im Fach Kunst, dem Lehr- und Forschungsauftrag von Kunstpädagogik im Diskurs über Nachhaltigkeit und zur Weiterentwicklung einer nachhaltig ausgerichteten, kulturellen Bildung.

Bereits Anfang des 21. Jahrhunderts wurde auf den Mangel an interdisziplinären Unterrichtskonzepten hingewiesen, welche Kunst, Natur und nachhaltige Entwicklung zusammenführen. Mit Projekten wie der Forschungswerkstatt “KunstGarten Alten Eichen” wurden inhaltliche und methodische Impulse für einen nachhaltigen Kunstunterricht gegeben, welche für die Weiterentwicklung einer ästhetischen Naturerfahrung hin zu einer künstlerischen Erforschung der diskursiven Beziehung des Menschen zur Natur steht (vgl. Brohl, 2005, 11-14). Erst im Zuge der gegenwärtigen Veränderungen durch den Klimawandel wird Nachhaltigkeit in der Kunstpädagogik vermehrt aufgegriffen. Festgestellt wird, dass Nachhaltigkeit zwar in manchen Lehrplänen vorkommt, aber in der konkreten Unterrichtspraxis kaum anzutreffen ist (Hollmann-Peissig/Michl, 2020, 46-47). Eine stärkere Ausrichtung des Kunstunterrichts in Richtung nachhaltige Entwicklung hinsichtlich eines praktischen Umgangs mit Materialien im Kunstunterricht, einer lokalen Verankerung des Kunstunterrichts in der Lebenswelt der Schüler*innen und in Bezug zu einer thematischen Auseinandersetzung des Verhältnisses von Mensch und Natur scheint notwendig zu sein. Im Juli 2023 widmet

sich ein ganzes Heft von Kunst+Unterricht dem Thema Nachhaltigkeit mit dem Ziel, Lehrende mit konkreten Unterrichtsbeispielen zu ermutigen und zu inspirieren, sich aktiv mit den Herausforderungen des Klimawandels zu beschäftigen und diese im Kunstunterricht aufzugreifen (vgl. Kunst und Unterricht, 2023, Nr. 473/474).

Diese zeitgemäße Thematisierung von Nachhaltigkeit verdeutlicht, wie dringend notwendig es ist, Nachhaltigkeit im Diskurs der Kunstpädagogik auf allen Ebenen von Lehre und Forschung stärker einzubringen.

Indem es in der Kunstpädagogik um die kulturelle Bildung des ästhetischen Subjekts im Verhältnis zur Welt geht, trägt auch künstlerische Forschung dazu bei, diese Beziehungen von Menschen zur Natur auszuloten. Im Folgenden soll daher der Ansatz von künstlerischer Forschung als Displacement im Kontext des aktuellen Diskurses um künstlerische Forschung vorgestellt werden.

Künstlerische Forschung des Displacements

Mit "Displacement als kunstpädagogische Strategie" (Brohl, 2003) wurde ausgehend von Robert Smithson (1938-1973), Michel Foucault (1926-1984), Gert Selle (vgl. Selle, 1998) und Gegenwartskünstler*innen wie Mark Dion eine ortsbezogene künstlerische Forschungspraxis in den Diskurs der Kunstpädagogik eingeführt.

Displacement verstanden als Verschiebung, Verlagerung oder Verrückung ist ein mehrdeutiger Begriff, der sich nicht allein auf das Verschieben und Verlagern von Alltagsgegenständen von einem Kontext hin zu einem anderen Kontext zur Erzeugung von Bedeutungserweiterungen durch ebensolche Verlagerungen bezieht. Vielmehr strebt Displacement als eine ortsbezogene künstlerische Forschungspraxis die Untersuchung der Geschichten von Orten und das In-Beziehung-Setzen der entdeckten Themen mit auch assoziierten Gedanken und Wissensformen aus unterschiedlichen Diskursen an. Es dreht sich um die Analyse der diskursiven Konstruktionen, Wahrnehmungen und Funktionen von Orten in der Natur und Kultur. Eine ästhetische Erfahrung und künstlerische Erforschung von Orten bedeutet, eine durch die Sinne phänomenale individuelle ästhetische Erfahrung von Orten mit vielfältigen diskursiven Bedeutungen des Ortes (sozial, kulturell, ökologisch, ökonomisch, persönlich u.a.) zu vernetzen. Derart wird eine Beschreibung der wahrnehmbaren, materiellen Realität, um eine assoziative Vernetzung von Diskursen über einen Ort erweitert, ohne je vollständig sein zu können. Ortsbezogene Assoziationen, wie die zu Madeiras Laurisilva verdeutlichen, dass Orte neben ihrer materiellen Beschaffenheit für Menschen soziale, ökologische, ökonomische, kulturelle und persönliche wie kollektive Bedeutungen haben:

Auf der Insel Madeira befindet sich einer der ältesten Wälder der Welt, der Laurisilva, auf Deutsch Lorbeerwald. Als immergrüner Feuchtwald der subtropischen Klimazone gehört er seit 1999 zum UNESCO-Weltnaturerbe. Er erstreckt sich etwa über 20 % der Insel und erhält somit nicht nur eine große ökologische Bedeutung sondern, auch als kulturelles Erbe eine kulturelle Bedeutung. Mit verschiedenen Programmen wie der Konferenz „Laurisilva, ein zu bewahrendes Erbe“ im März 2023 macht Madeira auf die Einzigartigkeit und Schutzbedürftigkeit dieses Waldes aufmerksam. Der feuchte Lorbeerwald besteht aus vielen knorrigen Bäumen, subtropischen Pflanzen, Flechten, Moosen und Farnen. Baumstämme und Äste sind oft mit Moos überwuchert, wodurch der Wald je nach Lichteinfall und Tageszeit eine märchenhafte, mythische Atmosphäre hat. Laurisilva wird auch Feenwald genannt und es werden viele Geschichten rund um diesen Feenwald erzählt. Solche Geschichten verdeutlichen die

kulturelle und soziale Bedeutung des Waldes. Wasserfälle sowie Quellen im Lorbeerwald sind oft Ziele und soziale Treffpunkte von Wanderern. Sie gelangen zu ihnen über Wanderwege entlang der bereits im 15. Jahrhundert angelegten Bewässerungskanäle, die zur Wasserversorgung auf Madeira dienten – ein begehrtes Gut der Insel.

Jenseits der Reduktion von Komplexität, geht es beim Displacement um Vernetzungen, Verwicklungen, Verzweigungen von diskursiven Bezügen und persönlichen wie kollektiven Beziehungen, um ein assoziatives, verschiebendes, verrückendes Bewegen durch Orte und Diskurse, Identitäten, Fiktionen und Wirklichkeiten. Es geht um das Herstellen von Komplexität durch ein stetes In-Beziehung-Setzen von Teilaspekten bezogen auf einen Ort. Deshalb ist diese Praxis komplex, aber nicht beliebig.

Displacement vertritt in der Kunstpädagogik einen Ansatz forschenden Lernens und Lehrens: Lehren und Lernen wird als intersubjektive, prozessbezogene, künstlerische Erforschung von Orten oder anderen Themen wie Alltagspraktiken oder Gegenwartskunst verstanden. Obschon der Schwerpunkt auf dem Erforschen von Orten liegt, kann alles zum Gegenstand künstlerischer Forschung werden. Der kunstpädagogische Kerngedanke ist, eine forschende, reflexive Fragehaltung sich selbst und der Welt gegenüber bei Lernenden anzuregen, um einen ästhetischen Suchprozess zur Generierung einer künstlerischen Antwort in Gang zu setzen. Künstlerische Forschung beschreibt eine ästhetische Weise des Suchens von Erkenntnissen über sich und die Welt. Wer künstlerisch forscht, geht von seinen persönlichen Empfindungen, Gedanken, Interessen und Fragen in Bezug auf ein Thema und Ort aus. Im Prozess des Forschens werden insbesondere subjektive Interessen durch Displacement mit gesellschaftlichen Themen in Beziehung zueinander gesetzt. Ziel ist es, eine künstlerische Form als momentane Antwort auf selbst gestellte Fragen und als Ausgangspunkt neuer Suchbewegungen zu erfinden. Obschon künstlerische Forschung keinen Anspruch auf Wiederholbarkeit und Objektivität erhebt, können die entstandenen künstlerischen Arbeiten neue Perspektiven und unerwartete Einsichten auf das Erforschte eröffnen. Sie kann kulturelle Bildung ermöglichen, wenn Lernende sich während des Forschungsprozesses als ästhetisch Handelnde, in Bezug auf Orte und in der Auseinandersetzung wie Zusammenarbeit mit anderen wahrnehmen, neue Bezüge und Beziehungen erfinden und erproben. Es geht um ein Suchen, Ausprobieren, Experimentieren, Finden, Erfinden, Formieren und Gestalten eines ästhetischen Selbst in Beziehung zu Orten, Diskursen und zu Mitmenschen.

Displacement im aktuellen Diskurs von künstlerischer Forschung

Das Forschungsprojekt “4 questions about nature” schließt an die aktuelle Diskussion um künstlerische Forschung im kunstwissenschaftlichen Diskurs durch Kunstphilosoph*innen (vgl. Haarmann, 2019), Kunstwissenschaftler*innen (vgl. Bippus, 2012, Busch, 2009) an. Vorläufer der künstlerischen Forschung sind die institutionskritische Kunst und die Konzeptkunst, welche die Werkkunst befragen und Kunst als kulturelle Praxis verstehen. Sie lehnen den Genie-Status von Künstler*innen genauso ab wie eine Auratisierung des Werkes. Stattdessen verstehen sich Künstler*innen als Forscher*innen. Auch wenn Künstlerische Forschung eine „nachdenkliche Methodologie“ nach Haarmann entwickelt, ist sie keinesfalls als eine regelgeleitete Methode zu verstehen (Haarmann 2019, 283 ff.). Als Forschungsmethode

an Deutschlands Kunstakademien befindet sie sich aktuell noch in einer Phase der institutionellen Verankerung. Charakteristisch für das Forschen in der Kunst ist, dass die Methode respektive Vorgehensweise, wie etwas erkundet wird, sich im Prozess des Forschens entwickelt. Erst am Ende dieses Prozesses lässt sich die entwickelte Methode nachvollziehen und somit induktiv erschließen. Künstlerische Forschung wird dadurch nicht beliebig, sondern beansprucht durch eine Inhalt-Form-Beziehung eine Nachvollziehbarkeit ihrer Methode und der entwickelten Einsichten. Dennoch lassen sich exemplarisch einige wiederkehrende künstlerische Praktiken benennen, die in forschenden Kunstprojekten vorkommen (können): recherchieren, sammeln, experimentieren, anordnen, installieren, ausstellen, formieren, intervenieren, skizzieren, zeichnen, schreiben (vgl. Badura et al. 2015, S. 111 ff.). Mit diesen Praktiken erhebt künstlerische Forschung den Anspruch, Erkenntnisse im Sinne eines anderen Wissens hervorzubringen: Es geht nicht mehr um die Polarisierung von Kunst und Wissenschaft, sondern um eine Pluralisierung von Wissensformen und Forschungsmethoden. Darüber hinaus wird deutlich, wie kontextuell, relativ und situiert Wissen ist. Künstlerische Forschung erforscht kritisch-reflexiv die visuelle Kultur und die Kunst und sucht nach Möglichkeiten diese zu transformieren und weiterzuentwickeln. Dieses Wissen entsteht in einem Prozess, welcher das Subjektive, Ereignishafte und Unbestimmbare als konstruktive Bedingungen der Möglichkeit, Einsichten hervorzubringen, annimmt.

Ein künstlerisches Forschungsprojekt zur Nachhaltigkeit

Bezugspunkt des Forschungsprojekts „4 questions about nature“, in dem es um die Beziehungen zwischen Menschen und Orten in Bezug zur Natur und Nachhaltigkeit geht, ist die Raumdefinition von Michel Foucault (Foucault, 1967/1997, 262 ff.). Er geht davon aus, dass wir in der „Epoche des Raums“ leben. Ein Raum sei dabei heterogen zu denken und ist mit Qualitäten aufgeladen: Träumen, Phantasien, sozialen Praktiken, Materialien, Architekturen. Foucault wendet sich dem Raum des Außen zu und beschreibt diesen als ein Geflecht aus Orten, welche durch Diskurse und soziale Praktiken und durch einen Macht-Wissenskomplex bestimmt werden. Die Beziehungen zwischen den Orten sind ebenfalls diskursive, die aufeinander einwirken und Effekte im Hinblick auf Subjektkonstruktionen und Handlungsweisen hervorbringen. Im Zentrum stehen zwei Typen von Orten bzw. zwei spezifische Diskursformationen, die sich von allen anderen Platzierungen unterscheiden und dennoch mit ihnen verbunden sind: Utopien und Heterotopien. Utopien sind unwirkliche Orte, „Platzierungen ohne Ort“, die die wirklichen Orte der Gesellschaft reflektieren. Heterotopien sind dagegen „realisierte Utopien“, also wirkliche Orte, die als „Gegenlager“ wirken, indem sie sich in reflexiver Weise kritisch auf normale Orte beziehen (Foucault 1967/1997, 262 ff.). Mit Foucault lässt sich ein physischer Ort in seiner materiellen Beschaffenheit und als Knotenpunkt disparater Diskurse, institutioneller Verflechtungen, geschichtlicher Einbindungen, alltagspraktischer Handlungen und unterschiedlicher Bedeutungen untersuchen. Orte stehen in Beziehung zueinander. Durch kulturelle Handlungen wie dem Erleben, Erfahren, Entwickeln, Praktizieren und Erzählen erhalten sie über die konkrete Materialität hinaus vielfältige diskursive Bedeutungen. Ausgehend von Foucault werden im folgenden Forschungsprojekt Orte in Beziehung zueinander gesetzt und ihre diskursiven bedeutungshaften Aspekte als (Ge)Schichten beschrieben.

Die unterschiedlichen Schichten von Orten überlagern und durchdringen sich, liegen nebeneinander und können andere Formationen annehmen. Eine materielle Schicht von Orten besteht etwa aus Steinen, Erde, Rohstoffen und Pflanzen; eine funktionale Schicht

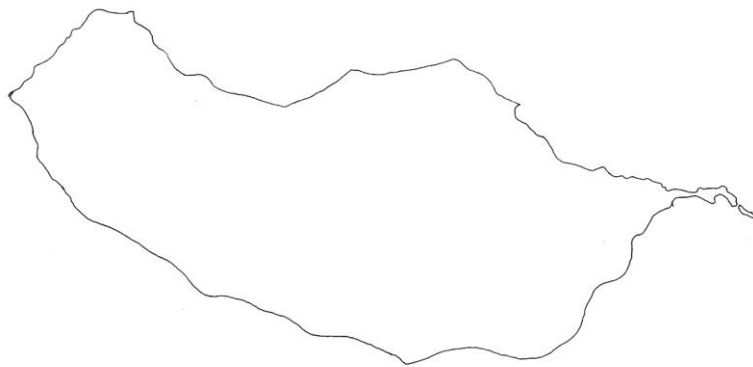
von Orten zeigt deren Funktionen wie Agrarfeld oder Wohnort auf; eine soziale Schicht bietet Treffpunkte; eine Freizeitschicht kann sportliche Aktivitäten wie Wandern, Joggen, Golfen fördern; eine institutionelle Schicht fungiert als öffentlicher Raum wie Plätze oder Bibliotheken; eine wirtschaftliche Schicht von Orten stellt deren ökonomischen Wert dar; eine politische Schicht markiert Territorien, demonstriert Macht und zieht Grenzen zu anderen Ländern; eine individuelle Schicht verbirgt persönliche Erzählungen, Erlebnisse und Erinnerungen. Diese Aufzählung ist exemplarisch und kann um zahlreiche weitere Schichten ergänzt werden.

Orte und ihre (Ge)Schichten markieren auf dem Weg von Menschen wichtige Punkte in ihrer biografischen Karte einer individuellen und auch kollektiven Lebensgeschichte. Sie bergen sichtbare und unsichtbare Schichten von materiellen (z. B. Wohnort, Schule etc.) und immateriellen (z. B. Treffpunkte mit Freunden oder Orte der Erinnerung) Bedeutungen. Sie bilden Überlagerungen, Schnittpunkte und Kreuzungen von all diesen Schichten, die in Relation zueinander stehen und aufeinander einwirken. Diese Relationen entwickeln sich durch Ereignisse, geplante Handlungen sowie durch unplanbare Gegebenheiten und sind nicht auf Anhieb erkennbar oder kausal abbildbar:

Manchmal rennt man in die Irre, verläuft sich, findet den Weg nicht auf Anhieb oder gar nicht mehr und schlägt einen neuen unbekanntem Weg ein, um schließlich ein Ziel zu erreichen oder etwas Unerwartetes zu entdecken.

Orte künstlerisch zu erforschen, bedeutet Ausschnitte, Fragmente dieser sichtbaren und unsichtbaren (Ge)Schichten zu entdecken und sie ins Bewusstsein zu holen, um sie wahrnehmbar und reflexiv in ihrer persönlichen und kulturellen Bedeutsamkeit zu machen. Besonders interessant ist es, die Relationen zwischen Orten und Menschen zu erkunden. Diese künstlerische Erforschung von Orten wird im Folgenden als Kartieren bezeichnet.

Abbildung 1. *Leere Karte von Madeira*



Umriss von Madeira auf Transparentpapier. Christiane Brohl, Hamburg im Juni 2023

Kartieren als künstlerische Forschungsmethode

Kartieren als künstlerische Praxis ist uneinheitlich, stark subjektiv von den Interessen, Fragen und den spezifischen Zugangsweisen der Forscher*innen geprägt. Im Unterschied zur wissenschaftlichen Kartografie bleibt sie an die konkrete Erkundung des Ortes gebunden.

Der Begriff Karte stammt, etymologisch betrachtet, aus dem Lateinischen von *charta*. Im allgemeinen Sinn bezeichnet Karte ein rechteckiges Blatt, welches als Spielkarte, Eintrittskarte, Postkarte, Steuerkarte, Weltkarte oder Landkarte unterschiedliche Funktionen haben kann. Galt noch bis ins 19. Jahrhundert die Landkarte als Bild, das sich durch die Verbindung von Schrift- und Bildzeichen und durch die Vermischung von Realität und Fiktion auszeichnete, führten Rationalismus und Positivismus zu einer Trennung von Malerei und Karte (vgl. Brayer 1997, S. 21 ff.). Die Karte wurde fortan dem Bereich der Wissenschaft zugeordnet, wodurch der neue Begriff der Kartographie entstand. Jene Verwissenschaftlichung der Karte grenzte alles Fiktive aus. Karten erzählten keine Geschichten mehr von den Erfahrungen, Träumen, Fiktionen der Reisenden und den nicht-visuell wahrnehmbaren Geschichten eines Ortes. Vielmehr soll nun das geometrische Grundraster einer vermessenen Welt Wirklichkeit exakt abbilden.

Karten dienen zur Orientierung und einer Verortung von Subjekt und Kultur. Sie sind Instrumente zur Durchsetzung ökonomischer und territorialer Ansprüche. Sie verbinden Wissen mit Macht, kontrollieren und zergliedern den Erdraum. Ökonomische Gesichtspunkte strukturieren die Architektur der Städte, die (Verkehrs)Verbindungen zwischen den Ländern, Städten, Häusern und Menschen. Der Gewinn höherer Präzision durch Verwissenschaftlichung schließt dabei nicht nur Dimensionen des Fiktiven zugunsten eines instrumentellen In-Besitz-Nehmens von Erde aus, sondern geht auch auf Kosten des Verlustes konkreter sinnlicher Erkundung von Orten und des Verlustes von persönlichen Geschichten vom Ort. Im Unterschied zur wissenschaftlichen Kartografie bleibt das künstlerische Kartieren an die konkreten subjektiven Erfahrungen und den (Ge)Schichten des Ortes gebunden. Erst dadurch können die poetischen, magischen oder dramatischen Geschichten über Orte erzählt und unbekannte Schichten sichtbar gemacht werden, welche in wissenschaftlichen, funktionalen Karten nicht thematisiert werden.

Kartieren ist eine künstlerische Forschungsmethode, welche jene verdrängten Aspekte der persönlichen (Ge)Schichten von Orten in Bezug zu aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen wie die der Nachhaltigkeit in ihrer kulturellen Bedeutsamkeit sichtbar machen kann. Sie eignet sich insbesondere dafür, Relationen zwischen persönlichen Orten und deren subjektiven (Ge)Schichten aufzudecken. (vgl. Brohl 2008 (2), 16-21).

Abbildung 2. *Spazierende Gedanken + umherlaufende Gefühle*



Christiane Brohl, Madeira 04.03.2023, DIN A 5 Heft aus losem Transparentpapier.
Beispiel einer Kartierung.

Im Labor der künstlerischen Forschung

Ausgehend vom methodischen Ansatz des Displacements und inspiriert vom Kongressthema “Heritage & Sustainability“ des World Summit of Arts Education auf Madeira wurde vor Ort ein künstlerisches Forschungsprojekt entwickelt. Dieses umfasst sowohl ein konkretes Thema als auch entsprechende Forschungsfragen und Forschungsmethoden sowie Datenanalyse und die künstlerische Darstellung der Ergebnisse. Inspiriert durch die Praxis der schreibenden kartierenden Annäherung an Orte mit “spazierende[n] Gedanken und umherlaufende[n] Gefühle[n]” entstanden vor Ort auf verschiedenen Wanderungen viele Fragen zur Erforschung der Beziehung von dortigen Menschen und Orten:

Welche Beziehung haben Madeirer*innen und Besucher*innen zu Orten in der Natur? Wie zeigt sich dieses Verhältnis? Welche persönlichen Bedeutungen haben Orte in der Natur für Menschen? Wie wirkt sich ein persönlicher Ortsbezug auf das Bild von Natur und auf ein Verständnis von Nachhaltigkeit aus? Wie lassen sich Relationen zwischen Orten und Natur und Nachhaltigkeit künstlerisch erforschen?

Um Erkenntnisse über die Menschen – Bewohner*innen und Besucher*innen – auf Madeira und ihr Verhältnis zu Orten, zur Natur und ihr Verständnis von Nachhaltigkeit

zu gewinnen, wurden im nächsten Schritt Interviews aus diesem Fragen-Pool entwickelt. Sie bilden nun das Herzstück des Forschungsprojekts “4 Fragen zur Natur” oder “4 questions about nature” und sind Thema wie Methode zugleich:

Wie sieht ein Ort in der Natur aus, der für dich eine besondere Bedeutung hat?
Welchen Namen würdest du diesem Ort geben? Welche Bedeutung hat Natur für dich?
Was verstehst du unter Nachhaltigkeit?

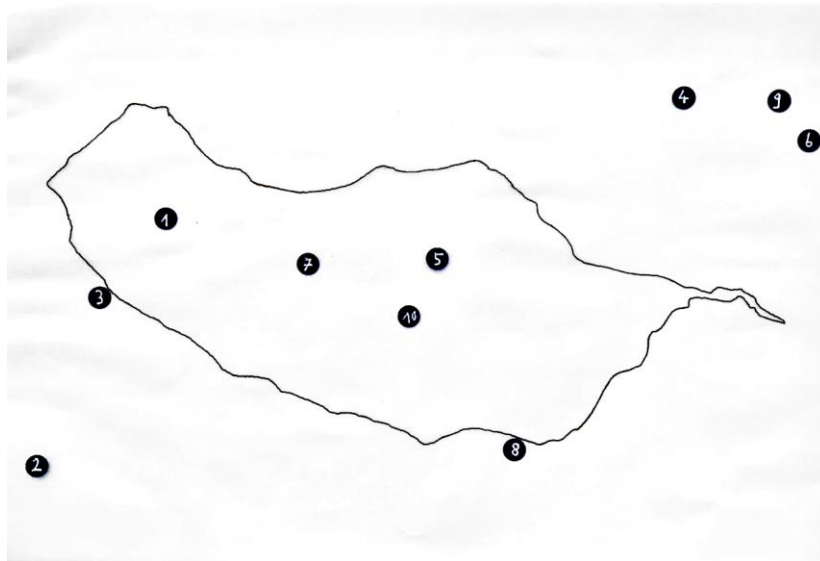
Künstlerisches Interview

Insgesamt konnten im Zeitraum Februar und März 2023 zehn Interviewpartner*innen (fünf Frauen und Männer) gefunden werden, die auf Madeira leben und arbeiten oder dort zu dieser Zeit Urlaub machten. Jedes Interview war etwa 30 Minuten lang. Die Interviewpartner*innen drückten ihre Antworten als Skizze oder schriftliche Notiz aus. Auf diese Weise entstanden peu à peu Karten von persönlichen Orten. Eine Skizze ermöglicht, einen Ort, Gedanken, Gefühle oder Assoziationen auf eine schnelle, einfache Weise ästhetisch auszudrücken. Es geht nicht um Feinheit, Genauigkeit und um Details, sondern vielmehr um Merkmale der Besonderheiten von dem Skizzierten. Besonderheiten des Ortes wurden bei einigen Teilnehmer*innen mit den persönlichen, sozialen und kulturellen Sinnbezügen ins Verhältnis gesetzt, wodurch der Ort für die jeweiligen Interviewten eine besondere Bedeutung erhielt. Die allmähliche Entwicklung einer skizzierten Karte über den Ort durch eine erzählte (Ge)schichte wurde mit den weiteren Fragen zur Natur und Nachhaltigkeit zu einer Landkarte möglicher Relationen zwischen persönlichem Ort-Natur-Nachhaltigkeit aus Schrift und Bild. Die Karten erlangten dadurch einen ästhetischen Ausdruck. Alle Interviewten konnten ihre Skizze mit Datum, Ort und Namen unterschreiben. Mit der Unterschrift erklärten sie sich mit einer Veröffentlichung einverstanden.

Im Folgenden werden die zehn Interviewpartner*innen mit ihren je eigenen Bezeichnungen vorgestellt. Mit den eigenen Namensgebungen wird die Individualität ihrer Ortskarten hervorgehoben und ihre Beziehung zum Ort verdeutlicht. Die Reihenfolge von 1 bis 10 entspricht der zeitlichen Interviewfolge außerdem dienen sie zur Markierung der persönlichen Orte auf einer Umriss-Madeira-Karte aus einfachem Transparentpapier.

Interviewpartner*innen:

1. Wanderführerin
2. Agraringenieur
3. Hotelbesitzer
4. Personalsachbearbeiterin
5. Wanderlehrer
6. Umweltbewusst
7. Tänzerin und Forscherin
8. Mutter, Projektkoordinatorin, Träumerin, Naturliebhaberin
9. Mensch (Frau)
10. Maler, Bildhauer

Abbildung 3. Karte persönlicher Orte von 10 Interviewten

Ortsmarkierungen auf Madeira-Karte und anderswo auf Transparentpapier.
Christiane Brohl, Hamburg im Juni 2023

Experimentelle Versuchsanordnungen zum Lesen der zehn Karten

Da mit dem künstlerischen Forschungsprojekt genau jene Relationen zwischen Ort-Natur-Nachhaltigkeit erforscht werden sollten, stellte sich nun die Frage nach einer passenden Methode zur Auswertung der Karten als individuelles Datenmaterial: Wie lassen sich Beziehungen zwischen persönlichem Ort, Natur und Nachhaltigkeit in den Karten herausfinden bzw. in den Karten lesen? Wie lassen sich Karten befragen, lesen und erforschen?

Karten erforschen ist wie eine Entdeckungsreise: Wie ist die Karte gestaltet? Wo liegt auf der Karte ein Ort? Wie heißt der Ort? Lassen sich die persönlichen Orte mit den je eigenen Vorstellungen von Natur und Nachhaltigkeit verbinden? Gibt es offensichtliche Beziehungen und klare Wege oder rätselhafte Pfade und unklare Relationen oder leere Stellen, die mit den Imaginationen der Kartenleserin gefüllt werden? Wie lassen sich unter den zehn Karten Verknüpfungen und Verflechtungen herstellen? Wie zeigen sich in den skizzenhaften Erzählkarten die persönlichen Beziehungen zu Orten? Wie kann ich das, was ich in den Karten lese, was mir das Kartenmaterial sagt, in eine künstlerische Form transformieren? Welche künstlerische Form als Antwort auf meine Fragen werde ich im Prozess des entdeckenden Lesens der Karten entwickeln können?

Die fragende und suchende Auseinandersetzung mit den zehn Karten wurde anschließend in eine Reihe von experimentellen Versuchsanordnungen zur Datenanalyse überführt, die im Folgenden exemplarisch und ausschnitthaft vorgestellt werden sollen:

Erste Versuchsanordnung: Eindrücke sammeln; einzelne Karten nacheinander betrachten; nebeneinander auslegen; Kriterien wie Ähnlichkeiten, markante Stellen, Anordnungen suchen. Fazit: Die Dichte der einzelnen (Ge)schichten der Ortskarten erfordert eine einzelne Betrachtung.

Zweite Versuchsanordnung: einzelne Karten verlangsamt, intensiv betrachten; Besonderheiten suchen; Details entdecken; Zusammenhänge von persönlichem Ort, Natur und Nachhaltigkeit durch die Anordnung von Schrift und Bild auf der Karte finden.

Fazit: Jede Karte birgt eine persönliche (Ge)Schichte. Sie sprechen für sich und sollten so präsentiert werden. Dennoch möchte ich erkunden, ob es Ähnlichkeiten zwischen den Karten gibt. Wo liegen ihre Unterschiede? Lassen sich Kriterien herausarbeiten und Bezüge zu Theorien herstellen?

Dritte Versuchsanordnung: Tabelle mit den vier Fragen zum Vergleichen der Karten anlegen; ähnliche Namensgebungen zählen; (wie Paradies oder Sehnsuchtsort); Orte am Wasser zählen; Definitionen von Natur und Nachhaltigkeit sammeln, sortieren und an- und umordnen; Kriterien herausfiltern; Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten.

Als Fazit dieser analytischen und vergleichenden Vorgehensweise lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Karten bzw. subjektiven Erfahrungen der Interviewteilernehmer*innen erfassen. Die Ergebnisse aus dem experimentellen Kartenlesen werden bezogen auf die vier Fragen im Folgenden präsentiert:

Frage 1: Wie sieht ein Ort in der Natur aus, der für dich eine besondere Bedeutung hat?

Es lässt sich feststellen, dass Wasser für alle Interviewten eine besondere Bedeutung hat, da alle Karten konkrete, existierende Orte zeigen, welche allesamt mit dem Naturelement Wasser in Verbindung stehen. Insgesamt werden sechs Orte am Wasser und drei Orte mit Wasser und ein Ort auf dem Land, an dem Wasser eine Rolle spielt, dargestellt. Sie alle sind konkret physisch und haben eine persönliche Bedeutung für die Interviewten. Aus diesen Erkenntnissen ergeben sich erneute Fragen und Assoziationen zum Thema Wasser:

Wasser? Wasserbewegung, Wassertropfen, Wasserkosten, bewegen, fließen, Fluß, Rhythmus, Wellen, Quellen, versiegen.... vertrocknen. Schmelzwasser, Quellwasser, Meerwasser, Regenwasser, Lebensanfang? Warum hat Wasser für alle Interviewten eine so wichtige Bedeutung? Madeira liegt im Atlantik und hat sehr viele Wasserkanäle, Wasserfälle etc. Inwieweit beeinflusst der Ort Madeira die Bedeutung von Wasser für die Interviewten?

Innerhalb des Forschungsprojekts können diese Fragen jedoch nicht weiter vertieft werden. Um dieses Desiderat aufzugreifen, könnte die kulturelle Bedeutung von Wasser im Rahmen eines anschließenden künstlerischen Forschungsprojekts jedoch weiter fokussiert werden.

Frage 2: Welchen Namen würdest du diesem Ort geben?

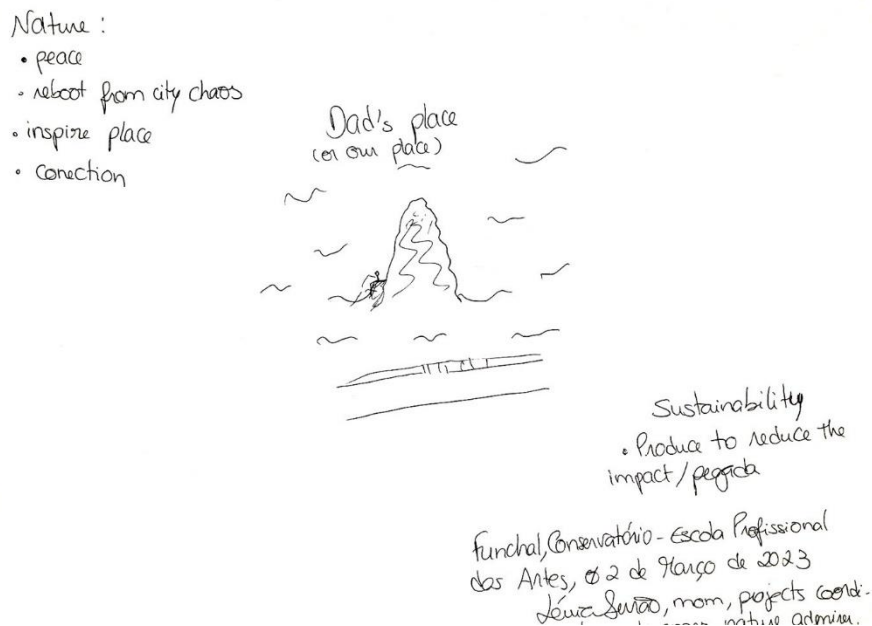
Es lässt sich feststellen, dass in den individuellen Karten der Interviewteilernehmer*innen die selbstgewählten Namen der Orte Sinngebende Handlungen abbilden. Diese zeigen sich innerhalb der Namensgebungen durch den Bezug den ein Individuum zu einem Ort hat. Beispielsweise wird ein Felsen im Meer zu

einem Erinnerungsort *Dad's place (or our place)*. Beim Aufsuchen des Ortes, beim Betrachten des Ortes sieht die Mutter und Projektkoordinatorin ihren verstorbenen Vater, erlebt eine Verbindung zu ihm und setzt sich durch den Ort in Beziehung zu ihrem Vater.

1. Lorbeerwald
2. Paraiso
3. Garten Eden am Atlantik
4. Sehnsuchtsort
5. Quelle - Lebensanfang
6. Mein kleines Paradies
7. Love
8. *Dad's place (or our place)*
9. Mein Sehnsuchtsort
10. Der Ort, wo der Himmel die Erde berührt

Die Auswertung der persönlichen Ortsnahmen ergibt, dass die Interviewteilnehmer*innen drei Mal die Bezeichnung Paradies, zwei Mal die des Sehnsuchtsorts, zwei persönliche Beziehungsorte (Erinnerungsort und Ort der Liebe), einen magischen Ort, einen symbolischen Ort und nur eine ortsbezogene Namensgebung mit Lorbeerwald wählten.

Abbildung 4. *Dad's place (or our place)*

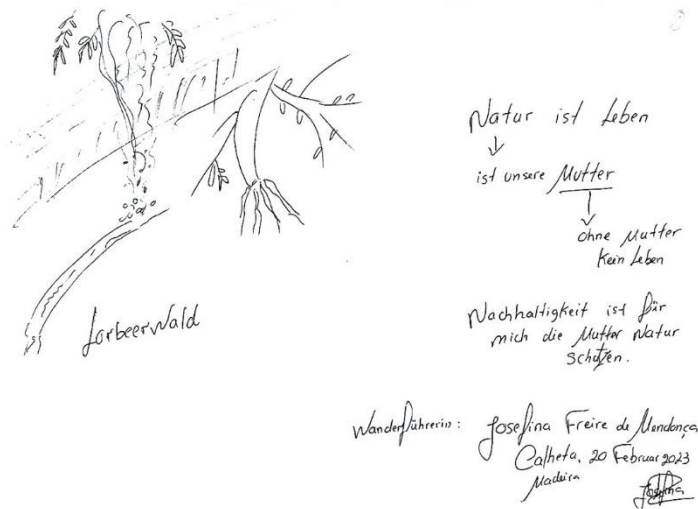


Kartierung eines Interviews (Nr. 8) von Mutter,
Projektkoordinatorin, Träumerin, Naturliebhaberin

In einem weiteren Beispiel zeigt sich, dass die Wanderführerin eine persönliche Beziehung zum Wald hat. Sie nennt ihren Ort Lorbeerwald und zeigt durch ihre persönliche Kartierung das Besondere des Waldes für sich und andere auf: Sie skizziert ihren persönlichen Ort, den Lorbeerwald mit einem Wasserfall und einem angedeuteten Levada, Wasserkanal. Der Lorbeerwald hat wie eingangs erläutert mehrere Bedeutungen. Er ist ein beliebtes Wanderziel vieler Touristen und hat damit eine soziale Bedeutung.

Dadurch, dass der Tourismus eine wichtige Einnahmequelle für Madeira ist, hat der Lorbeerwald eine große ökonomische Bedeutung. Er gehört zum Weltnaturerbe und erhält dadurch eine ökologische und kulturelle Bedeutung. Die Wanderführerin erzählt auch, wie fasziniert sie persönlich vom Lorbeer als Gewürz ist und dass sie in diesem alten Wald Ruhe findet. Sie schätzt die Verbindung von Lorbeerbäumen, von Wald und Wasser, wodurch eine besondere Atmosphäre entsteht.

Abbildung 5. Loobeerwald



Kartierung eines Interviews (Nr. 1) von der Wanderführerin

In diesem Beispiel zeigt sich, dass die vielfältigen (Ge)Schichten der Bedeutungen des Lorbeerwaldes und vor allem deren diskursiven Verflechtungen sowie die kulturellen Bedeutungen durch das Erzählen und Kartieren aufgezeigt werden. Orte wie der Lorbeerwald referieren somit auf Sehnsüchte, Hoffnungen, Erinnerungen, Gefühle, magische Naturerlebnisse und Utopien und spiegeln eine positive persönliche Sinnstiftende Beziehung zu ihnen wider. Insgesamt lässt sich festhalten, dass Orte mit ihrer spezifischen physischen Gestalt Ausgangspunkte für die Interviewten bilden, einen Sinn zu (er)finden und zu geben. In der Sinn gebenden Beziehung zum Ort liegt ein persönlicher und ein kultureller Aspekt: Die Mutter und Projektkoordinatorin hat ihren persönlichen Ort zum Erinnern an ihren Vater. Erinnerungsorte nehmen in allen Kulturen eine wichtige Rolle ein, da sie es ermöglichen mit der Vergangenheit in der Gegenwart eine Verbindung aufzunehmen. Orte der Erinnerung haben somit eine kulturelle Bedeutung, weil sie uns mit Menschen verbinden und an eine geteilte Zeit in einem geteilten Raum erinnern.

Frage 3: Welche Bedeutung hat Natur für dich?

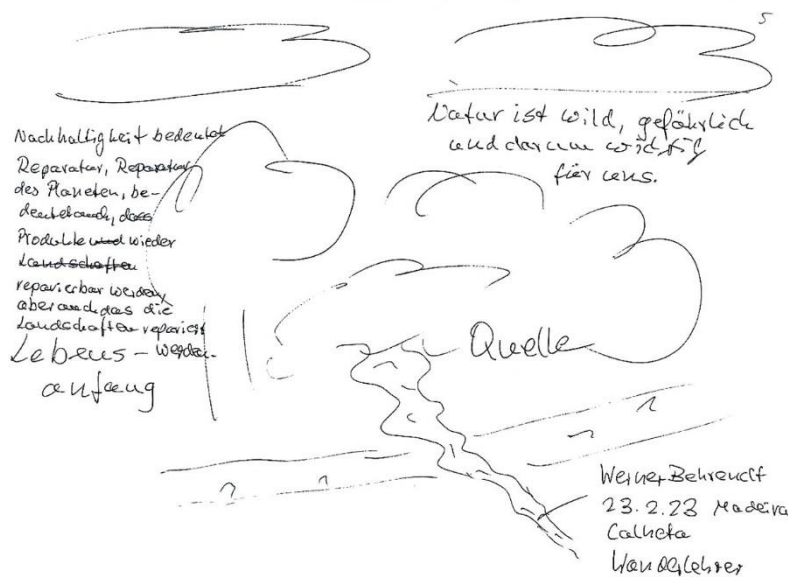
Die Auswertung der Interviews und Kartierungen zeigt, dass alle zehn Karten verschiedene Naturauffassungen darstellen. Sie reichen von einer mythologischen Definition (Karte 1, Mutter Erde) über Verallgemeinerungen (Karte 9, Grundlage allen Seins oder Karte 2, Natur ist alles) bis hin zur Thematisierung des Verhältnisses von Kultur-Natur (Karte 10, Teil des Menschen). Es werden Funktionen von Natur mit Erholungswert (Karte 4 und Karte 8 Ruhe, Frieden, Bewegung) und ökologische

Perspektiven auf Natur als Ökosystem (Karte 7, 9, 2, 1 Lebensgrundlage des Menschen) deutlich:

1. Natur ist Leben - ist unsere Mutter - ohne Mutter kein Leben
2. Natur ist alles
3. Wir müssen unsere Natur als solche erkennen und auch so schützen.
4. Natur: unterwegs sein, viel Bewegung und frische Luft, aber bitte kein
5. Natur ist wild, gefährlich und darum wichtig für uns.
6. - keine Antwort
7. In der Natur geht es um das Gleichgewicht des Ökosystems, um allen Menschen die gleichen Lebensbedingungen zu bieten.
8. Frieden, Neustart von dem Chaos in der Stadt (freie Übersetzung: Durchatmen in der Ruhe der Natur im Gegensatz zum Chaos der Stadt), inspirierender Ort, Verbindung
9. Natur ist für mich ganz wesentlich, die Grundlage allen Seins, des Sauerstoffs und des Lebens
10. Natur ist Teil des Menschen.

Solche Naturvorstellungen werden auf konkrete, reale Orte (Lorbeerwald, Hiddensee, Jardim do Mar etc.) und auf Bedürfnisse und Wünsche wie Ruhe, Frieden bezogen. Natur wird in ihrer Materialität wahrgenommen (Wasser, Quelle) und als Ökosystem und als gefährdete Lebensgrundlage (Natur erkennen und schützen) dargestellt. Das Verhältnis von Natur und Kultur drückt sich auch in den Beschreibungen wie „Natur ist wild, gefährlich und darum wichtig für uns“ (siehe Karte 5) aus. Ebenso wird Natur als ein Symbol für die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit (vgl. Karte 2) und den Wunsch nach Erholung aufgezeigt. In diesen Beispielen wird deutlich, dass Natur nicht nur eine Sinn stiftende kulturelle Bedeutung für die eigene Lebenseinstellung, sondern auch für die gesellschaftliche Lebensweise der Interviewten hat.

Abbildung 6. Quelle – Lebensanfang



Kartierung eines Interviews (Nr. 5) von dem Wanderlehrer

Abbildung 7. Paraiso

LOS ROQUES VENEZUELA.
↳ PARAISO
LA NATURALEZA LO ES TODO
ALGUNAS ENERGÍAS "LIMPIAS" NO
LO SON TOTALMENTE (EN SU ORIGEN)
↳ PROBLEMAS A LAS COMUNI-
DAS LOCALES
ANTONIO HUMBERTO MENDES MACIEL
INGENIERO AGRONOMO
23-02-2023
Antonio Humberto M. Maciel

Kartierung eines Interviews (Nr. 2) von dem Agraringenieur

Abbildung 8 (Vorderseite). Garten Eden am Atlantik

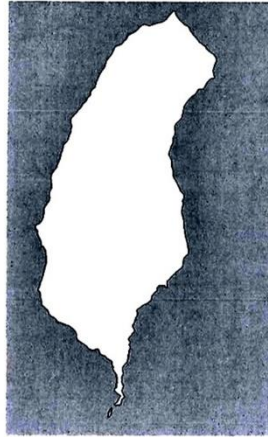
Garten Eden am Atlantik
Wir müssen unsere Natur
als solche erkennen und auch so
schützen!
Jardim do Mar

Kartierung eines Interviews (Nr. 3/Vorderseite) von dem Hotelbesitzer

Abbildung 8 (Rückseite). Garten Eden am Atlantik

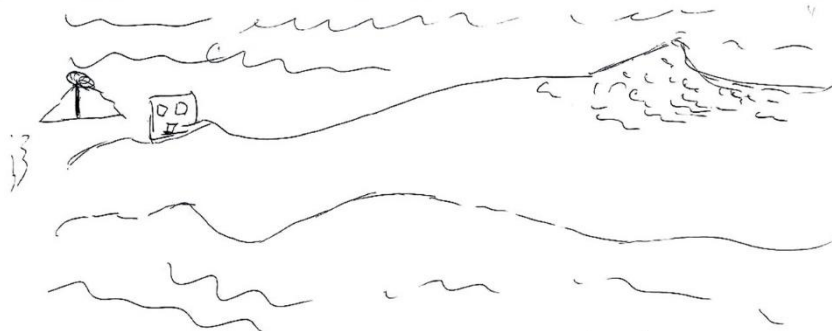
Nachhaltigkeit

- 1.) Frage: Was und wieviel brauche ich für mein persönliches Glück und Wohlbefinden
- 2.) Alles was ich nicht brauche, ~~ist~~ der Verzicht ist die beste Nachhaltigkeit



Kartierung eines Interviews (Nr. 3/Rückseite) von dem Hotelbesitzer

Abbildung 9. Sehnsuchtsort



Hiddesoe: Dein Auto \Rightarrow Sehnsuchtsort
badu: unterwegs sein, viel Bewegung und frische Luft,
aber bitte dein fleisch essen.
nachhaltigkeit: dein Balbace, alternative Energie, Papierverbrauch reduzieren.
Christina Brandt
Caldas, 23.02.2023
Personal soll beachtlich

Kartierung eines Interviews (Nr. 4) von der Personalsachbearbeiterin

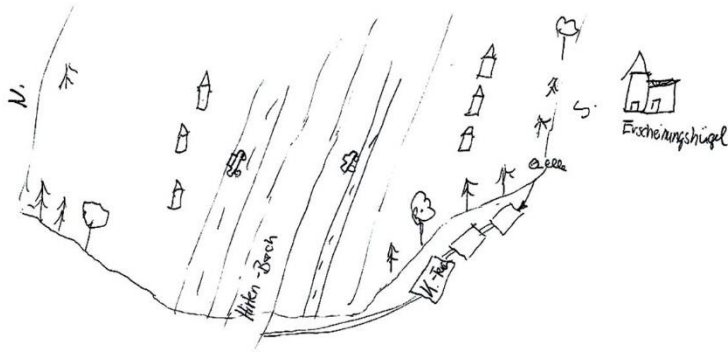
Abbildung 10. Mein kleines Paradies

Mein Ort:
mein kleines Paradies

Unabhängig machen:
örtliche Ressourcen genutzt
unabhängiger von öffentlichen Energieträgern
Nachhaltigkeit: geben - nehmen z.B. Bäume
bei techn. Gefahr

Josef Simon
Umweltbewusst
Raiffenstr. 1
51336 Heroldsbach

24.02.23 Josef Simon



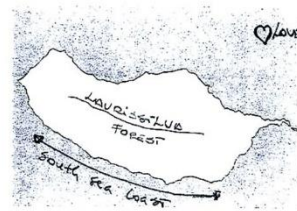
Kartierung eines Interviews (Nr. 6) von dem Umweltbewussten

Abbildung 11. Love

FUNJUAL/Madeira, d. 03. 2023

TERESA NORTON DIAS

DANCE DANCE AND TRAVELER AND REPERANCE



♡ LOVE

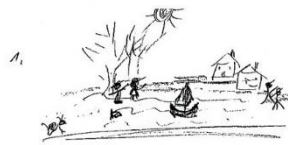
NATURE: IS ABOUT THE
BALANCE OF THE ECOSYSTEM
IN ORDER TO GIVE EVERYONE
BETTER LIVING CONDITIONS

WE ARE PART OF THE BALANCE

SUSTAINABILITY: WE ARE
ACTIVE AND POSITIVE REGARD-
ING THE NATURE. WE ARE
PART OF THE PROBLEM AND SHOULD
WORK ON BEING PART OF THE
SOLUTION.

Kartierung eines Interviews (Nr. 7) von der Tänzerin und Forscherin

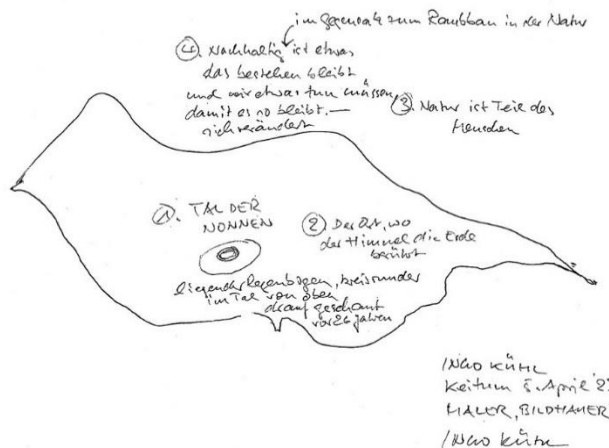
Abbildung 12. Mein Sehnsuchtsort



- 1.
2. Mein Sehnsuchtsort
3. sie ist für mich ganz wesentlich, die Grundlage allen Seins, des Sauerstoffes + des Lebens.
4. Die Existenz des Erhaltenwerdens, der Bestandstretzes, des Lebendigen, im Gegensatz zum Künstlichen, Gewollten, Zerstörenschen.

Kartierung eines Interviews (Nr. 9) von dem Mensch (Frau)

Abbildung 13. Der Ort, wo der Himmel die Erde berührt



Kartierung eines Interviews (Nr. 10) von dem Maler, Bildhauer

Frage 4: Was verstehst du unter Nachhaltigkeit?

Die zehn Karten erzählen, dass der je eigene persönliche Begriff von Nachhaltigkeit dazu dient, die bisherigen, gegenwärtigen Lebenseinstellungen (Fußabdruck) und die Produktion von Gütern und Energien (kein Raubbau, alternative Energien) und das Konsumverhalten (Was und wieviel brauche ich für mein persönliches Glück und Wohlbefinden) zu hinterfragen. Das Reflektieren der kulturellen Lebenseinstellungen bildet eine Basis dafür, um gegenwärtige Probleme wie Raubbau, Gefährdung lokaler Gemeinschaften und die Herausforderungen (Schutz, Verzicht, Reduzierung, andere Produktionsweisen) erkennen und Lösungen entwickeln (wie Papierverbrauch reduzieren) zu können. Die zehn Ortskarten zeigen, eine Bereitschaft, kritisch über die

bisherige Lebensweise nachzudenken, Verantwortung für die bisherige Lebensweise zu übernehmen und die Bereitschaft neue Lösungen zu entwickeln und umzusetzen:

1. Nachhaltigkeit ist für mich die Mutter Natur zu schützen.
2. Einige "saubere" Energien sind nicht völlig „sauber“. Sie sind in ihrem Ursprung völlig sauber; Probleme für lokale Gemeinschaften.
3. (1) Frage: Was und wieviel brauche ich für mein persönliches Glück und Wohlbefinden? (2) Alles, was ich nicht brauche, der Verzicht ist die beste Nachhaltigkeit.
4. Kein Raubbau, alternative Energien, Papierverbrauch radikal reduzieren.
5. Nachhaltigkeit bedeutet Reparatur, Reparatur des Planeten, Produkte wieder reparieren und dass die Landschaften repariert werden.
6. Geben-nehmen z. B. Bäume- technische Geräte + unabhängig machen: örtliche Ressourcen genutzt, unabhängig von öffentlichen Energieträgern.
7. Wir sind aktiv und passiv in Bezug auf die Natur. Wir sind die Kraft des Problems und deren Lösung. Schwach oder Teil der Lösung sein.
8. Produzieren, um die Auswirkungen zu verringern - Fußabdruck.
9. Die Existenz des Erhaltenwerdens, des Bestandsschutzes, des Lebendigen im Gegensatz zum Künstlichen, Gewollten, Zerstörerischen.
10. Nachhaltig ist im Gegensatz zum Raubbau etwas, was bestehen bleibt und wir etwas tun müssen, damit es bleibt- sich verändert.

Die Auswertung der zehn Karten lässt erkennen, dass sich trotz verschiedener persönlicher (Ge)Schichten über Orte, Natur und Nachhaltigkeit gemeinsame Verbindungspunkte ergeben. So referieren alle Karten auf das Element Wasser. Außerdem werden die persönlichen Ortsbezeichnungen als Sehnsuchtsorte wie etwa „Paradies“ formuliert. Darüber hinaus skizzieren die Interviewten gemeinsame Perspektiven zur Nachhaltigkeit: Natur schützen, keinen Raubbau betreiben. Aus diesen Perspektiven leiten sie praktische Handlungsaufforderungen zum konkreten Schutz der Natur ab: reparieren, verzichten und reduzieren.

Auch wenn das Lesen der einzelnen Karten und das Vergleichen der Karten wichtige Ergebnisse zu den oben genannten Fragen hervorgebracht haben, werden die Grenzen der bisherigen Analyse-Methoden des Lesens und Vergleichens deutlich. Die Methoden der Einzelanalyse und des Vergleichs sind allein nicht ausreichend, um Beziehungen zwischen etwas oder Verhältnisse zu etwas aufzuzeigen. Ein von der Tabelle gesteuertes Denken von links nach rechts und oben und unten ist allein ungeeignet, Beziehungen und ihre Vernetzungen zu erkennen. Dies führt zu der Frage: Wie lassen sich Beziehungen zwischen, Relationen zu etwas und ihre Verflechtungen, Vernetzungen darstellen?

Landkarte der Beziehungen zwischen persönlichen Orten - Natur - Nachhaltigkeit

Im Sinne der künstlerischen Forschung führte die Frage nach der Darstellbarkeit von Beziehungen, Relationen, Verflechtungen und Vernetzungen zu einer künstlerischen Form der Ergebnissicherung: In einer “Landkarte der Beziehungen zwischen persönlichen Orten-Natur-Nachhaltigkeit” werden die Karten in eine neue Form transformiert.

Neue Einsichten: Wege zur nachhaltigen Entwicklung suchen, finden und gehen

Wie eingangs erörtert, wird oftmals der Begriff Nachhaltigkeit als politisches Leitprinzip zur Umgestaltung der Gesellschaft in Richtung einer langfristigen und dauerhaften Nutzung von natürlichen Ressourcen unter Berücksichtigung der ökologischen, ökonomischen und sozialen Dimension verstanden. Dabei besteht die Gefahr, dass das allgegenwärtige Label nachhaltig einseitig als grüne Marketingstrategie verkümmert und die Grundidee verwässert.

Der ebenso kritisierte abstrakte und auf das Drei-Säulen-Modell reduzierte Begriff von Nachhaltigkeit wird durch diese künstlerische Forschung um eine kulturelle Dimension erweitert. Die untersuchten konkreten persönlichen Ortsbezüge zeugen von einer kulturellen Bedeutung durch persönliche Sinnstiftungen mit der Namensgebung und durch die (Ge)Schichten der Orte. Nachhaltigkeit ist für die Interviewpartner*innen ein Begriff, der zum Nachdenken über die bisherige Lebensweise anstößt (Was brauchen wir? und Welche Spuren, welchen Fußabdruck hinterlassen wir?). Mit dem Reflektieren der Lebensweise, dem Nachdenken darüber, welche Spuren wir hinterlassen, dem Betonen, dass Menschen magische Orte, Erinnerungsorte und Orte für tiefe Gefühle brauchen, zeigen die Interviewten mit ihren Karten eine wichtige kulturelle Dimension auf.

Auffällig ist, dass alle Interviewpartner*innen nicht nur auf der abstrakten Begriffsebene von Nachhaltigkeit antworten, sondern konkrete Handlungsvorschläge (Was können wir tun?) formulieren wie reparieren, verzichten, Papierverbrauch reduzieren, keinen Raubbau betreiben, Produktionsweise reduzieren und einen ökologischen Fußabdruck hinterlassen. Sie beschreiben konkrete Methoden, um ein anderes Verhältnis zur Natur zu gestalten. Stoltenberg (Stoltenberg 2020) hat die kulturelle Dimension im Nachhaltigkeitsviereck als eine ethische Dimension beschrieben, welche unter anderem das Reflektieren von Lebensstilen und das Gestalten nachhaltiger gesellschaftlicher Lebensweisen umfasst. Die kulturelle Dimension einer Bildung für nachhaltige Entwicklung beschreibt sie als eine Suche nach neuen Wegen zur Ausgestaltung des Mensch-Natur-Verhältnisses und der Beziehungen der Menschen untereinander. Die vorliegende Forschung zeigt genau jene von Stoltenberg beschriebene kulturelle Dimension auf.

Die "Landkarte der Beziehungen zwischen persönlichen Orten-Natur-Nachhaltigkeit" zeigt außerdem, dass Nachhaltigkeit mehr als ein politisches, abstraktes Leitprinzip ist. Sie veranschaulicht, dass Nachhaltigkeit zum Nachdenken, In-Frage-Stellen und Suchen nach Lösungen zum Schutze der Erde und Menschheit anregt, dass sie ein individuelles und auf ganz konkrete Orte bezogenes Verhältnis zur Natur sein kann. Es geht um eine kreative, auf Dauer angelegte Gestaltung der Beziehungen zwischen kulturellen Lebensweisen in Bezug zur Natur. Alle Dimensionen aus dem Drei-Säulen-Modell sind in der "Landkarte der Beziehungen zwischen persönlichen Orten-Natur-Nachhaltigkeit" erkennbar. Die ökologische (Grundlage des Lebens), ökonomische (kein Raubbau, Produktion reduzieren) und die soziale Dimension (Lösungen entwickeln, sich an Menschen erinnern, Verantwortung übernehmen) wird durch die in den Karten nachweisbare kulturelle Dimension (z. B. Erinnerungsort, Ort der Gefühle, Reflexion, Erholung und Gestaltung der kulturellen Lebensweise einer Gesellschaft) erweitert.

Aus der kulturellen Perspektive heraus meint Nachhaltigkeit das Nachdenken über kulturelle Lebenseinstellungen, kulturelle Identitäten, kulturelle Handlungs- und Ausdrucksformen. Eine auf die Kultur bezogene Nachhaltigkeit umfasst einen kulturellen Reflexionsbegriff und einen kulturellen Handlungs- wie Gestaltungsbegriff. Es geht darum, alte Pfade zu verlassen, oder umzugestalten sowie neue Wege zu entdecken und

zu gehen. Es geht um neue nachhaltige und auf Dauer angelegte Beziehungen zwischen Menschen und Natur.

Eine weitere Einsicht dieses Forschungsprojektes ist es, dass künstlerische Forschung in der Kunstpädagogik in zweifacher Hinsicht zur Stärkung der kulturellen Dimension im Diskurs über Nachhaltigkeit beitragen kann: als Position einer forschenden Lehr- und Lernpraxis und als Forschungsmethode. Künstlerische Forschung ermöglicht es, kulturelle Werthaltungen, Verhaltensweisen und Lebenseinstellungen in Frage zu stellen und veränderbar zu machen. Sie initiiert Suchprozesse, welche ästhetische Erfahrungsprozesse sind, die bestenfalls zur Erfindung neuer Beziehungen zwischen Menschen und (Natur) Orten führen kann. Künstlerische Forschung kann eine aktive ästhetische und künstlerische Reflexion unseres diskursiv geprägten Verhältnisses zur Natur anregen. Die Erforschung realer Orte in der Natur oder im Stadtraum bilden dafür eine gute Ausgangslage.

Auf einen Weg haben sich verschiedene Arbeitsgruppen auf Madeira gemacht. Sie starteten Anfang 2022 einen Zertifizierungsprozess, um die nachhaltige Entwicklung in ökologischer, ökonomischer, sozialer und kultureller Hinsicht zu stärken. Madeira soll eine Vorreiterrolle spielen und als attraktives nachhaltiges Reiseziel Wanderer*innen und Naturliebhaber*innen auf die Insel locken (<https://www.presseportal.de/pm/159553/5153380>). Der World Summit of Arts Education in Funchal, Madeira, Portugal mit dem Motto Heritage & Sustainability: Sustaining Islands of Culture and Arts Education im März 2023 hat sicherlich einen sehr großen Beitrag dazu geleistet, die kulturelle Dimension von Nachhaltigkeit auf Madeira und anderswo hervorzuheben.

Nachhaltigkeit lässt sich vor dem Hintergrund dieser künstlerischen Erforschung von Beziehungen zwischen Menschen, Orten und Natur als Weg zu einer neuen Qualität, eines langfristigen Verhältnisses zur Natur begreifen. Ein Weg, der sich so sehr verzweigt, dass er aus der Vogelperspektive heraus bloß als kleiner Teil eines unüberschaubaren Netzes aus Wegen, Trampelpfaden und Bahnen erscheint.

Literatur

- Badura, J., Dubach, S., Haarman, A., Mersch, D., Rey, A., Schenker, C. & Pérez, G. (2015) (Hg.). *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Diaphanes.
- Brayer, M. (1997). Atlas der Künstlerkartographien. Landkarten als Maß bildlicher Fiktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In Ausst.-Kat.: *Atlas Mapping* (pp. 21-38). Offenes Kulturhaus Linz. Turia+Kant.
- Bippus, E. (2012). Modelle ästhetischer Wissensproduktion in Laboratorien der Kunst. In Tröndle, M. & Warmers I. (Hg.). *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst* (pp. 107-125). Transcript.
- Brohl, C. (2003). *Displacement als kunstpädagogische Strategie*. Books on Demand.
- Brohl, C. (2005). Kunstgarten Alten Eichen – ein heterotoper Ort. In *Kunst + Unterricht*, (289), 11-14.
- Brohl, C. (2008). Displacement und Mapping. Displacement als künstlerische Praxis des Kartierens von Orten. *BDK-Mitteilungen*, (2), 16-21.

- Brohl, C. (2019). Künstlerische Forschung und Kulturelle Bildung. Gedanken zur Entwicklung von kunstpädagogischer Professionalität in Schule und Hochschule. *BDK-Mitteilungen*, (1), 17-22.
- Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, nukleare Sicherheit und Verbraucherschutz. <https://www.bmuv.de/themen/nachhaltigkeit/nachhaltigkeitsziele-sdgs>
- Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung. <https://www.bmz.de/de/service/lexikon/nachhaltigkeit-nachhaltige-entwicklung-14700>
- Busch, K. (2009). *Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken*. Bippus, E. (Hg.). *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens* (pp. 141-158). Diaphanes.
- Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen e.V.. *Die Ziele für nachhaltige Entwicklung*. <https://nachhaltig-entwickeln.dgvn.de/agenda-2030/ziele-fuer-nachhaltige-entwicklung>
- Foucault, M. (1997). *Andere Räume (1967)*. In *Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X* (pp. 262-272). Cantz Verlag.
- Gesellschaft für künstlerische Forschung in der Bundesrepublik Deutschland. <https://gkfd.org/>
- Gesellschaft für deutsche Sprache e. V.. <https://gfds.de/nachhaltig/>
- Goehler, A. (2020). Künste, Natur, Nachhaltigkeit – Impulse für die Kulturelle Bildung. *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*. <https://www.kubi-online.de/artikel/kuenste-natur-nachhaltigkeit-impulse-kulturelle-bildung>.
- Grober, U. (2002). Tiefe Wurzeln. Eine kleine Begriffsgeschichte von „sustainable developmen“ – Nachhaltigkeit. *Natur und Kultur*, 3(1), 116-128.
- Haarmann, A. (2019). *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Transcript.
- Hollmann-Peissig, G. & Michl Th. (2020). Wie im Kunstunterricht mit Nachhaltigkeit und Klimaschutz umgehen, *Kunst 5-10*, (60), 46-47.
- Kunst und Unterricht (2023). *Kunst – Natur – Nachhaltigkeit*. Friedrich Verlag.
- Presse Portal (2022, fevereiro 22). *Madeira startet Zertifizierungsprozess als nachhaltiges Tourismusziel*. <https://www.presseportal.de/pm/159553/5153380>
- Rüdebusch, F. (2021). Nachhaltig. *Der Sprachdienst*, 65(5), 196-193.
- Selle, G. (1998). *Kunstpädagogik und ihr Subjekt: Entwurf einer Praxistheorie*. Isensee.
- Stoltenberg, U. (2020) [2010]. Kultur als Dimension eines Bildungskonzepts für eine nachhaltige Entwicklung. *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*. <https://www.kubi-online.de/artikel/kultur-dimension-eines-bildungskonzepts-nachhaltige-entwicklung>
- World Alliance for Arts Education (2020). <https://www.waae.online/waae-summits.html>
- Zur nachahmung empfohlen! (2023). <https://zur-nachahmung-empfohlen.de/en/>

**CONTRIBUIÇÕES
DO
VII ENCONTRO INTERNACIONAL
CINEMA & TERRITÓRIO**

The background features a series of overlapping, semi-transparent, light-colored semi-circles and a jagged, sawtooth-like line that runs diagonally across the page, creating a layered, architectural effect.

Hinamizawa em *Quando as cigarras choram* (2006-2021): lugar, comunidade e afeto

Adriana Falqueto LEMOS

Instituto Federal do Sul de Minas Gerais
flemos.adriana@gmail.com

Maria Júlia Pereira de FREITAS

Instituto Federal do Sul de Minas Gerais
mjulia0509@gmail.com

Resumo: *Quando as cigarras choram* (2006-2021) é uma série de animação japonesa derivada de uma franquia de videogames e publicações em mangá. A animação traz a história de Rika Furude, uma sacerdotisa que, por cem anos, tenta evitar seu próprio assassinato na localidade de Hinamizawa. Para desvendar o mistério, ela precisa dos amigos e da comunidade, que a acolhem e a aceitam. Utiliza-se como metodologia a revisão de bibliografia a respeito de topofrenia e psicologia social sob o ponto de vista de Edith Stein. Este texto trata da localidade onde os eventos ocorrem e de como a constituição de laços e de uma rede de apoio são capazes de fazer com que uma história de tragédia se transforme em uma ode ao espírito de comunidade de Hinamizawa.

Palavras-chave: *Quando as cigarras choram*, anime, lugar, comunidade

Abstract: *Quando as cigarras choram* (2006-2021) is a Japanese animated series spin-off of a video game franchise and manga publications. The animation brings the story of Rika Furude, a priestess who tries for a hundred years to avoid her own murder, in the locality of Hinamizawa. To unravel the mystery, she needs her friends and the community, who welcome and accept her. The methodology used is literature review on topophobia and social psychology from the point of view of Edith Stein. This text deals with the location where the events take place and how the creation of bonds and a support network are capable of transforming a story of tragedy into an ode to the community spirit of Hinamizawa.

Keywords: *Quando as cigarras choram*, anime, place, community

Introdução

Quando as cigarras choram (2006-2021) é uma série de animação que deriva de uma franquia de jogos e publicações em mangás homônimas. A história se passa na comunidade de Hinamizawa que fica num vale cercado por montanhas. A personagem principal da história se chama Rika Furude, a sacerdotisa da comunidade.

Rika é uma personagem que transcende os limites do tempo e espaço, pois repete a existência por mais de cem anos, até conseguir, finalmente, se livrar do seu destino de morte. Além de Rika, outros personagens fazem parte da narrativa. Os mais importantes para o desenvolvimento da história são os amigos que fazem parte do clube de atividades da escola Mion Sonozaki, sua irmã gêmea Shion, Rena Ryūgū, Rika Furude, Satoko Hōjō

e Keiichi Maebara, que se muda para a vila. Além destes, outros moradores da vila de Hinamizawa são tão importantes quanto os amigos de Rika.

A obra estudada no presente artigo se passa em uma região remota e rural no interior do Japão, a pequena vila de Hinamizawa, que é envolta de mistérios, que dizem respeito, por exemplo, ao culto local ao deus Oyashiro, à maldição de Oyashiro-sama, ao Festival do Algodão (Watanagashi) e às mortes que ocorreram na vila, sem resolução pela polícia. A vila, portanto, não é apenas um cenário, mas se apresenta como elemento essencial para o desenvolvimento da animação, uma vez que todo o contexto da história advém das lendas e dos acontecimentos políticos do vilarejo.

Este texto trata do estudo de como a topografia, ou seja, os lugares, impactam na noção de comunidade e de afeto das pessoas que ali moram. Para realizar a pesquisa, utilizamos de revisão de literatura a respeito de topofrenia e a dos estudos de Edith Stein, pesquisadora do campo da psicologia social. A conclusão indicia que em localidades rurais há fatores aglutinantes na cultura como, por exemplo, a religião, as hierarquias e a economia local. No caso do estudo do anime *Quando as cigarras choram* (2006-2021), é possível observar todos esses fatores como constitutivos da união dos que ali moram. Além disso, é importante situar que a incorporação de lugares nas obras ficcionais faz com que os fatores sociais que esses elementos topográficos ou topofrênicos têm na vida real sejam também transpostos para a ficção.

Lugares e cinema

Em *Topofrenia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination* (2019), Robert Tally Jr. nos oferece uma visão interessante sobre como os lugares aparecem como componentes fundamentais em narrativas. Para o autor, topofrenia vem a ser o envolvimento do ser com um lugar. De acordo com o autor, a distinção que podemos fazer dos lugares, a noção que fazemos destes e os efeitos que cada espaço produz em cada pessoa – no que ocorre nesses espaços, são coisas dignas de estudos (Tally Jr., 2019, p. 17).

Ou seja, na maioria das vezes, quando estudamos narrativas, tomamos o lugar como um dado natural sem que nos atentemos para sua importância dentro da história - ou mesmo fora dela. Os espaços ocupados e narrados (ou mostrados) pela narrativa importam tanto para a concepção da própria história construída, quanto para a aceção que se faz desta história.

Outro ponto importante abordado por Tally Jr. diz respeito à questão da composição do lugar na obra. O autor, como bem diz Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2006), reorganiza o mundo em seu trabalho criativo, assim, a obra jamais será uma transposição crua e “real” do mundo (e dos cenários e lugares) que cerca o autor. Dialoga com esta premissa a assunção trazida por Tally Jr., quando este diz que há de ser feita uma distinção importante, que trata da “diferença entre uma compreensão abstrata de um determinado *locus* e a apreensão mais rica, porém mais confusa, do lugar como vivenciado ou vivido” (Tally Jr., 2019, p. 19¹). Esta compreensão de lugar dentro da narrativa é bastante interessante, tendo-se em vista a maneira como o mundo é reorganizado. Assim, pontos de maior importância serão mais avivados, enquanto pontos de menor importância serão esquecidos e deixados de lado pelo autor.

¹ Tradução da autora. Texto no original: “The difference between an abstract understanding of a given locus and the richer but messier apprehension of the place as experienced or lived.” (Tally Jr., 2019, p. 19).

Portanto, o espaço desenvolvido numa narrativa não é uma reprodução do espaço real, mas uma representação do mesmo. Com isso, o espaço imaginado, depois de apropriado pelo leitor/espectador, passará a influenciá-lo. Ocorre, então, o que Tally chama de *Mise en Abyme*.

Para Victor Cobuz (2020), “Robert Tally afirma que a cartografia literária produz algum tipo de efeito *mise en abyme* em que ‘qualquer reflexão pressuporá reflexões adicionais, e o esforço para descrever as pessoas, lugares, eventos e assim por diante irá inevitavelmente moldá-los’” (Tally Jr., 2019, p. 76) (Cobuz, 2020, p. 184²).

Ou seja, o *locus* na narrativa é um poço sem fundo, onde olhamos para uma representação de um lugar imaginado, que representa talvez um lugar “real” com o qual nunca teremos contato. Este contato com o espaço narrado é intermediado pelo autor e produz reflexões que são apropriadas pelo leitor. É o jogo de apropriação estudado por Roger Chartier, em *A História Cultural*. Segundo o estudioso, o mundo é como se fosse um conjunto de representações que são formadas por discursos. Cada representação é um modo de ser, de viver e de agir no espaço em que estamos. Assim, representações configuram formas de enxergar o mundo e de pensar o que vivemos. Quando diante de um objeto de leitura, o leitor irá rever sua própria configuração no mundo ao qual pertence, sua própria representação de mundo (Chartier, 2002, p. 24).

Assim, a sensação de *mise en abyme* descrita por Tally Jr. (2019) é por nós atribuída ao jogo de constante apreensão do mundo representado, conforme descrito por Chartier (2002).

Segundo a perspectiva das pesquisadoras Laura Bieger e Nicole Maruo-Schröder (2016), parte da importância dada, atualmente, pelos lugares nas narrativas está em dois aspectos: ascensão de gêneros novos e um olhar mais atento dos narradores para a importância do *locus* onde as narrativas são desenvolvidas. Para as pesquisadoras, gêneros que são atravessados pelas imagens (filmes, quadrinhos, jogos, etc.) são organizados de forma espacial. Essas novas formas narrativas levam os pesquisadores a questionar como estudar histórias sob contextos espaciais (Bieger & Maruo-Schröder, 2016, p. 5).

Ou seja, o lugar passou a importar recentemente nas práticas culturais básicas. Hoje, o *locus* da narrativa de histórias diaspóricas diz muito sobre os efeitos da colonização ou da resistência. A marginalidade se inscreve, também, no lugar narrado. Passou-se a dar importância ao lugar onde a narrativa acontece, pois este lugar passou a ser considerado como fonte de significação.

Para Bieger e Maruo-Schröder, narrativas sobre lugares criam formas de uso e relacionamento com espaços, que, por consequência, farão com que o leitor também sinta que pode dinamizar suas próprias formas de criar e lidar com seu espaço, pois o espaço e a forma como vivemos nele influenciam a maneira como nos relacionamos e como vivemos. Assim, segundo Bieger e Maruo-Schröder (2016), só a narrativa pode fazer com que objetos textuais se tornem eficientes. Dessa maneira, não haverá apenas uma representação de um espaço; na realidade, quando o espaço é tratado como parte do contexto onde a narrativa se desenvolve o leitor / espectador da obra também compreenderá o seu próprio espaço como contexto a partir do qual as histórias são indissociavelmente parte dele (Bieger & Maruo-Schröder, 2016, p. 5).

² Tradução da autora. Texto no original: “Robert Tally claims that literary cartography produces some kind of *mise en abyme* effect in which ‘any reflection will presuppose further reflections, and the effort to describe the persons, places, events and so on will inevitably shape them.’” (Tally Jr., 2019, p. 76) (Cobuz, 2020, p. 184).

Isto é, a representação do espaço e de lugares é mediada através da narrativa e por meio dela. Para Bieger e Maruo-Shröder, também criamos a realidade por nós habitada. Tal aceção não se distancia, de forma alguma, da ideia de representações e apropriações trazida por Chartier.

Em seu artigo, *Lugar: Uma Perspectiva Experiencial*, Yi-Fu Tuan (2018) nos fala sobre questões de lugar e da forma como o contexto impacta a comunidade. Para o pesquisador:

A arte não ambiciona duplicar a realidade. Não aspira a reproduzir em seu observador as emoções prazerosas e dilacerantes das pessoas no mundo real. A arte proporciona uma imagem de sentimento; fornece forma objetificada e visibilidade ao sentimento, para que aquilo que for poderoso, mas rudimentar, possa ter uma vida semipública. (Tuan, 2018, p. 12)

A perspectiva do lugar na arte, para o geógrafo, vai ao encontro da perspectiva de Candido (2006), apontada anteriormente, e de Chartier (2002), assim como de Tally Jy. (2019) e Bieger e Maruo-Shröder (2016), ou seja: a criação artística não faz com que o real seja replicado. Ao contrário, a arte ressignifica o “real” de acordo com os sentimentos do artista, dando a ver o que ele pensa e como vê o mundo que o cerca. Quando o leitor (público) tem contato com esta representação do espaço vivo e “real” feita pelo artista, encontra uma via de acesso à realidade, proporcionada pela ótica deste autor. Por isso é que o leitor passa, assim como dito por Bieger e Maruo-Shröder (2016), a imaginar seu próprio mundo de forma diversa, pois nele também passa a enxergar um novo percurso, uma nova forma de ocupar os espaços.

Observar o espaço em narrativas é uma tarefa, por vezes, pouco explorada, como dito anteriormente pelos pesquisadores Tally Jr. (2019) e Bieger e Maruo-Shröder (2016). No entanto, a respeito deste olhar, Tuan afirma que:

As experiências passivas são sentidas profundamente, mas difíceis de serem expressas. Os pequenos prazeres e irritações da vida diária, a parcamente registrada, mas onipresente atmosfera de som e fragrância, a sensação de ar, solo macio e terra dura, os acidentes felizes e eventuais golpes do destino – estas são as experiências de vida comuns que podem acrescentar um profundo senso de lugar. Contudo, conhecer um lugar, no sentido pleno de se conhecer algo, requer participação pelo discernimento do olho e da mente. A experiência passiva e os sentimentos incipientes devem adquirir forma e visibilidade; e esta é a função da arte, da educação e da política (Tuan, 2018, p. 11-12).

O olhar que se perde no horizonte é captado pela câmera, ou numa narrativa escrita, por uma descrição alentada. Assim, a ideia de enquadramento e fotografia se faz presente quando falamos de experiências cinematográficas, pois são estas perspectivas que conferem ao filme ou à animação a experiência que se quer projetar. O lugar surgirá, diante do espectador, da forma que o autor de cinema quiser que seja apropriado: mais lentamente, contemplativamente ou aceleradamente. Os sentimentos que serão atribuídos à cena são, portanto, projetados pelo autor e apropriados pela audiência.

No caso do cinema, é importante que se tome como ponto de partida, enquanto referencial teórico de análise, a concepção de montagem e de quadros de Sergei Eisenstein (2002). Segundo o teórico, “a montagem nada mais era do que a marca, mais ou menos perfeita, da marcha real de uma percepção de um acontecimento reconstituído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade de artista” (Eisenstein, 2002,

p. 11). Para Eisenstein, o que é mostrado em tela é “como o autor se relaciona com o fato” (Eisenstein, 2002, p. 142), ou seja, como o autor enxerga sua realidade e como a transmite. Para François Truffaut, “um filme é uma etapa na vida do diretor e como o reflexo de suas preocupações no momento” (Truffaut, 2000, p. 20). Ele, enquanto diretor, revela-se como um dos autores do filme, já que “[...] a tela não se constitui uma janela para o mundo, mas um esconderijo, nosso universo fica mais restrito, nos sentimos mais à vontade para resumir esse mundo dentro dessa tela” (Truffaut, 2000, p. 21).

Após a discussão tecida a respeito do lugar, do fazer criativo e da apreensão pela audiência, passa-se para a próxima discussão, a do lugar na narrativa *Quando as cigarras choram* (2006-2007). Hinamizawa, a pequena vila, é o contexto que dá a ver de que maneira o afeto da comunidade se imiscui com as práticas cotidianas.

Hinamizawa: afeto e comunidade em um lugar

Hinamizawa é uma pequena vila fictícia no Japão, que foi inspirada em uma vila chamada Shirakawa, localizada a 250 km de Nagoya. A vila fica rodeada por altas montanhas e tem algumas paisagens bastante revisitadas durante a série.

A vila é importante para a trama, porque é lá onde os acontecimentos se desenrolam. Primeiramente, o público conhece os locais, como o ponto de encontro dos personagens, onde Keiichi, Rena e Mion se encontram para ir para a escola. Tal local apresenta um moinho, constituído completamente de madeira. O ponto de encontro, também, apresenta um pequeno curso d’água que move o moinho.

De maneira geral, é possível perceber o caráter rural de Hinamizawa desde o começo da série, e este primeiro encontro dos personagens evidencia isso com um chão de terra batida e muita mata nos arredores, além do material usado em todas as casas vistas durante o percurso de Keiichi e Rena ser madeira e pedras.

Figura 1. *Ponto de encontro onde os personagens se encontram antes e depois de voltarem da escola*



Fonte: Captura de telas feitas pela pesquisa, episódio 1, temporada Gou³

³ Decidimos fazer captura de tela utilizando os episódios das temporadas 7 e 8 (Gou e Sotsu) pois eles se encontram disponíveis na plataforma de streaming Crunchyroll. No Brasil, a Netflix retirou o anime da plataforma no mês de outubro de 2023.

A residência de Keiichi é apresentada tanto de forma interna, como externa, mostrando, principalmente, seu quarto, a cozinha e a entrada. Uma das diferenças discrepantes da residência do personagem em relação às outras do vilarejo é que a sua constituição foge do padrão rural. A casa de Maebara é pintada, não evidenciando o material de sua estrutura, porém, esta diferença dialoga com o contexto do personagem, pois nos é revelado no último episódio da trama que a família de Keiichi é muito abastada - além de terem vindo de fora.

Outro cenário importante na trama é a escola frequentada pelos protagonistas da animação, que também apresenta um caráter rural, ainda mais quando comparada com instituições escolares de outras animações japonesas que se passam em cidades grandes como Tokyo. A escola possui dois andares e é parcialmente feita de madeira. A área externa apresenta um campo gramado e árvores nos arredores. Algo interessante que é citado também no primeiro episódio, e que caracteriza ainda mais o ruralismo de Hinamizawa, é o fato desta escola contar com classes mistas, ou seja, ela possui, numa mesma sala de aula, crianças de idades e etapas escolares diversas. Segundo a história da animação, o vilarejo possui apenas uma escola que atende 50 crianças de séries diferentes, que compartilham a mesma sala e professora. Também é na escola que ocorrem os encontros do clube de jogos formado pelos protagonistas, fundamental para que os personagens criem vínculos afetivos fortes entre si.

Figura 2. Vista externa e interna da escola de Hinamizawa



Fonte: Captura de telas feitas pela pesquisa, episódio 2, temporada Gou

É, também, no primeiro episódio que Rena leva Keiichi para o lixão, lugar em que nos episódios vindouros será palco dos crimes da adolescente. No primeiro momento, o lixão é apenas um local cheio de velhas latarias e lixos, porém, com o desenvolvimento da trama, mais um lugar é trazido à tona: o esconderijo secreto de Rena, uma velha kombi descartada que dispensa suspeitas e que serve de refúgio para a personagem. O lixão é o cenário característico de Rena. A personagem se desenvolve lá e se sente segura neste lugar - quando é preciso um lugar para matar alguém, não há outro lugar que seja mais perfeito do que seu esconderijo. Rena atrai suas vítimas até o lixão e lá elas são mortas, esquartejadas e depositadas em uma geladeira, também abandonada como lixo.

Figuras 3. Lixão

Fonte: Captura de telas feitas pela pesquisa, episódio 1, temporada Gou

Posteriormente, com o decorrer do anime, são apresentados novos locais diretamente relacionados à trama, como a residência dos Sonozaki (família das personagens Mion e Shion Sonozaki), que tem grande influência política na cidade. A residência Sonozaki é composta por estruturas tradicionais japonesas e esconde um segredo: uma sala de tortura com vários objetos e armas utilizadas para mutilação. Além disso, a residência Sonozaki também esconde uma série de masmorras, um poço para desova de corpos e uma passagem secreta que leva para fora da residência. Durante a série, a residência Sonozaki aparece de diversas formas, mas de forma mais intensa nos episódios em que a personagem Shion se torna protagonista. Nestes episódios, ela utiliza os métodos de tortura para matar lenta e dolorosamente aqueles que fizeram seu amado Satoshi sumir. O rapaz, irmão de Satoko, havia desaparecido misteriosamente dentro do contexto da maldição de Oyashiro-sama, porém, como Shion sabe da influência de sua família na suposta maldição, culpa e se vinga de todos que pudessem estar envolvidos no sumiço repentino do garoto.

Pode-se dizer que o santuário regido pela família Furude é um dos elementos essenciais da trama, pois, por diversas vezes, o lugar é o palco para os acontecimentos dos episódios. O templo é dedicado ao deus Oyashiro-sama, responsável, não só pela maldição que assola a vila, mas também por toda a cultura e crenças de Hinamizawa.

O templo é responsável por sediar o festival Watanagashi (festival do algodão à deriva), regido pela família Furude. Deste clã, resta apenas a personagem Rika, sacerdotisa do templo de Oyashiro-sama, que costumava viver com seus pais no templo, até que os mesmos foram levados sob o contexto da maldição de Oyashiro-sama. A partir daí, Rika passou a viver com Satoko em uma casa nas proximidades do templo.

A estrutura do Santuário é composta pelo prédio principal onde ocorre o festival, a casa secundária ocupada por Rika e Satoko, e um armazém afastado, onde são mantidos os objetos usados durante os festivais Watanagashi.

Durante o capítulo de desenvolvimento de Satoko, o anime nos apresenta o Dr. Irie e seu hospital, uma clínica de grande dimensão para um vilarejo pequeno. Lá, alguns dos personagens recebem tratamento.

Figura 4. Exterior do templo de Oyashiro-sama

Fonte: Captura de telas feitas pela pesquisa, episódio 16, temporada Gou

O cenário de Hinamizawa é de um ambiente rural e tradicional cercado por crenças relacionadas ao passado, um ambiente onde, desde seus primórdios, a população luta numa densa história que mantém a existência do lugar. Hinamizawa é pequena, pouco habitada, mantida pela agricultura de arroz e tem ruas não pavimentadas e construções de madeira. Há famílias com grande poder político concentrado. A vila tem pouquíssimo desenvolvimento, é cercada de áreas florestais e, mesmo isolada, continua habitada justamente por estar diretamente ligada à maldição de Oyashiro-sama, que não permite que ninguém deixe a vila. É importante que se deixe claro que a narrativa imiscui o propósito de Oyashiro-sama, dos moradores e da vila de forma bastante competente, já que a religião faz com que as pessoas não deixem a vila e que o fato de que estejam juntas também sirva como propósito para o comprometimento da manutenção da vila, da história e da cultura que a cerca.

A respeito da questão da vila, do espaço e da narrativa, concordamos com Danilo Nascimento, em *A Percepção de Lugar e o Lugar da Percepção na Narrativa Literária* (2012). Para o autor,

O termo espaço da narrativa possui sentido elástico e genérico, podendo, portanto, ser compreendido por outros termos não menos elásticos e genéricos, tais como ambiente, paisagem, fronteira, zona, região, campo, bairro, vizinhança, comunidade, condomínio. Pode ainda denotar elementos espaciais, tais como edifícios, prédios, escolas, casas, igrejas, que dão origem a termos como paisagem urbana, espaço/atmosfera/ ambiente familiar, doméstico, íntimo; espaço/ atmosfera/ambiente escolar e/ou educacional; espaço/atmosfera/ambiente religioso. O termo lugar, por sua vez, estimula – e institui – a impressão visual e a sensação tátil de circunscrição, de delimitação espacial, de preenchimento e/ou de ocupação de espaço, de localização espacial e ainda de pertencimento (Nascimento, 2022, p. 66-67).

Figura 5: Vista da vila de Hinamizawa

Fonte: Captura de telas feitas pela pesquisa, episódio 16, temporada Gou

No caso de *Quando as cigarras choram* (2006-2021), o espaço é a vila de Hinamizawa e seus lugares, ou seja: tanto a geografia espacial do lago, do rio e das montanhas, quanto lugares como a escola, o templo, a clínica médica, casas de personagens e o lixão. São espaços públicos e privados, ambientes familiares, domésticos, espaços educacionais ou religiosos que se imiscuem e formam um grande tecido que é a narrativa do anime. Estes espaços tanto servem como delimitadores para a ação dos personagens, quanto para causar a sensação de pertencimento que a população da vila tem. Hinamizawa é um lugar muito bonito, o que reforça a ideia de que “terrenos agrícolas escassamente povoados são, de alguma forma, mais significativos do que cidades, e regiões selvagens mais significativas que terrenos agrícolas [...] Para pessoas de meios urbanos, fazendas e selvas são objetos estéticos e religiosos” (Tuan, 2018, p. 9).

Em *Quando as cigarras choram* (2006-2021), há várias histórias que se intercalam na narrativa-mestre, mas a que parece ser unificadora é a da criação de uma represa que iria inundar Hinamizawa, fazendo com que os moradores tivessem que forçosamente se mudar de suas casas e passar a morar na cidade. A criação da represa divide os moradores da vila em dois grupos, formados por aqueles que querem receber a indenização e aqueles que não querem sair do lugar de onde moram. O grupo que decide permanecer na vila e lutar pela sobrevivência dela é composto por, principalmente, moradores antigos que acreditam em Oyashiro-sama, a divindade local, e que os moradores que saírem da vila são atingidos por uma maldição. Os moradores que lutam pela construção da barragem são mortos em circunstâncias sinistras e misteriosas, o que aumenta a crença da comunidade em Oyashiro-sama.

Além disso, todos os anos os moradores comemoram o Festival do Algodão (Watanagashi). Neste festival, as pessoas recordam a antiga tradição de sacrificar um humano abrindo seu intestino durante o ritual, porém, por ser considerada uma tradição muito violenta, os moradores se juntam para fazer um *futon* que, na noite do festival, será destruído pelos mesmos objetos utilizados no festival em que era oferecido um sacrifício humano. O *futon* é destruído durante a dança realizada pela sacerdotisa do templo, e os pedaços de algodão restantes são distribuídos aos moradores, que, por sua vez, jogam seu pedaço de algodão à deriva no rio. Esses pedaços flutuam rio abaixo, como se a corrente

de água absorvesse e levasse embora, de forma metafórica, as dores de Hinamizawa. É durante o festival que as mortes dos moradores a favor da represa ocorrem e, no tempo presente da narrativa, há uma inquietação entre os moradores, já que eles pressentem que mais uma morte ocorrerá. De acordo com a maldição, uma pessoa desaparece e outra é morta durante a festa.

Keiichi é um forasteiro. Ele chegou com sua família para morar em Hinamizawa em junho de 1983 e está indo para a escola com as novas amigas que fez lá. Como forasteiro, ele é poupado dos segredos da vila e as pessoas evitam conversar sobre assuntos mais sérios com ele. Quando Keiichi pressiona as amigas em busca de respostas sobre os fatos ocorridos no passado, elas ficam bastante desconfortáveis, com medo de serem julgadas. Elas ainda não sentem que Keiichi é parte do vilarejo e o enxergam como um intruso, assim como as outras pessoas que ali moram.

Com o passar do tempo, Keiichi se vê cada vez mais envolvido com as pessoas, mas de forma orgânica. Ele passa a compreender as dinâmicas e os problemas enfrentados pela comunidade, compreendendo as pessoas e seus dilemas. O ponto crucial, quando a união com as pessoas que ali moram de fato ocorre, é no episódio que envolve a personagem Satoko Hōjō. Os Hōjō eram uma família composta pela mãe e pelo irmão Satoshi. A mãe de Satoko se envolve com homens diferentes ao longo dos anos, e a filha, que não gosta de nenhum deles, passa a ligar para o serviço de proteção à criança para fazer falsas acusações contra os padrastos. Com o tempo, o serviço verifica que as acusações são infundadas, e Satoko passa a viver sob estresse dentro de casa, que faz com que a menina desenvolva a Síndrome de Hinamizawa, uma doença que afeta os moradores locais.

Durante a briga dos moradores em torno da barragem, os Hōjō ficaram do lado da prefeitura e lutaram pela barragem. A população de Hinamizawa ostracizou a família, e logo depois, durante o festival de Watanagashi de 1980, a mãe e o padrasto de Satoko morrem após caírem de um penhasco durante um passeio, acompanhados pelos filhos. A tragédia leva a prefeitura a recuar e cancelar os planos da barragem, o que faz com que os moradores compreendam que foi Oyashiro-sama quem protegeu a vila.

Após a tragédia, Satoko e Satoshi Hōjō foram morar com o tio e a tia, Teppei e Tamae Hōjō, na mesma casa onde já moravam com seus pais em Hinamizawa. Além de serem excluídos e malvistas pela vila inteira, os tios abusavam dos dois irmãos, batendo nas crianças e obrigando-os a que fizessem todos os serviços da casa. No Watanagashi de junho de 1982, Satoshi Hōjō desaparece, enquanto a tia Tamae Hōjō é encontrada morta. Após o episódio, Teppei Hōjō foge e vai morar na cidade, e Satoko Hōjō vai morar com a amiga Rika Furude, também órfã.

Rika é a sacerdotisa do templo de Oyashiro-sama e performa uma dança sagrada durante a noite do festival Watanagashi em todos os anos no mês de junho. No ano de 1983, quando Keiichi Maebara chega a Hinamizawa, ele encontra uma cidade dividida pela mágoa e ressentimento, causados pela disputa entre os moradores durante a construção da barragem. Satoko vive sendo alvo de olhares de ressentimento ou de indiferença, algo que a impede de estabelecer vínculos. Quando Keiichi a conhece, ela é bastante arisca e desconfiada, mas, com o tempo, ele percebe o quanto a menina é amável. Na verdade, Satoko se afeiçoa a Keiichi como se ele fosse o irmão dela, que desapareceu.

Ocorre que, durante o ano de 1983, o tio de Satoko volta para Hinamizawa, fugindo de gangues da cidade, e faz com que a menina cuide da casa como antes fazia. Além disso, passa a espancá-la e a impedir que ela frequente as aulas na escola. Assim que Keiichi descobre o que está acontecendo, ele tenta ligar para o serviço de proteção à criança, mas as ligações são ignoradas por causa dos trotes anteriormente passados por Satoko.

A situação chega em um ponto crítico quando Satoko vai para a escola muito ferida. Os amigos de Satoko pensam em dar um jeito na situação por meio da violência, mas Keiichi os acalma e explica que, com união, eles farão o serviço de proteção à criança ouvi-los. A princípio, os funcionários do departamento do governo continuam ignorando os pedidos de ajuda, até que Keiichi vai até uma reunião do conselho da vila e explica a situação, pedindo intervenção e ajuda de todos os moradores. Após a deliberação, todos os moradores da vila se envolvem e, em grupo, requerem que o serviço de proteção à criança intervenha no caso de Satoko.

Este episódio da temporada Gou é bastante marcante e demonstra o quanto o espírito de solidariedade de uma comunidade tem força, como foi no caso do cancelamento dos planos da barragem. Para fazermos uma leitura da dinâmica da vila de Hinamizawa, frente às situações em que os moradores precisaram se unir para resolver seus problemas, apresentamos uma revisão de literatura a respeito da psicologia social.

Conclusão

Segundo Achilles Gonçalves Coelho Júnior e Mahfoud Miguel, uma comunidade é formada por indivíduos que atuam como pessoas, mas que, ao mesmo tempo, têm consciências de sua vivência no conjunto. Essa comunidade vive, age e pensa não individualmente, mas por força dos membros que dela fazem parte (Coelho Júnior & Miguel, 2006, p. 18).

Ou seja, podemos observar como Keiichi Maebara toma consciência do seu papel social na comunidade durante o episódio em que Satoko volta a morar com seu tio. Antes, Keiichi não compreendia os papéis sociais na vila de Hinamizawa e não se importava muito com a dinâmica entre os mais velhos e os mais jovens. Quando tomado pela compreensão de que precisava que toda a vila se unisse, ele entende que precisa de ajuda. Portanto, o espectador compreende que a comunidade se movimenta através dos seus membros, assim como postulam Coelho Júnior e Miguel (2006). Para os autores, “os atos sociais” são adotados por membros de uma comunidade quando esta passa a ser interpretada como uma comunidade orgânica. Assim, as posições tomadas podem ser positivas ou negativas, ou seja, se forem positivas, as pessoas entregarão atitudes de bem-querer. Caso sejam negativas, as pessoas demonstrarão antipatia e raiva. Essas tomadas de posição vão construir ou destruir relacionamentos (Coelho Júnior & Miguel, 2006, p. 19).

Logo, é perceptível na narrativa como as posições sociais são desenvolvidas no anime. Os personagens são vistos pela comunidade de forma positiva ou negativa, de acordo com o que produzem para aquele meio social. Através de atos sociais negativos para a sociedade, os Hōjō deixaram uma marca que se espalharia por gerações de indivíduos que não necessariamente estariam envolvidos nos atos sociais negativos de forma direta. Assim, quando Keiichi propõe um novo olhar, provoca a pequena sociedade de Hinamizawa a reconsiderar Satoko Hōjō. Dessa maneira, é possível perceber que a solidariedade vai existir e fazer-se perceber quando há pessoas que estão abertos a tomada de posição umas das outras, reciprocamente (Coelho Júnior & Miguel, 2006, p. 19).

Podemos, portanto, compreender o princípio de empatia, conforme abordado por Roman Krznaric, afinal, “empatia é a arte de se colocar no lugar do outro por meio da imaginação, compreendendo seus sentimentos e perspectivas e usando essa compreensão para guiar as próprias ações” (Krznaric, 2005, p. 10).

Com a união da comunidade de Hinamizawa em torno do caso de Satoko Hōjō, percebemos a respeito do que Susana Elvas e Maria João Vargas Moniz tratam a partir

dos conceitos de comunidade. Para os autores, a comunidade se faz com base no sentimento de suporte mútuo entre as pessoas que dela fazem parte. Esse sentimento está além do individualismo e para andar de mãos dadas com a interdependência. Ainda, o sentimento de pertencimento é importante, pois aumenta a sensação de convicção dos membros (Elvas & Moniz, 2010, p. 452).

Afinal, é possível perceber que, na comunidade de Hinamizawa, foi preciso que esta rede de suporte mútuo existisse entre os moradores para que estes se sentissem efetivamente parte do todo. Tal sentimento, de acordo com as autoras, deve sair da esfera individual, assim como ocorreu com Keiichi, e se tornar uma relação orgânica entre todos os que fazem parte dessa comunidade. É possível observar com a série que “o sentimento de comunidade e de pertença em relação a uma vizinhança, a preocupação demonstrada pelos outros e o acreditar que alguém se preocupa com o(a) próprio(a) são atitudes cruciais que podem apoiar ou desencorajar a participação” (Ornelas, 2002, p. 11 como citado em Elvas & Moniz, 2010, p. 462).

Assim, é possível perceber que, ao final do anime, há um genuíno sentimento de pertença por parte de Keiichi e de Satoko, que se sentem abraçados, finalmente, pelo lugar onde moram, já que sentem que todos passam a se importar com todos e que as necessidades dos membros são suplantadas pelo comprometimento que todos têm. Depois que seu tio é preso e Satoko volta a morar com Rika, ela passa a ser bem tratada pelos moradores da vila, a ganhar pequenos presentes e a se sentir querida. Após lutar pelo bem de Satoko em conjunto com a comunidade, Keiichi passa a ser respeitado e visto como uma pessoa da nova geração que vai levar Hinamizawa adiante.

Conclui-se que, observando-se a revisão de literatura, podemos compreender que a descrição dos locais da vila de Hinamizawa funciona de maneira eficiente na narrativa, pois faz com que o espectador compreenda, a partir da perspectiva de Keiichi, como os personagens estão envolvidos numa comunidade rural com características culturais próprias. Essas características a princípio fazem com que Keiichi se sinta isolado. A partir da construção de laços que promovem sentimentos de pertença no personagem – ou seja, que fazem com que ele sinta preocupação, empatia, que tenha tomadas de posição positivas em relação às pessoas – Keiichi desenvolve-se e se torna um morador da vila, ou seja, uma das pessoas da comunidade de Hinamizawa.

Podemos compreender que o uso da topofrenia é importante e de forma dinâmica na narrativa, pois imbrica a história da barragem a formação de um sentimento mais forte ainda de comunidade em Hinamizawa. Mas, além disso, a percepção da topofrenia oferece ao espectador a chance de compreender como sentimentos de pertencimento são motivados pelo lugar onde habita-se e de que formas o local pode impactar nos sentimentos de afeto e afeto.

Referências

- Bieger, L. & Maruo-Schröder, N. (2016). Space, Place, and Narrative: A Short Introduction. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. 64(1), 3-9. <https://doi.org/10.1515/zaa-2016-0002>
- Chartier, R. (2002). *A História Cultural – entre práticas e representações*. DIFEL.
- Kon, C. (Direção). (2006). *Quando as Cigarras Choram* [Série de TV]. Studio Deen; Netflix.
- Kon, C. (Direção). (2007). *Quando as Cigarras Choram: Kai* [Série de TV]. Studio Deen.
- Cobuz, V. (2020). Tally Jr. Topofrenia. Place, Narrative and Spatial Imagination. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*. 6(1) 181-186.

- <https://www.metacriticjournal.com/article/160/robert-t-tally-jr-topophobia-place-narrative-and-spatial-imagination-indiana-university-press-2019-isbn-978-0-253-03770-1-210-p->
- Coelho Júnior, A. G., & Miguel, M. (2006). A relação pessoa-comunidade na obra de Edith Stein. *Memorandum*, (11), 08-27. <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a11/coelhomahfoud01.pdf>
- Eisenstein, S. (2002). *A Forma do filme*. Jorge Zahar Ed.
- Elvas, S., & Moniz, M. J. V. (2010) Sentimento de comunidade, qualidade e satisfação de vida. *Análise Psicológica*. 28(3), 451-464. <<https://doi.org/10.14417/ap.312>>
- Kawaguchi, K. (Direção). (2020). *Higurashi no naku koro ni: Gou* [Série de TV]. Passione.
- Kawaguchi, K. (Direção). (2021). *Higurashi no naku koro ni: Sotsu* [Série de TV]. Passione.
- Krznic, R. (2005). *O poder da empatia: a arte de se colocar no lugar do outro para transformar o mundo*. Jorge Zahar Ed.
- Nascimento, D. O. (2022) A Percepção de Lugar e o Lugar da Percepção na Narrativa Literária. *Interfaces*. 13 (1), 64. <<https://doi.org/10.5935/2179-0027.20220007>>.
- Tally JR, R. T. (2019). *Topophobia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana University Press.
- Truffaut, F. (2005). *O Prazer dos Olhos: escritos sobre cinema*. Jorge Zahar Ed.
- Tuan, Y.-F. (2018). Lugar: uma perspectiva experiencial / Place: an experiential perspective. *Geograficidade*, 8(1), 4-15. <https://doi.org/10.22409/geograficidade2018.81.a27150>

O Presidente Improvável (2022): o legado do presidente Fernando Henrique Cardoso

Cristiane Pimentel NEDER

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ)
cristiane.neder@uemg.br

Resumo: O documentário *O Presidente Improvável* (Franca, 2022) conta-nos como o cientista social Fernando Henrique Cardoso chegou ao poder. Um dos presidentes brasileiros que foi reeleito e que equilibrou a economia nacional com o Plano Real. Seu legado se mistura ao da democracia brasileira, estando presente nos principais eventos que derrubaram a ditadura militar. Com depoimentos de grandes pensadores, amigos de vida e amigos políticos de expressão internacional, o documentário mostra como um intelectual ascendeu ao poder de forma não intencional. Com direção de Belisário Franca é uma obra que nos dá a dimensão da trajetória de um grande estadista, que se divide entre seguir a carreira acadêmica ou a política, ou as duas ao mesmo tempo, entre viver no exílio ou voltar para ajudar na redemocratização do país. Analiso, neste texto, o percurso político de FHC.

Palavras-chave: presidente, democracia, política, documentário

Abstract: *The documentary O Presidente Improvável (Franca, 2022) tells us how the social scientist Fernando Henrique Cardoso came to power. One of the Brazilian presidents who was re-elected and who balanced the national economy with the Real Plan. His legacy is mixed with that of Brazilian democracy, being present at the main events that overthrew the military dictatorship. With testimonials from great thinkers, lifelong friends and political friends of international expression, the documentary shows how an intellectual rose to power unintentionally. The documentary directed by Belisário Franca is a work that gives us the dimension of the trajectory of a great statesman, who divides between following an academic career or politics, or both at the same time, between living in exile or returning to help in the redemocratization of the country. In this text, I analyse the path and the work of FHC.*

Keywords: *president, democracy, politics, documentary*

O objetivo de pesquisar sobre o documentário *O Presidente Improvável* é mostrar a importância de FHC para a democracia brasileira e do mundo. Mostrar que FHC foi um dos poucos intelectuais a ascender ao poder no Brasil. É um documentário que registra a memória de FHC com a do seu governo, uma retrospectiva de FHC desde jovem militante a presidente e a importância que teve na estabilidade econômica no Brasil. Mostrando a importância deste documentário perto de FHC completar 91 anos de idade e dos seus anos dedicados à vida política, apresentando suas reflexões. O documentário biográfico é uma homenagem a este presidente que virou uma nova página na política brasileira e que ajudou na construção da redemocratização e de uma política voltada aos programas

sociais. FHC foi um intelectual sociólogo que ascendeu ao poder e o poder transformou o intelectual sociólogo num presidente. O objetivo de tornar este documentário conhecido é resgatar a memória do Brasil pós ditadura junto com a do ex-presidente FHC, educando as gerações futuras para uma cultura democrática.

FHC e sua Trajetória

O documentário foi visto várias vezes no site da Globoplay que detém os direitos de transmissão, parando em inúmeros pontos importantes, descritos no texto, dando pausas e rescrevendo suas passagens mais importantes. Tendo como princípio mostrar o valor da obra que marca um período da história e retratar a trajetória de Fernando Henrique Cardoso (FHC), com suas dificuldades e seus méritos, descrevendo em cada parágrafo um pouco da progressão da sua trajetória.

Em um período em que a democracia brasileira atravessava uma crise, o ex-presidente e sociólogo Fernando Henrique Cardoso – se reúne com amigos e colegas de longa data para refletir sobre a sua trajetória e a do próprio país. Entre os seus interlocutores, figuram personalidades ilustres.

O documentário começa com a frase: “Um fato político significa algo que é: não previsto pelas regras” (Cardoso apud Franca, 2022: 04’:56”). Quase prevendo o que aconteceria na sua carreira no futuro. Começa com esta frase e com um dos primeiros discursos de Fernando Henrique ainda no círculo acadêmico, mas já com suas análises profundas sobre a vida social e política da humanidade. Depois passa para imagens da construção de Brasília. Imagens das construções sendo erguidas na capital brasileira e sua dimensão histórica, onde se construía não apenas prédios da esplanada dos ministérios e dos três poderes e o Palácio do Planalto, onde residem os presidentes brasileiros, como se construía um futuro em que a democracia se tornaria presente.

O traçado urbano de Lúcio Costa, tecendo o Plano Piloto, iniciado num espaço deserto, dando vida a uma cidade moderna. Brasília foi tombada, em 1987, considerada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, uma cidade visionária, onde a arquitetura vanguardista preenche o solo árido, em que a democracia iria crescer e se consolidar. Mostra o sonho de JK (Juscelino Kubitschek) sendo consolidado em fases, onde seria a nova sede do Brasil.

No documentário, um relógio marca dez horas da manhã (Franca, 2022, 01’:54”) intercalando imagens da construção de Brasília com a sala onde a entrevista com Fernando Henrique Cardoso será realizada. O desenvolvimento, passo-a-passo, da construção da Capital mostra os trabalhadores brasileiros erguendo-a, levantando seus alicerces, que daria base não apenas às paredes de todos os poderes, mas levantava o sonho da moderna democracia brasileira.

Aparecem as mãos de Fernando Henrique em plano *close up* numa poltrona e depois seu rosto é focado em plano *close* no seu olhar abaixo dos seus óculos. Uma voz lhe fala: “Saudades de conversar” e o chama de presidente. Pergunta se pode brincar, sendo autorizado por FHC e é neste clima de descontração e amizade entre o entrevistado e os convidados que darão depoimentos é que começa o documentário. Percebemos a presença do diretor mesmo sem o vermos, quando o presidente olha para o lado algumas vezes.

FHC foi um dos representantes da “Terceira Via” no Brasil, um pensamento político que depois gestaria a ideologia da Social Democracia, representada por alguns partidos, principalmente pelo PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira, do qual FHC é filiado e um dos principais líderes. A “Terceira Via” (Giddens, 2001) é uma corrente política que geralmente apresenta uma comunhão entre o capitalismo de livre mercado e

socialismo democrático, desenvolvendo projetos políticos progressistas, focados em desenvolvimento social e econômico. O pensamento foi desenvolvido por Anthony Giddens, professor universitário de sociologia e intelectual britânico e um dos principais ideólogos de Tony Blair, que foi primeiro-ministro do Reino Unido (Pavese, 2003). FHC, junto com Bill Clinton e Tony Blair são seguidores das ideias de Giddens e o primeiro depoimento no documentário *O Presidente Improvável* é de Bill Clinton, explicando que ele e FHC compartilharam muitas coisas juntos e que FHC fez um trabalho incrível e brinca que espera que no futuro eles estejam ainda muito bem. Segue com o depoimento de outros líderes políticos de projeção internacional.

Aparece o globo terrestre (Franca, 2022, 02':31'') na mesa com *close* no mapa da localização do Brasil. A conversa começa com a pergunta: Qual é o tema hoje urgente para estudar as nossas ciências sociais? FHC fala do mundo hoje globalizado e da entrada em uma nova era e da comunicação mediada pelas novas tecnologias de comunicação e afirma que uma governança global é muito difícil. Fala que a sociedade se orienta hoje não por organizações, mas pela ideia de pessoas e que antigamente não era assim, que era outro mundo e que há uma crise da democracia representativa.

Cria-se no filme um diálogo do pensamento de FHC com o dos convidados. O documentário nasce do hábito do presidente de conversar e escutar, num grande discurso e conversa coletiva. FHC fala que em 1968 foi professor na França e que naquela época já percebeu que a vida não estava mais baseada em partidos políticos, mas nos movimentos sociais articulados através das redes sociais e das novas tecnologias de comunicação. A “Primavera Árabe”, movimento que gerou uma série de protestos contra regimes autoritários em países do Oriente Médio e no Norte de África, iniciados em dezembro de 2010, na Tunísia, é um bom exemplo desta nova organização política.

FHC conta sobre suas origens, que a família do seu pai era muito poderosa, que quando ele veio do Rio de Janeiro para São Paulo, que São Paulo era já uma cidade forte e que ele foi se tornando paulista. Que a esposa, Ruth Cardoso, tinha uma personalidade forte e própria, que a antropóloga adorava estudar o pensamento de Claude Lévy-Strauss. Declara que o mundo dele era no Centrinho de SP e que o Sartre e a Simone de Beauvoir jantaram na casa dele; que Sartre fez uma conferência em Araraquara e que naquela época foi um sucesso, por serem intelectuais muito prestigiados no mundo.

FHC declara no documentário que começou a sua carreira fazendo pesquisa sobre os negros, tendo estudado muito as religiões negras também e que considera muito importante as experiências diretas com a população. Via na favela os negros e sempre gostou de ir aonde o povo estava e que não havia uma democracia racial no Brasil. Que uma vez foi ao Itamaraty e foi censurado por mostrar as suas ideias e pesquisas, porque não era conveniente falar sobre os problemas do Brasil aos estrangeiros.

FHC explica que os sociólogos e os políticos têm que gostar de gente, mas que ele nunca quis ser político, mas que o momento de alguma maneira te arrasta. No comício de 13 de maio de 1964, estava no Rio de Janeiro visitando o pai e presenciou os comícios contra o Jango (presidente João Goulart) e percebeu que vinha um golpe.

FHC sabia que no movimento estudantil eles iam ser perseguidos, mas que ele não tinha nenhuma relação com os jovens que eram chamados de subversivos. Diz que não podia mais voltar para sua casa e foi para o Chile, que era a capital do exílio na América Latina e que foi muito importante viver no Chile, porque eles não tinham a ideia de pertencimento à América Latina. Naquela época, a capital chilena era uma cidade provinciana, mas que se tornou uma cidade mais moderna e aberta pelo fluxo dos exilados e das discussões políticas contemporâneas. Fala que o exílio era um caviar amargo, porque o pai dele morreu e ele estava no exílio, que ele correu o risco e voltou ao Brasil

para ir à missa do pai e que um militar lá presente disse que ele tinha 48 horas para sair do país.

Fernando Henrique fez grande produção de livros no exílio. Ele nos conta sobre que as universidades foram cercadas e que ele foi aposentado como professor catedrático com 37 anos, mas que eles foram impedidos de ensinar no Brasil. Gilberto Gil fala dentro do documentário do tropicalismo e da sua prisão em São Paulo e que foi para outros quartéis e depois para uma prisão domiciliar na Bahia e depois foi exilado em Londres.

FHC fala também do sentimento de não poder sair do país senão “estaria morto”, no sentido que se ele saísse do país ia perder a criatividade e não ganhar. Que o mesmo articulou e ajudou a conseguir financiamento para o CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) criado em 1969, por um grupo de professores de diferentes áreas, afastados das universidades pela ditadura militar, para ser um espaço de produção do conhecimento crítico e independente, no Brasil. FHC fala que muitas coisas boas aconteciam no CEBRAP, segundo ele, de bom e de difícil.

FHC nos conta sobre a OBAN (Operação Bandeirante) que foi um Centro de Informações criado pelo comandante do Segundo Exército, General José Canavarro Pereira e composto por membros da aeronáutica, marinha, do departamento de Polícia Federal e do Serviço Nacional de Informações - SNI e também pelos órgãos do Governo do Estado de São Paulo (Secretaria de Segurança Pública, Departamento de Ordem Política e Social – DOPS, Força Pública do Estado de São Paulo e Guarda Civil). Que o pessoal da OBAN achava que ele era trotskista, mas que ele nunca foi, criticando-os por acharem coisas que não eram concretas.

Que muita gente do CEBRAP foi presa e torturada. Gilberto Gil chama FHC de professor, num sentido de respeito pela profissão que pode ser para grande parte da sociedade mais respeitada do que a de político, ou apenas fala a palavra num sentido de respeito e admiração ao professor. Gil fala que ele mesmo nunca pensou em ser contraventor, que no máximo pensava que eram linha auxiliar dos comunistas e da oposição ao regime militar.

Gilberto Gil diz que havia uma identificação da esquerda, com os comunistas, porque eles precisavam abraçar um campo mais amplo da condição humana. Que no Chile, FHC sentia a violência nas ruas, que ele via queimarem coisas na rua e que a sociedade estava polarizada e que na polarização a esquerda perdeu. Que a América Latina entendia a solidariedade como uma saída para o autoritarismo e para o nascimento de governos democráticos. FHC conta que era do grupo que não defendia a luta armada, porque queria estabelecer um caminho que voltasse à democracia no país. Que a Revolução Cubana, ocorrida em 1959, foi um movimento guerrilheiro que derrubou o governo ditatorial de Fulgêncio Batista, implantando outra ditadura comunista atrelada à União Soviética. Inspirados pela Revolução Cubana, os jovens queriam, na América Latina, repetir o mesmo feito em outros lugares, porque a revolução era uma coisa recente e que a Guerra do Vietnã também mostrava que os EUA estava enfraquecido e que os movimentos jovens hippies e alternativos, que pregavam uma outra sociedade ganhavam força e que tudo isto fez com que surgissem movimentos responsáveis por um momento em que as pessoas faziam coisas absurdas, como pensar que podiam derrubar uma ditadura militar no Brasil e em outras partes da América Latina com uma guerrilha, mas que não era bem assim, que a realidade e o contexto eram diferentes de Cuba e que aqui era um suicídio tentar isto. FHC não fala com todas estas palavras, mas deixa claro na elaboração do seu pensamento este posicionamento.

FHC escreveu um artigo no jornal *Opinião*, jornal ainda pequeno de tamanho na tiragem e na sua sede, mas importante no valor histórico. FHC diz no artigo que os intelectuais todos torciam pela guerrilha, mas estavam em casa, que então era melhor

apoiar o MDB, que estava na briga institucional e podia provocar uma mudança real no Brasil. Este artigo chegou até o Ulisses Guimarães. Ulisses leu e pediu para que os intelectuais do CEBRAP, incluindo FHC, fizessem o Programa do Partido, em 1974. FHC respondeu que não podia porque no CEBRAP havia muitos intelectuais com opiniões diversas e diferentes. Ulisses pediu para que ele fizesse e perguntasse quem mais poderia colaborar e FHC fez com a Maria Hermínia Tavares de Almeida, Carlos Estevão Martins e Francisco Weffort. A partir daí FHC fica com prestígio dentro do MDB e o partido ganha as eleições em várias partes, porque o momento político histórico ajudava.

Ulisses Guimarães convence-o a concorrer às eleições ao Senado, em 1978. Ele fala com ar de indignação na reunião feita no partido: “Eu?!” e que ele pediu tempo para que pensasse em como fazer o caminho para uma eleição. Ele conta a história que o Ulisses disse que estava na hora dele deixar de ser “coroinha” e começar a “rezar a missa”. Todos os convidados presentes dão risada neste momento do documentário.

FHC era conhecido como o “Príncipe da Sociologia” e tinha a certeza que não podia ser candidato, porque havia sido condenado pelo AI-5. Saiu como candidato com um gesto simbólico e explica que conheceu o Lula no Sindicato dos Operários no ABC. Rememora a primeira vez que fez um comício com Mário Covas. FHC tinha experiência como professor e não como político e ele diz “que você ganha a eleição quando toca em alguém, pela emoção e não apenas pela razão, é quando alguém se identifica com o que você fala”. O André Montoro lhe ensinou que não precisava em cada comício mudar o discurso, mas que era necessário bater sempre nos mesmos pontos importantes para o povo.

Montoro ganha a eleição para o senado e ele era suplente dele, depois quando o Montoro ganha a eleição para governador de SP é que ele se torna senador e assim de “improvisado” entra na política. Que ele era do MDB, mas que tinha relações boas com todos os políticos da oposição e da situação. Que sua família já era de políticos, mas que ele nunca pensou em seguir a carreira política. Que teve uma atuação no CEBRAP por 14 anos até ir para o Senado, em 1983, mas que a sua esposa Ruth Cardoso continuou atuante no CEBRAP. Parte dos intelectuais que eram do CEBRAP tinham uma visão do continente, mas que buscavam agregar as tendências mundiais. Que o ex-presidente Figueiredo prometeu que haveria eleições, mas que não houve, mas que criou um clima para reivindicar as eleições. Figueiredo sanciona a lei 6683, que concede Anistia aos cassados pelo regime militar, em 28 de agosto de 1979.

FHC diz que o Brasil deve muito ao Montoro, que ele queria encher a Praça, mostra a Praça da Sé lotada de gente no comício das “Diretas Já”. Naquele tempo ou ficava todo mundo junto ou morria. Antes de pensar na Praça da Sé para o comício foi sugerido um teatro, mas Montoro disse que não queria teatro, mas que era necessário encher a praça e mostrá-la lotada. Mostra nesta hora no documentário, cenas comoventes do comício das “Diretas Já” e todos nós que vivemos aquele momento nos emocionamos ao lembrá-lo como um momento tão histórico e importante.

FHC menciona a leitura e impressão do que ficou para trás é de que José Sarney foi construtivo quando o Tancredo Neves falece e que Sarney assume a presidência do país. Em 1985 FHC concorre ao cargo de prefeito e perde. Que foi um momento horrível. Que todo mundo achava que ele ia ganhar do Jânio Quadros, inclusive ele próprio acreditava, mas que quando ele viu a apuração, principalmente nas urnas da Zona Leste de São Paulo percebeu que não ia bem na eleição. FHC diz que o Jânio foi o precursor da demagogia moderna e que Brizola disse uma coisa que ele não esqueceu: que é importante perder, que há um ensinamento na derrota, mas que foi muita sofrida aquela derrota. Na verdade, FHC nunca esperava aquela derrota, porque todos os institutos de pesquisa davam a vitória como sua e tanto ele quanto seus eleitores ficaram surpreendidos. FHC conta que

chegou a sentar-se na cadeira de futuro prefeito e que Jânio Quadros quando assumiu, passou desinfetante na cadeira. Que havia muita expectativa que o Brasil ia mudar. Mostra o momento das emendas populares, em que uma pessoa comum podia defender uma emenda na Constituição. Cenas dos índios, das mulheres e das pessoas comuns da sociedade em Brasília. Que as emendas populares queriam dar garantias e cidadania a toda população, dar uma condição para isso e que teve avanços imensos na área do clima e dos indígenas. Que deram voz a quem não tinha e lugar no orçamento e a quem estava de fora dele.

Que um dia FHC foi procurado por uma bibliotecária reclamando que eles não estavam assegurados na constituição e que todos estavam. Que ela tinha razão e FHC prometeu tomar medidas. Que o famoso artigo 142 da Constituição sobre as forças armadas cria dúvidas e margem para interpretações, até hoje, de que se as forças armadas não seriam uma força reguladora no país. Que o FHC tem a opinião que deve levar em consideração os militares na constituição e garantir os seus direitos, mesmo sendo contra o Regime Militar.

FHC diz que quando se começa a polarizar muito não há espaço para a democracia, porque vem o autoritarismo. “Que são eles contra nós”. Que a melhor técnica é a administração de conflitos. Que o Félipe González, líder espanhol socialista, disse uma coisa que nunca esqueceu: que a constituição deve ser que nem uma bíblia, um pouco genérica, sujeita a interpretações, senão ela não aguenta, que o Supremo Tribunal vai interpretar e que a constituição tem resolvido de forma pacífica e democrática os conflitos. Que é um jogo político de poder. Que a constituição é um guarda-chuva disse FHC e interpreto que ele declara isto no sentido de segurar tudo, de abranger vários assuntos, temas de interesse social juntos, sobre o mesmo teto.

FHC e seus aliados souberam jogar o jogo do poder. Nas palavras de FHC é um jogo que não pode ser muito engessado senão não é democracia, porque a democracia precisa que todos estejam representados na constituição e que todos tenham voz e participem, mas que as leis na constituição devem ser abertas e deixar lacunas para interpretações para que o Supremo Tribunal Federal possa solucionar conflitos e não criá-los.

Segundo Norberto Bobbio (2006) um regime democrático se faz através de um conjunto de regras do jogo do poder:

[...] por regime democrático entende-se primariamente um conjunto de regras de procedimento para a formação de decisões coletivas, em que está prevista e facilitada a participação mais ampla possível dos interessados. Sei bem que tal definição procedimental ou formal, ou, em sentido pejorativo, formalística, parece muito pobre para os movimentos que se proclamam de esquerda. Porém, a verdade é que não existe outra definição igualmente clara e esta é a única capaz de nos oferecer um critério infalível para introduzir uma primeira grande distinção (independentemente de qualquer juízo de valor entre dois tipos ideais opostos de formas de governo. (Bobbio, 2006, p. 22)

FHC é um grande sábio que se tornou político, um intelectual que sabe que não se deve tratar o adversário como inimigo. Diz que a geração que fez 1988 tinha presente o que aconteceu de 1964 em diante, que nós fomos vítimas de um regime fechado, e que desde então valorizamos mais as regras e as normas da cultura democrática. Nesta hora do depoimento dele e em outros importantes há uma trilha sonora que nos remete a um som de libertação de uma época para outra, de um restauro de uma situação de autoritarismo para o nascimento da democracia, é um som que sobe e nos remete ao dia das “Diretas Já” e a vontade de ser feliz novamente. FHC diz que é preciso renovar a crença de 1988,

de uma cultura democrática, de um país com liberdade de escolha política e livre do autoritarismo.

O documentário tem vários momentos com a imagem do “Senhor Diretas”, Ulisses Guimarães, um estadista que foi fundamental para que a democracia ressuscitasse e para que a nova constituição fosse homologada. Mostra cenas de dentro do Congresso em outubro de 1988, cena histórica da Constituição sendo homologada e o discurso de Ulisses de fundo em *off* primeiro e depois mostra Ulisses falando “que temos ódio a ditadura” e completa “ódio e nojo” e é ovacionado e aplaudido. Ulisses levanta a constituição, a trilha sonora aumenta e sentimos novamente aquele momento especial, onde os direitos de todos estavam incluídos e principalmente que não se promulgava apenas a constituição, mas os direitos sociais. A trilha do documentário envolve-nos num sentimento de patriotismo misturado com gratidão a todos aqueles que fizeram nosso país se libertar da ditadura e a virar uma nova página na história. Ulisses levanta a constituição com orgulho e neste momento a trilha vai para o ápice da sua elevação sonora e nós ficamos emocionados novamente com aquele gesto, como se lá nascesse um novo capítulo na nossa história. E realmente nasceu!

O documentário mostra que, quando FHC foi comunicar Ulisses que ia sair do PMDB para ir para o futuro PSDB, que ainda não tinha um nome formal, que Ulisses achou que ele não estava bem, no sentido de que seria uma decisão impensada e precipitada. FHC diz que todo mundo que não era comunista, mas era progressista, que queria melhor distribuição de renda veio para o PSDB. Mostra o momento do nascimento do PSDB com suas grandes lideranças históricas. Escutamos as pessoas gritando de felicidade com a fundação do novo partido e temos um recorte do que foi aquele momento de dar vida a um partido progressista que queria promover a justiça social junto com o desenvolvimento econômico. Ao fundo os gritos: Um, dois, três, quatro, cinco, mil queremos Mário Covas presidente do Brasil e a foto de Montoro, FHC e Covas juntos.

José Sarney aparece na tela, data de 1989, anunciando que depois de 29 anos, amanhã dia 15, 83 milhões de eleitores iriam às urnas para eleger o presidente da república em eleições diretas. Aparecem fotos da campanha na época do candidato Collor e de Lula. Mostra o momento histórico no país do primeiro debate na TV dos candidatos a presidente na Rede Bandeirantes, anunciado pela apresentadora e jornalista Marília Gabriela. FHC conta que ele e o Covas foram ao comício do Lula e que a preocupação deles era a vaia, porque naquele tempo eles vaiavam todo mundo que não fosse do PT (Partido dos Trabalhadores). Que surpreendentemente não foram muito vaiados, mas foram um pouco e ri contando. Que eles não tinham expectativa de governar juntos, porque era impossível, que o PT tinha uma visão muito particular deles. Que FHC votou no Lula nesta ocasião. (Ocasião da eleição entre Collor e Lula).

Mostra, em 1990, Sarney passando a faixa presidencial ao Fernando Collor de Mello e a trilha é de aflição ao estilo *Psycho* (1960), de *Alfred Hitchcock*. Como se saíssemos de uma ditadura para cair num outro buraco negro novamente. Depois, em *close*, mostra as manchetes dos jornais com as chamadas que o choque do Plano Collor era o maior de toda história. Que Collor bloqueou o dinheiro das aplicações financeiras. Em *off* escutamos a voz de um jornalista falando que o povo se veste com as cores da bandeira atendendo uma convocação do governo, mas paralelamente, em outra manifestação contra o Collor, a cor predominante era o preto.

FHC declara que nunca foi a favor da cassação de mandato, porque historicamente ele acha muito complicado fazer o *impeachment*, porque marca muito a sociedade, polariza e que não acha que seja construtivo para o futuro do país, mas que às vezes é inevitável. Mostra cenas de 1992, quando o Collor renunciou e que o ex-presidente Itamar Franco

assume e nomeia FHC para Ministro das Relações Exteriores e depois da Fazenda. FHC diz que aprendeu muito com o Itamaraty.

Com a preocupação de diminuir a inflação e o endividamento que nos sufocava, FHC se torna ministro da Fazenda. Segundo ele, a Fazenda era um “abacaxi” que sua esposa Dona Ruth não queria que ele assumisse. FHC fala do choque do petróleo que quebrou a economia de vários países, inclusive do nosso. Depois, o documentário mostra cenas no FMI, em 1993, quando conversou em francês com o diretor do FMI na época sem ter medo do outro. Ele diz: “que tem que ganhar o outro”. Mostra cenas da divulgação do Plano Real e de FHC falando que eles estão propondo um novo Brasil, com uma moeda estável.

Mostra que tiveram que fazer campanha para o povo entender a ideia do Plano Real, que Mário Covas o ajudou, mas contrariado, achando que aquilo ia despopularizar o partido e eles. Que o FHC foi chamado pelo Sílvio Santos e que lhe explicou algumas vezes o Plano para o apresentador, mas parecia que Sílvio Santos não tinha entendido, mas que entendeu tudo e foi fundamental explicar num programa popular como o dele para a população mais humilde. FHC como professor, explicou de forma didática o plano. O professor entrou em cena para explicar e Sílvio Santos usou exemplos pragmáticos do cotidiano para explicar falando do salário da empregada doméstica. FHC falou: “que o Sílvio Santos deu um show, que ele não só compreendeu como foi capaz de transmitir” (FHC apud Franca, 2022), que não bastava as pessoas entenderem, mas tinha que explicar e convencer não apenas as pessoas, mas também as forças representativas do país: sindicatos, congresso, entre outros.

FHC diz que seus adversários criticavam o Plano Real, pois sabiam que se o Plano fizesse sucesso ele era reeleito, como foi. Então falavam mal do plano e até o chamavam de estelionato eleitoral, mas que não deu certo porque a sociedade abraçou o Plano. Que ele sentiu a vitória da reeleição quando chegou a Bahia, que sua campanha estava com muita força (nesta hora mostra no documentário o povo na rua entusiasmado apoiando FHC para a reeleição e seus comícios lotados). Que o povo mostrava a nota de 1 real no comício e que ele sentiu a atmosfera da vitória naquele momento.

FHC defende as privatizações e inclusive abrir o mercado para o capital internacional. Ele sabia que havia empresas estatais muito boas e outras muito ruins. FHC ganhou as eleições defendendo as privatizações, porque o mundo estava se globalizando e que havia um processo de integração e que o Brasil não poderia ficar isolado, pois até a China se integrou, mas que ele foi chamado de neoliberal por defender a integração, mas que ele nunca foi neoliberal. Que quebrar o monopólio do petróleo para ele foi duro, porque teve uma formação nacionalista, mas que o mundo mudou, e reforça que “na vida política se você não toma cuidado fica ideólogo, fica defendendo o que valeu, mas não vale mais” (FHC apud Franca, 2022), e é por isso que afirma gostar de Clinton, por estar sempre olhando para a frente. Neste momento entra um depoimento de Bill Clinton, reforçando a sua adesão à “Terceira Via”, um movimento progressista que defende o desenvolvimento econômico conjuntamente com o social, em que o Estado não é controlador. Aparece o primeiro-ministro Tony Blair com FHC que seguia a mesma linha de pensamento.

FHC diz que quando se é presidente não se tem paz, porque se tem muitas críticas, porque a imprensa vigia. No Governo dele teve problemas de desmatamento e que ele precisava de informações “não chapa branca” – oficiais. Teve a vantagem de ter as críticas de Ruth Cardoso e dos filhos, mas conversava com os funcionários mais simples do Planalto para conhecer a opinião popular. Ruth Cardoso criou a Comunidade Solidária, e aparece ela dando um depoimento falando sobre a oportunidade de conjugar a experiência que trazia da vida acadêmica com os movimentos sociais. Gilberto Gil que

participa do documentário como um dos convidados declara que foi convidado a trabalhar com Dona Ruth e que ficou trabalhando com ela durante toda sua gestão.

Aparece FHC negociando suas propostas com a oposição. Ele fala que sempre evitou a guerra, que não é fácil, mas que tem que dialogar e reconhece que, embora não sendo fácil requer diálogo. Ele disse que o PFL o apoiou e que isto no PSDB foi um golpe, porque o sentimento predomina nesta hora e que os militantes do PSDB não queriam o partido PFL (Partido da Frente Liberal) porque tinha muitos quadros que eram oriundos da força tradicional que veio da época autoritária, da antiga “Arena”, mas que eles eram grandes e tinham força e que tinha que ter o apoio deles e que é preciso ter mais conciliação do que conflitos para governar.

Segundo FHC o PT dificultou muito as coisas, que votaram contra tudo (os projetos de lei) impiedosamente e que o Lula começou a simbolizar a esquerda e os pobres e começaram a jogar o FHC para o lado de neoliberal e no momento que começou esta polarização percebeu que Lula tinha seus interesses e que era útil para ele ficar contra, mas que para o Brasil era melhor ter a união de várias forças. Que a Bolsa Família de hoje a origem está no Bolsa Escola e que o governo de FHC foi quem fez as políticas estruturantes que foram mantidas pelos governos posteriores. Que a equipe do governo dele foi muito criticada por olharem primeiro para o ensino fundamental e pouco para o superior, enfrentando por isto várias greves, mas que era necessário começar pelo ensino de base.

Que tem o jogo do poder, que tem que saber equilibrar, que tem os agricultores, os Sem Terra do MST, os empresários, o povo, os sindicatos e outros e que é complicado. Que FHC recebia todos no seu gabinete, exercendo realmente o papel de um estadista que é escutar todos e assim fortificar os pilares da democracia. Mostra o convívio do líder com suas bases e com a oposição também. Ele recebe o MST (Movimento Sem Terra) que mandou várias caravanas para Brasília e que FHC foi chamado de comunista por receber o MST, mas que na verdade recebia todos os movimentos sociais, independente de concordar ou não com as ideias deles. Viu que existia um Brasil que queria terra, trabalho e comida e que ele estava naquele momento pensando mais em estabilizar a economia e fazer o país crescer, mas que nunca ignorou nenhum movimento ou reivindicação.

FHC recebeu o Lula no Palácio e disse para ele que um dia ia morar lá, mas que neste tempo FHC nem imaginava ainda o que iria acontecer no futuro. Quem levou Lula até ele foi o Cristovam Buarque (que era amigo de ambos) e que o Lula e FHC tomaram um uísque juntos e que o Cristovam disse que eles pareciam velhos amigos e que FHC disse que eram.

Mostra FHC em 1999 participando da Cúpula Progressista para a Democracia e Justiça Global, com chefes de Estado como Bill Clinton, Tony Blair e outros líderes importantes da “Terceira Via”, mostrando que eles se reuniram para discutir assuntos contemporâneos da agenda política mundial e que muitos políticos deles como FHC e Tony Blair sofreram oposição nos seus países. Os progressistas naquela época eram líderes que assumiam uma postura mais centro-esquerda e defendiam uma globalização com um capitalismo mais justo e humanitário, com reformas no sistema financeiro e adoção de políticas sociais que reduzissem a desigualdade social e a concentração de renda, gerando mais oportunidades com maior criação de empregos e produção industrial,

O documentário mostra o momento de crise da economia brasileira, onde o Real precisou ser desvalorizado para ajustar os pontos fundamentais da economia brasileira, como melhorar as exportações, que se o Real estivesse muito valorizado o produto brasileiro ficava muito caro no exterior para comercializá-lo, FHC passou por uma crise governamental grande, onde transpareceu a sua preocupação e sua filha Beatriz, que

participa do documentário como uma das interlocutoras, diz que nunca viu o pai tão tenso como naquele momento.

Quase no final, o documentário mostra de forma muito comovente a forma democrática que FHC passou o cargo e a faixa para o presidente Lula seu sucessor. Coisa que Bolsonaro não fez e não teve a educação e consideração em fazer em janeiro de 2023. Mostra como FHC tem a dignidade e a coragem de um grande governante. Que não foge das suas responsabilidades e que sabe que a democracia deve ser respeitada e resguardada, seja qual for o resultado das urnas.

FHC declara que tinha um misto de sentimento de tristeza com alegria quando Lula ganhou, tristeza porque o PSDB tinha perdido a eleição para presidente com a candidatura de José Serra, mas de alegria também, pois ele achava que estava na hora de mudar e era importante uma pessoa como o Lula ganhar, por ser um líder popular, porque a democracia é alternância de poder. Mostra cenas dele passando a faixa para o Lula e do abraço afetuoso entre eles e não de rancor. Que Lula falou para ele que ele deixava lá um amigo, mas que depois disto FHC conta rindo que foi só pau em cima dele (no sentido das críticas do Lula em relação a ele). FHC diz no documentário que é o jogo do poder, a disputa de que um grupo partidário é que manda. Mostra FHC fazendo tchau já no avião deixando Brasília e o poder.

O documentário conta com a participação de várias personalidades, entre as mais famosas Bill Clinton, que foi presidente dos EUA de 1993 a 2001, de Raul Jungmann, ministro do Desenvolvimento Agrário e Ministro Extraordinário de Política Fundiária do governo FHC, de Ricardo Lagos, presidente do Chile de 2000 a 2006, do cantor e compositor Gilberto Gil que trabalhou no Comunidade Solidária com a Dona Ruth Cardoso. Maria Hermínia Tavares, Boris Fausto, Alain Touraine, Celso Lafer, Nelson Jobim, Sérgio Fausto, Ana Beatriz Cardoso (filha de FHC), o do ex-prefeito de Piracicaba Barjas Negri, entre outros.

O documentário termina com imagens da construção de Brasília já na fase de termino, mostrando que tudo começou com aquele sonho de fazer uma capital que fosse não apenas a sede do Governo Federal, mas da democracia brasileira.

FHC diz no documentário: “Depois que deixei a presidência, não fui nada, não quis ser, mas se não houver vozes que falem, não acontece nada. E a nós só resta falar”. O documentário foi filmado na Fundação Fernando Henrique Cardoso, em São Paulo, conhecida mais como Fundação FHC, onde tem sempre palestras, cursos, biblioteca com farto e rico material bibliográfico da obra de FHC e com exposições que retratam a trajetória do ex-presidente. O roteiro foi assinado pelo diretor Belisário Franca e Lyana Peck.

O Presidente Improvável mostra a grandeza da contribuição de FHC para a história do Brasil, que a Era FHC representa um ciclo novo na política nacional de um homem que governou não para agradar multidões, mas para fazer o que era necessário, mesmo sendo impopular quando as medidas não eram tão agradáveis. Ele tinha uma responsabilidade com a nação e com o desenvolvimento social junto com uma economia forte e que ele não fugiu desta missão.

Embora FHC acredite que foi um presidente improvável, porque era intelectual e não tinha tanta penetração nas classes e bases populares, ele conseguiu fazer uma conexão entre sua militância nos movimentos acadêmicos com o pragmatismo partidário. Todo ser humano é um ser político, só que nem todo ser humano exerce um poder político. Quando tomamos decisões que afetam a coletividade ou a nossa vida em coletividade estamos fazendo política. Quando nos identificamos com movimentos sociais também e quando participamos de qualquer grupo que faz reivindicações estamos sendo políticos, não somos políticos apenas quando participamos ou nos filiamos a um partido.

A política começa em casa com as micro relações de poder na família, com as hierarquias familiares, com os papéis que a mãe e o pai exercem de igualdade de gênero ou não. O partido é apenas uma extensão de representatividade política, ser contra se filiar a um partido também é um ato político, de descrença nos partidos, mas podemos exercer poder político em ONGS, sindicatos, lideranças religiosas e outros. Hannah Arendt, pensadora alemã judia fala que o que faz um homem um ser político é sua capacidade para a ação, independente de pertencer a um partido, sendo assim FHC era político antes de se filiar a qualquer partido, pois ele era voz ativa nos movimentos sociais, na luta contra o autoritarismo e abraçava causas coletivas:

O que faz do homem um ser político é sua faculdade para a ação; ela o capacita a reunir-se com seus pares, a agir em concerto e a almejar objetivos e empreendimentos que jamais passariam por sua mente, para não falar nos desejos de seu coração, se a ele não tivesse sido concedido esse dom – o de aventurar-se em algo novo. (Arendt, 2010, p. 102)

Embora FHC não tenha pensado em ser presidente, sequer senador em sua vida as suas ações o levaram a este caminho mesmo que indiretamente, mesmo que sendo vice de alguém, estes objetivos já moravam dentro do seu ser antes de ser eleito para qualquer cargo, porque quando se milita por uma causa não se milita sozinho, faz-se parte de um grupo que busca o poder, tendo ou não cargos. Quando se chega ao poder não tem como abdicar de um cargo ou responsabilidade, porque para quem persegue o poder exercê-lo é uma consequência. FHC perseguiu o poder em cada ação e atos em que participou como intelectual. O intelectual e o político não se separaram.

FHC chegar a presidente é o resultado da soma do intelectual militante com o filiado eleito. FHC aventurou-se em algo novo, mas este algo novo não era tão novo, ele cresceu numa família de políticos e com um pai com poder, ele viveu uma vida entrosado nos movimentos estudantis que lutavam por causas, ele conviveu com o poder durante toda sua existência. Sua eleição para cargos políticos não o transformou num ser político, apenas reafirmou o que ele já era muito antes de ser eleito. Sua trajetória é uma construção não improvável para ser presidente, mas muito provável diante dos fatos que marcaram a sua vida. Talvez o que seja improvável é ele um intelectual ter conquistado a simpatia popular, talvez o povo votou na moeda Real e não no FHC, no sentido de votarem naquilo que FHC simbolizava não como intelectual, mas como homem que colocou a economia do país em ordem. FHC soube aproveitar o momento de estabilidade econômica para chegar ao cargo de presidente, mas sua vocação política sempre existiu.

O documentário apresenta um presidente sensível, humano, que tem suas crises em permanecer no país ou voltar ao exílio, em seguir a carreira política junto com a acadêmica ou abandonar uma delas. Em assumir responsabilidades do cargo mais importante de um país, sabendo que isto requer anular muito da sua privacidade e da sua vida social. Em não se abalar ao ser criticado, mas saber que o jogo do poder requer administrar conflitos. Um homem que foi um exemplo de estadista e que soube conviver com as derrotas e aprender com elas e saborear as vitórias e não se envaidecer com o poder. Foi um dos presidentes que mais dialogou com a oposição e que pela primeira vez montou um governo de transição para dar posse ao candidato que não apoiou, mas que sempre respeitou, respeitando assim também a democracia. FHC teve sempre uma postura de estadista e uma postura de vanguarda em relação à oscilação do poder. FHC acredita que quando a democracia vence, todos vencem, mesmo que os que nós apoiamos percam. Mostra na sua trajetória o combate ao autoritarismo junto da sua companheira Ruth, sua parceira nos mesmos ideais.

O documentário mostra um homem olhando para trás, buscando mostrar que tudo o que fez tinha um motivo, que a sua vida não foi em vão, mas foi uma vida pela democracia e para a democracia. Olhamos para FHC no documentário e vemos quanto o Brasil lhe deve e quanto a oposição também deve a ele, porque é no seu governo que os programas sociais começam a ser concebidos e implementados, que é um governo com uma característica nova em colocar gente qualificada nos ministérios e fazer projetos para avançar no social e mudar o país. Um governo que se preocupou com a cultura, nascendo no governo FHC, a Lei Rouanet. Seu governo é quem estrutura quase todos os programas sociais que seriam implantados e ampliados em governos posteriores. FHC é o que gesta um país que quer deixar de ser miserável na mentalidade e nas necessidades. Um governante que sabe que não adianta lutar contra as mudanças do mundo como a globalização, mas tem que aprender a lidar com as mudanças para não ficar para trás. Que atualizar-se é um dever de todo o estadista que é visionário e olha para o futuro. O documentário mostra que ele é amplamente reconhecido dentro e fora do Brasil e respeitado internacionalmente junto com os mais importantes líderes globais. Que o seu governo, embora tenha sido muito criticado por uns e admirado por outros, foi um dos mais importantes da história do Brasil, pois fez a ponte entre um país mergulhado em infração para um país em crescimento.

Que a moeda Real, marca da sua gestão, colocou o Brasil numa situação de recuperação econômica e o fez ser reeleito, que seu governo simbolizou um novo tempo em que um intelectual senta na cadeira de presidente e faz o Brasil ser respeitado. Fernando e Ruth, um casal de intelectuais no poder, construindo um país para muitos e não apenas para a elite. Criticados pela direita e pela esquerda, mas que deixaram a marca de um novo tempo, sem coronelismo, sem militares, com respeito aos diferentes, a pluralidade política e partidária, aos movimentos sociais e a plenitude democrática. O Presidente Improvável é um documentário biográfico de Fernando Henrique Cardoso e de um Brasil que renasceu das cinzas.

Referências

- Arendt, H. (2010). *Sobre a Violência* (2ª ed.). Civilização Brasileira.
- Belisário Franca. <https://academiabrasileiradecinema.com.br/socios-acad/belisario-franca/>
- Bobbio, N. (2006). *O Futuro da Democracia*. Paz e Terra.
- Giddens, A. (2001). *A Terceira Via e seus críticos*. Record.
- Pavese, C.B. (2004). A Terceira Via. *Mosaico Social - UFSC*, v. 2, 241-247. <https://cienciassociais.paginas.ufsc.br/files/2015/03/Artigo-181.pdf>
- Rodante, J. et al. (2022). O Presidente Improvável [Filme]. Globoplay.

Frances e Julie: o protagonismo feminino no cinema e as questões da mulher contemporânea

Maria Fernanda CAVASSANI
Universidade Presbiteriana Mackenzie
mfcavassani@outlook.com

Resumo: A temática feminina tem se tornado recorrente no cinema, neste artigo, a partir da comparação de duas obras cinematográficas, *Frances Ha* (2012) e *A Pior Pessoa do Mundo* (2021), são propostas reflexões sobre uma fase transitória (e um pouco confusa) da vida da mulher contemporânea: quando não se é mais jovem, mas ainda não se alcançou a maturidade esperada – e por vezes – cobrada. Enquanto percurso metodológico, foi utilizada a proposta de Cândida Vilares Gancho (2006) para análise de narrativa e a de Francis Vanoye e Anne GoliotLété (2012) para análise fílmica. Como contribuições teóricas, partimos de quatro campos conceituais fundamentais para as análises: Walter Benjamin (1994), explicando narrativa; Mikhail Bakhtin, a partir de Julia Kristeva (2012), com o conceito de intertextualidade, Jacques Aumont (1995) sobre cinema e Simone de Beauvoir (2012) para as percepções do feminino. Após a análise comparativa, foi possível chegar a algumas conclusões que apontam para narrativas cinematográficas que retratam protagonistas questionadoras em relação às demandas sociais impostas às mulheres. Frances e Julie, apesar das dificuldades, buscam uma existência que lhes seja favorável, de acordo com suas visões de mundo e escolhas individuais que nem sempre condizem com o imperativo social.

Palavras-chave: mulher, feminino, cinema, análise fílmica, *Frances Ha*, *A Pior Pessoa do Mundo*

Abstract: *The female theme has become recurrent in the cinema, in this article, from the comparison of two cinematographic works, Frances Ha (2012) and A Pior Pessoa do Mundo (2021), reflections are proposed on a transitory (and somewhat confusing) phase of the contemporary woman's life: when one is no longer young, but still haven't reached the expected - and sometimes - demanded maturity. As a methodological path, Cândida Vilares Gancho's (2006) proposal was used for the analysis of the narratives, and Francis Vanoye and Anne GoliotLété's (2012) to perform the filmic analysis. As theoretical contributions, we start from four fundamental conceptual fields for the analysis: Walter Benjamin (1994), explaining the narrative; Mikhail Bakhtin, based on Julia Kristeva (2012), with the concept of intertextuality, Jacques Aumont (1995) about cinema and Simone de Beauvoir (2012) on the perceptions of the feminine. After the comparative analysis, it was possible to reach some conclusions that point to cinematographic narratives that portray questioning protagonists in relation to the socially imposed demands on women. Frances and Julie, despite the difficulties, seek an existence that is favorable to them, according to their world view and individual choices that do not always match the social imperative.*

Keywords: woman, feminine, cinema, film analysis, *Frances Ha*, *A Pior Pessoa do Mundo*

Introdução

A experiência de assistir a filmes e entrar em contato com diversas histórias é algo que está intrínseco na própria dinâmica dialógica de uma narrativa, compreendida nesse artigo como a possibilidade de vivenciar o mundo a partir da troca com o outro (Benjamin, 1994) criando ora um distanciamento, ora uma aproximação com os personagens e suas vivências. Ou seja, cinema permite que o espectador vá a lugares inóspitos, esteja em situações impensáveis, viva aquilo que talvez nunca aconteça na realidade, há, portanto, um *afastamento seguro* daquela trama. Por outro lado, determinados filmes promovem um reconhecimento tão intenso de quem assiste com o personagem e/ou o enredo que a pessoa tem sensação de ter sua própria vida retratada na tela. Há, dessa maneira, um diálogo constante, em curso, sempre que alguém assiste a um filme.

Entender o cinema enquanto uma narrativa dialógica é fundamental para ter clareza sobre como os filmes podem ser extensões e representações da realidade, dos encontros, das visões de mundo a partir de uma determinada época e lugar, é, portanto, uma janela em que as pessoas podem experimentar sentimentos e sensações sem arcar com consequências, além da possibilidade de entrar em contato o novo, o estranho e o diferente. E se existe um recorte temporal e espacial nas produções cinematográficas, há, então, uma perspectiva, uma ideia a ser exposta de acordo com esse fato, sendo assim, o cinema se transforma junto à sociedade em que está inserido, não apenas adequando-se, mas, também, questionando, promovendo mudanças e sendo contemporâneo a ideias e concepções que muitas vezes levam tempo para ganhar força social. As questões de gênero encaixam-se dentro dessa percepção de que o cinema pode ser vanguardista e representar mudanças sociais e estruturais antes mesmo das pessoas se darem conta.

O início do século XX é marcado por profundas transformações sociais, econômicas, políticas e artísticas. Tais mudanças trouxeram novas e importantes maneiras de pensar e agir, promovendo uma pluralidade de visões de mundo que até hoje reverberam e produzem questionamentos. Como não poderia deixar de ser, as demandas sobre gênero também vieram à tona, com mulheres reivindicando espaço e voz com o intuito de participar de maneira mais ativa na sociedade. Se as questões femininas começam a ter mais força no início do século XX, atualmente, no século XXI, elas ganham novas camadas e particularidades. Portanto, neste artigo, a partir da comparação de duas obras cinematográficas, são propostas reflexões sobre uma fase transitória (e por vezes confusa) da vida da mulher contemporânea: quando não se é mais jovem, mas ainda não se alcançou a maturidade esperada – e por vezes – cobrada.

Os filmes aqui comparados e analisados possuem espaço e tempo diferentes, mas temática semelhante, dialogando entre si e, também, com muitas das espectadoras. Sendo o cinema uma forma de pensar o mundo e a sociedade, a reflexão aqui realizada teve como objetivo debater possibilidades interpretativas sobre um dos muitos inconvenientes que permeiam as vidas das mulheres: não cumprir com os desígnios pré-estabelecidos socialmente, como casamento, maternidade, carreira etc.

Frances Ha (Noah Baumbach, 2012) é uma narrativa cinematográfica leve e sensível sobre o processo de amadurecimento de Frances (Greta Gerwig). Recepcionista e estudante em uma escola de dança, ela aspira integrar o grupo principal de bailarinos da companhia. Além das questões de trabalho, Frances também precisa lidar com a mudança de Sophie (Mickey Sumner), com quem divide um apartamento em Nova Iorque, que pretende viver com o namorado. Começa, então, a peregrinação da protagonista em busca de um lugar para morar.

Dividido em prólogo, epílogo e doze capítulos, *A Pior Pessoa do Mundo* (Joachim Trier, 2021) traz a história de Julie (Renate Reinsve), uma mulher de vinte e tantos anos

que não sabe ao certo o que deseja para sua vida. A protagonista relaciona-se com dois homens completamente diferentes e precisa decidir com quem ficar, o que parece uma metáfora sobre sua própria existência, vontades e ambições pessoais, já que o tempo está passando e algumas questões precisam ser resolvidas.

As narrativas cinematográficas em questão são oportunidades interessantes de observar como as mulheres da faixa etária dos trinta anos estão sendo retratadas e quais interpretações são possíveis de serem feitas, além de entender se algo mudou entre 2012 (lançamento de *Frances Ha*) e 2021 (lançamento de *A Pior Pessoa do Mundo*). Analisar esses filmes é, portanto, debater as questões que permeiam a mulher contemporânea.

Com o objetivo de investigar tais questões femininas nos filmes, enquanto percurso metodológico, foi utilizada a proposta de Cândida Vilares Gancho (2006) para análise de narrativa e a de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012) para análise fílmica. Como contribuições teóricas, partimos de quatro campos conceituais fundamentais para as análises: Walter Benjamin (1994), explicando narrativa; Mikhail Bakhtin, a partir de Julia Kristeva (2012), com o conceito de intertextualidade, Jacques Aumont (1995) sobre cinema e Simone de Beauvoir (2012) para as percepções do feminino.

Após a análise comparativa, foi possível chegar a algumas conclusões que apontam para narrativas cinematográficas que retratam protagonistas questionadoras em relação às demandas sociais impostas às mulheres. Frances e Julie, apesar das dificuldades, buscam uma existência que lhes seja favorável, de acordo com suas visões de mundo e escolhas individuais que nem sempre condizem com o imperativo social.

Metodologia de análise

O cinema é essencialmente narrativo. Ainda que exista inúmeras maneiras de contar algo, a estrutura – em maior ou menor grau – mantém elementos básicos que permitem que o texto se configure como uma história. Portanto, neste artigo, foram utilizadas duas metodologias que se complementam, uma vez que a proposta de análise de narrativa de Gancho (2006) nos ajuda a compreender o que é estruturalmente essencial na narração e a proposta de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2012) sistematiza técnicas para observar objetiva e subjetivamente narrativas cinematográficas.

A narrativa está para os seres humanos assim como eles estão para a necessidade de contar histórias. Mesmo que nesse artigo o conceito de narrativa ultrapasse a perspectiva de gênero textual, são utilizados os elementos defendidos por Gancho (2006), buscando ampliá-lo conforme as necessidades sociais, logo:

narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos - histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares) -, transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas; a Bíblia - livro que condensa, história, filosofia e dogmas do povo cristão compreende muitas narrativas: da origem do homem e da mulher, dos milagres de Jesus etc. Modernamente, poderíamos citar um sem-número de narrativas: novela de TV, filme de cinema, peça de teatro, notícia de jornal, gibi, desenho animado [...]. Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não. (Gancho, 2006, p. 4)

A narrativa se solidifica partindo de cinco elementos primordiais: narrador, enredo, personagem, tempo e espaço, também se faz necessário um conflito para que a história aconteça. Para a análise comparativa deste artigo, o recurso narrativo mais importante diz respeito às protagonistas, ou seja, como essas personagens são construídas, caracterizadas

e quais relações estabelecem com outros personagens e, também, com os espectadores. Podendo ser divididos entre protagonistas, antagonistas e secundários, os personagens de uma narrativa são caracterizados, a partir de Gancho (2006), como planos ou redondos. A autora explica que:

- a) Personagens planos: são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos. (Gancho, 2006, p. 16)
- b) Personagens redondos: são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de características que, por sua vez, podem ser classificadas em:
 - físicas: incluem corpo, voz, gestos, roupas;
 - psicológicas: referem-se à personalidade e aos estados de espírito;
 - sociais: indicam classe social, profissão, atividades sociais;
 - ideológicas: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião;
 - morais: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista. (Gancho, 2006, p. 18)

Os conflitos nos filmes necessitam ocorrer dentro de um determinado tempo e espaço que delimitam não apenas a duração e os locais literais das narrativas, mas apresentam estratégias que são importantes na construção das personagens, sendo uma conjunção que permite observações sobre como essas mulheres vivem e ocupam o mundo, podendo ser definido como ambiente. O tema, aquilo que Gancho (2006, p. 30) define como “a ideia em torno da qual se desenvolve a história” é um dos fios condutores das análises aqui realizadas, uma vez que os filmes estão sendo analisados justamente partindo desse elemento narrativo.

Junto à Análise de Narrativas, há a Análise Fílmica que propõe reflexões a partir de elementos técnicos, estéticos e sonoros. Ao observar um filme, são mobilizadas técnicas que auxiliam na compreensão de elementos que possam ser úteis para explicar situações, contextos, fenômenos ou qualquer que seja o objeto e o objetivo da análise. Para tanto, Vanoye e Goliot-Lété (2012) sistematizam uma série de recursos interpretativos de narrativas cinematográficas, propondo uma investigação que pode ser realizada em etapas e categorizada de acordo com a finalidade analítica:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade (Vanoye & Goliot-Lété, 2012, p. 14).

Aqui, as análises fílmicas têm como propósito observar as produções enquanto recorte de uma perspectiva e contexto específico. Tais observações precisam ser cuidadosas, não devem extrapolar as obras e correr o risco de construir algo diferente do que foi proposto pelo autor. Claro que há subjetividade em qualquer interpretação, entretanto, o analista precisa manter-se o mais distante possível da obra analisada.

A análise de narrativa somada à análise fílmica cria, portanto, possibilidades de observar Frances e Julie, protagonistas dos filmes, de maneira aprofundada, extraindo

reflexões no que diz respeito ao objetivo desse artigo: pensar a mulher contemporânea e seus desdobramentos. Logo, o processo consistiu em descrever os filmes sucintamente, separar dois atos de cada narrativa, observar diálogos e outros elementos importantes na construção das personagens para, enfim, analisá-las a partir das teorias a seguir.

Teorias

Quatro teóricos formam os pilares para a análise comparativa realizada nesse artigo. O primeiro, Walter Benjamin (1994), explica o que é narrativa. Sobre o diálogo entre obras, Mikhail Bakhtin, a partir das reflexões de Julia Kristeva (2012), nos apresenta o conceito de intertextualidade. Acerca dos elementos constitutivos do cinema, Jacques Aumont (1995) e sobre as concepções de feminino, o clássico de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* (2009).

Filme é narrativa e narrar é uma das maneiras que os seres humanos encontraram para viver e mediar as experiências. Walter Benjamin (1994) afirma que o ato de contar é transformador, uma vez que é, ao mesmo tempo, um acontecimento individual e coletivo, interno e externo, objetivo e subjetivo, tanto para aquele que narra, quanto para aquele que ouve/lê: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (Benjamin, 1994, p. 198). As figuras do narrador e do ouvinte se alternam de maneira dialógica e cada qual experimenta o ato de dizer e o de ouvir através de um processo de trocas entre si e com o meio possibilitando que a humanidade registre sua jornada no mundo através, principalmente, da oralidade e, depois, de outros meios:

Narra-se em suportes e linguagens distintos, que vão desde as inscrições rupestres, passando pelas narrativas orais, nas quais a necessidade dos corpos presentes, tanto do narrador quanto os dos ouvintes, concedia ao narrar um caráter ritualístico e essencialmente comunitário, vinculado à experiência do estar juntos no aqui e no agora, compartilhando o mesmo tempo e o mesmo espaço. (Silva & Santos, 2015, p. 01)

Esses suportes viabilizam o compartilhamento de narrativas de maneira direta ou indireta. O cinema sendo, portanto, uma forma de contar histórias, nos possibilita experienciar situações que provavelmente nunca viveríamos, em lugares distantes, com núcleos sociais inusitados e relacionamentos inesperados, ou seja, é uma maneira de entrar em contato com o que nos é diferente e distante. O filme é, então, uma sequência de imagens em movimento que se sobrepõem, criando representações visuais e sonoras, imprimindo interpretações do mundo: “Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar”. (Aumont, 1995, p. 134)

O cinema pode também ser compreendido como uma materialização interpretativa da realidade, seja através das imagens em movimento, aspectos sonoros ou tema, há – muitas vezes – alto grau de realismo, já que:

a experiência, mesmo a mais breve, de assistir a um filme, basta para demonstrar que reagimos diante dessa imagem plana como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações (presença do quadro, ausência de cor etc.), essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma “impressão de realidade” específica do cinema, que se manifesta

principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade. (Aumont, 1995, p. 21)

Esse aspecto realista do cinema o aproxima das pessoas e suas vivências, sendo, portanto, histórias a serem contadas, uma vez que o filme existe porque alguém tem algo a dizer e outro alguém tem disponibilidade para ouvir. Essas narrativas cinematográficas não estão sozinhas, pelo contrário, elas relacionam-se com o mundo e com a vida das pessoas, ou seja, há conexões e atravessamentos em todas as histórias de cinema.

Assim como as outras mídias, os filmes são produtos que dialogam com outras obras de tempos e espaços diferentes. Mikhail Bakhtin, mesmo sem dar o nome de intertextualidade para esse fenômeno, propôs a concepção de uma linguagem interrelacionada e dialógica, que faz e é referência em e para outras produções, muitas vezes, de maneira orgânica e intuitiva. Julia Kristeva, filósofa e estudiosa da linguagem, chama a atenção para o aspecto polissêmico do texto:

[...] uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (Kristeva, 2012, p. 142)

Toda produção se relaciona com outras e encontrar essas pontes nos possibilita compreender melhor não apenas as obras em si, mas, também, a sociedade em que estão inseridas, ou seja, o dia a dia e situações reais que são, muitas vezes, representadas nos textos. Logo, a intertextualidade é um elemento indissociável de todas as produções, podendo ser intencional ou não. Os filmes aqui analisados não se referenciam direta e objetivamente, mas possuem diversos elementos que os colocam em interlocução.

Por seu caráter realista, a narrativa cinematográfica dialoga diretamente com as situações cotidianas, provocando vínculos, reconhecimentos e interpretações que promovem reflexões capazes de gerar incômodos e possibilidades de transformações. Assim como outras mídias, o cinema é capaz de nos dar um panorama fidedigno sobre a sociedade em que está inserido, sendo um registro importante sobre como determinada época se organizou.

Algumas demandas sempre estiveram presentes nas telas, como o debate acerca da desigualdade entre os gêneros. Essa questão é recorrente no cinema, e nos dois filmes aqui analisados, faz-se necessário aprofundar a ideia do que significa ser mulher, entendendo o conceito de gênero como “uma categoria social imposta sobre um corpo sexualizado (Scott *apud* Mattos, 2018, p. 24)”. Se são um construto da sociedade, logo, as concepções sobre gênero transformam-se e moldam-se conforme as necessidades e ideias de um determinado grupo de pessoas, momento e lugar, ou seja, é uma concepção abstrata e mutável.

Simone de Beauvoir, no século XX, notou exatamente essa característica social sobre o que significa ser mulher. Pioneira nos estudos femininos no mundo e um dos mais importantes pilares para as teorias femininas, a filósofa deixa claro, logo no início de seu mais significativo livro, *O Segundo Sexo* (2009), que:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (Beauvoir, 2009, p. 11)

A filósofa questiona um destino para o feminino que é, na verdade, artificial e produzido para atender a interesses de determinados grupos que precisam ter as mulheres sob controle porque “a sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens (Beauvoir, 2009, p. 91)”. De acordo com a pensadora, é necessário quebrar com o paradigma de que o reconhecimento da Outra (mulher) baseado no Um (homem), é a única maneira de existência para as mulheres.

Apesar do icônico livro de Beauvoir (2009) ter sido lançado no século passado, ainda se mostra atual e contemporâneo a esses tempos em que as questões sobre gênero continuam em debate. Portanto, é esperado que assuntos ligados ao feminino estejam presentes nas mais diferentes esferas sociais – como o cinema, por exemplo – porque questionam crenças e modelos impostos e que subjugam todos aqueles que não se encaixam no perfil dos que detém o poder.

Propor interpretações possíveis acerca da representação do feminino nos filmes aqui analisados é uma maneira de somar forças nesses trabalhos que buscam caminhos para quebrar padrões e questionar o papel feminino na sociedade – com recorte para a mulher contemporânea, na faixa dos trinta anos e que necessita lidar com pressões em diferentes esferas da vida. Ainda que as produções cinematográficas aqui analisadas não tenham qualquer relação planejada, foi possível observar convergências importantes para compreensão do feminino contemporâneo com recorte de gênero, idade e classe social. Na sequência, há breves descrições e contextualizações dos filmes e, depois, a análise comparativa e algumas considerações finais.

Breves descrições dos filmes *Frances Ha* e *A Pior Pessoa do Mundo*

Em um primeiro momento, a metodologia de análise consistiu em descrever breve e tecnicamente os filmes, com foco nas protagonistas dos longas, Frances e Julie. Na sequência, os filmes foram categorizados a partir dos cinco elementos narrativos (Gancho, 2006) e, por fim, propusemos possíveis interpretações comparativas entre as personagens sobre o que mais nos interessou observar no filme: os dilemas comuns das mulheres na faixa dos trinta anos.

- ***Frances Ha* (2012)**

Logo de início percebemos que *Frances Ha* (2012) é um filme sobre amizade e processos de amadurecimento. A narrativa é filmada em preto e branco e dividida por capítulos que são nomeados com diferentes endereços. Além do núcleo principal, formado pela protagonista e sua melhor amiga, há, ainda, outros jovens adultos que auxiliam na composição da trama.

As primeiras cenas são focadas em Frances e Sophie, a melhor amiga. Elas se divertem pelas ruas de Nova Iorque, depois, em casa, parecem aproveitar a companhia uma da outra. As duas moram juntas e compartilham uma vida harmoniosa, apoiando-se mutuamente. Na sequência, vemos Frances em um diálogo com o namorado que a convida para morar com ele, diante da negativa da protagonista, ele termina o relacionamento com ela.

Nas cenas seguintes, notamos o esforço de Frances para compor o grupo principal de bailarinos da companhia que, até então, ela trabalha como secretária e dançarina substituta. Tudo parece tranquilo, apesar dos claros problemas financeiros, até o momento em que Sophie avisa Frances que irá morar com o namorado e, portanto, precisará mudar do apartamento que dividem.

A partir desse fato, a protagonista dá início a uma busca por outro lugar para ficar. Nesse processo, ela conhece e se relaciona com várias pessoas, ficando em diferentes lugares, até mesmo retornando por um tempo para a casa dos pais. De volta à Nova Iorque, Frances passa por diversas situações conflituosas e se vê perdida em todas as esferas de sua vida, tanto nas questões profissionais, quanto nas pessoais e amorosas.

Sentindo-se sozinha e, por impulso, Frances vai à Paris e não aproveita a viagem, as preocupações a atormentam e ela retorna à Nova Iorque para uma reunião de trabalho. Ao acreditar que teria uma oportunidade na companhia de dança, ela se decepciona porque o que lhe foi oferecido foi uma vaga no setor administrativo da escola. Frances consegue um emprego como garçomete e, em uma das festas em que trabalha, Sophie está presente e alcoolizada e a protagonista descobre que a amiga irá se casar em breve.

Na mesma noite, Sophie tem uma briga com o namorado e vai para o dormitório em que Frances está morando, as duas conversam e a relação entre elas começa a melhorar. Esse é o momento de retomada da protagonista. Frances faz as pazes com sua melhor amiga, começa a trabalhar na parte administrativa da companhia e, também, como coreógrafa. A última cena do filme é Frances colocando seu nome na caixa de correios de seu novo apartamento, como não cabe seu nome e sobrenome completos, ela abrevia para Frances Ha.

- ***A Pior Pessoa do Mundo (2021)***

Uma mulher ao centro fumando um cigarro, pensativa e a câmera se aproximando. Um aviso de que a narrativa é dividida em doze capítulos, prólogo e epílogo. Aos poucos, conhecemos a história de Julie, uma pessoa com muitas dúvidas sobre o que quer em relação a vida. Ela é uma mulher que iniciou muitas coisas na vida, mas não terminou a maioria, tem pretensões de escrita, entretanto, não dá para saber exatamente o que deseja para si.

Julie conhece Aksel, um quadrinista quinze anos mais velho. Os dois começam um relacionamento que se intensifica até que passam a morar juntos. A diferença de idade entre eles gera alguns conflitos, o que faz com que o casal tenha desentendimentos e discussões, como na vez em que viajaram com amigos dele. Julie observa as pessoas mais velhas, com filhos e casamentos de longos anos e isso a faz pensar, ao mesmo tempo que sua presença jovem, e seus posicionamentos, causam incômodos nos demais.

Na sequência, vemos novamente a primeira cena do filme e a legenda sinaliza que o capítulo dois, intitulado “infidelidade”, começou. Julie está em uma exposição do namorado e parece pensativa. Um pouco entediada, ela sai do evento e caminha pela cidade, ao anoitecer, a protagonista entra em um casamento de pessoas desconhecidas e começa a interagir com os convidados, fazendo perguntas intrigantes sobre temas sensíveis.

Em determinado momento, ela conhece o barista de um café, Eivind. Eles se interessam um pelo outro e começam a testar limites, fazendo desafios e provocações. Julie e Eivind passam a noite juntos e, ao amanhecer, se separam – ele também está em um relacionamento – os dois não consumaram a traição e não trocaram contatos. Em seguida, observamos Julie relacionando-se com seus familiares e percebemos que existe alguns problemas entre eles, principalmente entre ela e o pai.

Julie trabalha em uma livraria e Eivind acaba encontrando-a lá, isso a perturba a ponto de fazê-la questionar seu relacionamento com Aksel. Não suportando mais a vida a dois com o namorado, e depois de muita discussão, Julie se separa e vai viver com Eivind que também deixa a namorada. O capítulo 7 dá início a vida amorosa dos dois, eles se conhecem melhor, precisam lidar com o passado, ciúme, novas amizades.

Um amigo de Aksel vai até a livraria em que Julie trabalha e conta a ela que o ex-namorado está com um câncer terminal, isso a sensibiliza e entristece. Eivind encontra alguns escritos dela, o que acaba provocando uma briga. Julie se irrita com algumas colocações do companheiro o casal parece entrar em uma crise. Ela visita o ex-namorado no hospital e, na sequência, conta a ele que está grávida. Os dois conversam sobre filhos, escolhas, vida e arrependimentos.

Julie chega em casa e conta para Eivind da gravidez, eles conversam sobre isso e não fica claro se ela terá ou não o bebê. No último capítulo, intitulado “tudo chega ao fim”, Aksel morre, Julie perde a criança e se separa de Eivind e ele tem um filho com outra pessoa. Entretanto, apesar de tudo, é no final da narrativa que observamos a protagonista finalmente lidando melhor consigo mesma, encontrando seu caminho tanto na vida profissional, ela se torna fotógrafa, quanto pessoal, ao ver Eivind com o filho, Julie parece estar feliz por ele. A última cena é a protagonista editando fotos, em seu apartamento, sozinha e aparentemente tranquila.

Análise comparativa: intertextualidades possíveis

As protagonistas dos filmes podem ser classificadas, segundo a categorização proposta por Gancho (2006), como personagens redondas, carregadas de complexidade e experienciando situações que permitem transformações e mudanças no curso do enredo. Frances e Julie protagonizam dilemas parecidos, vivências que exigem escolhas que geram consequências para elas e para os demais personagens das histórias.

Compará-las é uma maneira de mostrar que alguns comportamentos vão além de escolhas individuais, já que estão relacionados com o coletivo e com a organização social daquele espaço e tempo, ou seja, ambas passam por exigências bastante específicas em relação às decisões pessoais e profissionais, tentando alcançar um padrão de comportamento que não condiz com a realidade e - menos ainda - com desejos e vontades que vão além da maternidade e do casamento.

As semelhanças entre as protagonistas começam pela idade. Ambas estão com quase trinta anos e vidas ainda com questões em aberto, como relacionamento, maternidade e profissão. Frances e Julie sentem o peso dessas demandas sociais, mas, ao mesmo tempo, questionam essas obrigações. Frances, ao se recusar a morar com o namorado, quebra com algo esperado quando se está em um relacionamento há um tempo. Julie faz o caminho inverso, vai morar com o parceiro quinze anos mais velho de forma - compreendida como - rápida demais.

Outro ponto em comum entre elas é o fato de não corresponderem com os padrões de beleza esperados e - até mesmo - incentivados. Apesar de em determinados momentos dos filmes a questão da estética e da aparência surgir, não chega a ser algo determinante para a construção das personagens e das narrativas. Julie e Frances são comuns, como a maioria das mulheres nessa faixa de idade, o que provoca vínculos com as telespectadoras.

Nas imagens a seguir, vemos as protagonistas com um cigarro em mãos. Os objetos ajudam na composição da cena e, também, na compreensão do personagem. Talvez Frances e Julie estejam comunicando para o espectador que o cigarro é, naquele momento, uma maneira de pensar sobre a vida e escolhas, em um ato introspectivo e particular. Cenas assim, com apenas as protagonistas, são comuns em ambos os filmes.

Importante notar, também, que elas estão centralizadas nas imagens, ou seja, têm total atenção dos espectadores que acompanham a jornada das protagonistas que são, inclusive, antagonistas delas próprias. Não existe, portanto, certo e errado, bem e mal, o que há são

mulheres buscando compreender a si e ao mundo, não em uma representação idealizada ou ingênua, mas numa perspectiva coerente com as demandas do feminino real.

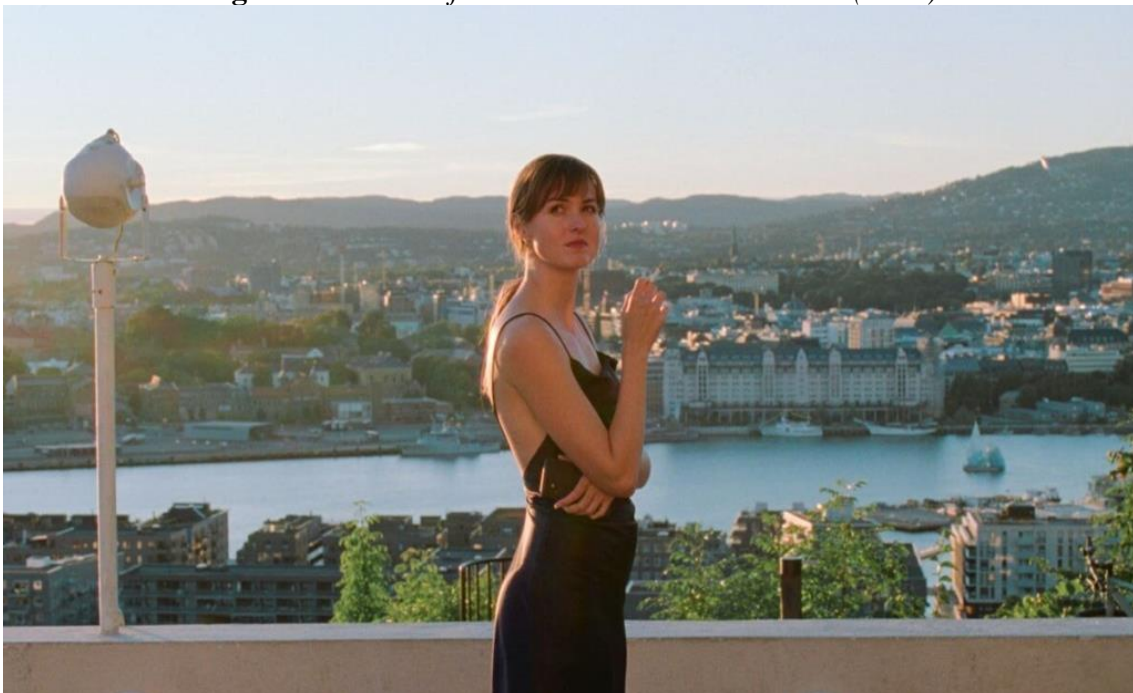
Decompor os filmes para, na sequência, recompô-los, metodologia de análise proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2012), é uma maneira de encontrar significações que num primeiro momento possam estar implícitas. Julie e Frances estão em praticamente todas as cenas, ou seja, existe um cuidado e uma dedicação em colocá-las em evidência, rompendo com a ideia da personagem feminina que necessita de um personagem masculino para existir na narrativa.

Figura 1. Cena do filme *Frances Ha* (2012)



Fonte: Fotograma de *Frances Ha* (2012)

Figura 2. Cena do filme *A Pior Pessoa do Mundo* (2021)



Fonte: Fotograma de *A Pior Pessoa do Mundo* (2021)

Um dos grandes debates sobre o fazer cinematográfico é a maneira como personagens mulheres são suportes para personagens homens (protagonistas, principalmente) se desenvolverem plenamente nas narrativas. Nem Frances (Figura 1) e nem Julie (Figura 2) precisam de homens para percorrer seus caminhos, buscando soluções para os conflitos pessoais, ou seja, são filmes que rompem com essa lógica, tornando as personagens mais realistas.

Os personagens masculinos têm papel secundário nas narrativas. São as jornadas das protagonistas que têm importância, elas independem dos outros, fazem escolhas por e para si mesmas. Gancho (2006) afirma que personagens redondos carregam para o cinema camadas de complexidade, tornando a história interessante e, por vezes, reflexiva. E se o cinema tem a capacidade de nos fazer pensar em nós mesmos a partir do que está projetado na tela, nos dois filmes o vínculo com a realidade é evidente.

Durante os filmes podemos observá-las em contato com os outros em vários momentos, mas sempre refletindo sobre suas próprias existências. Algumas atitudes, durante as narrativas, podem ser compreendidas como processos de liberdade, em que elas são livres e fazem o que querem. Esses momentos não são recorrentes, mas quando surgem, mostram que, apesar das pressões e dos obstáculos, elas se permitem viver como desejam.

As cenas em que Frances (figura 3) e Julie (figura 4) correm pela cidade, claramente satisfeitas por alguma decisão que tomaram, são bem claras nas ideias que querem transmitir. Os recursos visuais e sonoros utilizados reforçam os posicionamentos que assumiram: o de fazerem o que querem, independentemente de as consequências serem boas ou ruins. *Frances Ha* (2012) e *A Pior Pessoa do Mundo* (2021) trazem a representação de um feminino real e possível.

Figura 3. Cena do filme *Frances Ha* (2012)



Fonte: Fotograma de *Frances Ha* (2012)

Figura 4. Cena do filme *A Pior Pessoa do Mundo* (2021)

Fonte: Fotograma de *A Pior Pessoa do Mundo* (2021)

Não existe um final feliz como nos moldes do cinema romântico ou uma grande tragédia que muda o curso das histórias, em *Frances Ha* (2012) e *A Pior Pessoa do Mundo* (2021), o que fica são os pequenos acontecimentos nas vidas de mulheres que tentam descobrir o que querem em meio às pressões sociais e demandas que parecem acompanhá-las por um período longo de suas vidas.

Considerações finais

Frances Ha (2012) e *A Pior Pessoa do Mundo* (2021) são narrativas que apontam para mudanças em relação às representações do feminino contemporâneo e as diferentes maneiras de existir como mulher. Frances e Julie quebram com padrões pré-estabelecidos e tentam - com acertos e erros - fazer aquilo que querem e não o que é imposto.

Claro que, inseridas em uma sociedade com grandes problemas em relação à igualdade de gênero, enquanto mulheres, as protagonistas também sofrem com as exigências que são, muitas vezes, inalcançáveis e difíceis de cumprir. Não que as demandas sociais não as frustrem, em vários momentos dos filmes elas demonstram certa insatisfação, porém, as personagens também questionam essas condições e tentam, implicitamente, mudá-las.

De certa forma, essas mudanças, em maior ou menor grau, acontecem. Frances e Julie experienciam um feminino mais livre e com menos culpa e, apesar do amadurecimento e das responsabilidades ainda serem questões em aberto, elas conseguem transgredir e apresentar uma vivência que permite escolhas. O fato desses filmes retratarem mulheres comuns somam nos debates e ações sobre igualdade de gênero dentro do audiovisual.

Beauvoir (2012) foi categórica ao afirmar que ser mulher é uma construção social, portanto, passível de transformações de perspectivas e entendimentos. Dentro da história do cinema, observamos como a representação do feminino vem mudando gradativamente, assim como a sociedade, reafirmando as perspectivas da filósofa. Fica claro, a partir de Frances e Julie, que uma nova maneira de vivenciar o feminino é possível.

As protagonistas têm, portanto, diversas convergências que sinalizam para um feminino que está em processo de mudança. Observando atitudes e perspectivas, é possível inferir que algumas imposições que antes não eram questionadas, agora são problematizadas e, por vezes, não correspondidas. Frances e Julie demonstram, através dos modos de pensar e atitudes, que existem alternativas, que têm escolhas que vão além do óbvio.

Se antes as mulheres na faixa dos trinta anos eram encorajadas, principalmente, a constituir uma família, ter filhos, dedicarem-se à vida doméstica, hoje as situações e perspectivas mudaram. Sendo, então, o cinema uma janela para a realidade, narrativas cinematográficas como as analisadas aqui comunicam uma possível mudança de paradigma no existir feminino, tornando-o mais humano e factível.

Os filmes analisados não trazem o debate sobre igualdade de gênero de maneira objetiva ou em primeiro plano, mas, através das atitudes das personagens, é possível inferir visões de mundo questionadoras e representações de um feminino menos paciente e mais combativo. Ou seja, representações de mulheres que exigem voz para expressar o que sentem e o que querem.

Comparar personagens de filmes que tem uma década de diferença também foi interessante. Julie é ainda mais expressiva do que Frances, a primeira tem uma clareza de ideias e uma franqueza que não fica tão evidente na segunda, talvez esse fato tenha relação com as mudanças e os avanços dos últimos anos acerca da igualdade de gênero. Portanto, as perspectivas sobre o papel da mulher mudaram ainda mais.

Frances e Julie possuem convergências interessantes que permitem observar como o audiovisual tem representado o feminino e suas demandas. São mulheres que questionam as imposições sociais e tentam romper com situações tidas como obrigatórias, como o casamento ou a maternidade. As protagonistas, junto a tantas outras narrativas contemporâneas, participam de um movimento cada vez mais emancipador e reflexivo sobre a condição de mulher, distanciando-se das idealizações e se aproximando de uma vivência cada vez mais real.

Referências

- Aumont, J. (1995). *A estética do filme*. Papirus.
- Baumbach, N. (Diretor). (2012). *Frances Ha* [Filme]. RT Features.
- Beauvoir, S. (2009). *O segundo sexo*. Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1994). O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. I. 197-221.
- Gancho, C. V. (2006). *Como analisar narrativas*. Ática.
- Kristeva, J. (2012) [1967]. *A palavra, o diálogo e o romance*. In Introdução à semiótica. (3ª Ed.). Perspectiva.
- Silva, M. C. C. & Santos, T. (2015). *Peregrinação, experiência e sentidos: Uma leitura de narrativas sobre o Caminho de Santiago de Compostela* (p.01-15). E-Compós.
- Trier, J. (Diretor). (2021). *A Pior Pessoa do Mundo* [Filme]. Film i Väst.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (2012). *Ensaio sobre Análise Fílmica*. Papirus.

Biografia de rua: a relação das pessoas em situação de sem-abrigo com os seus objetos pessoais

Lara Silva FAGUNDES
FCSH-NOVA-FCSH/ISCTE-IUL
lara.lfg@gmail.com

Maria Inês SACHIM
Instituto Piaget de Almada
ines.sachim1996@gmail.com

Filomena SILVANO
FCSH-NOVA
fsilvano@fcs.unl.pt

Resumo: O convívio e a proximidade com as pessoas em situação de sem-abrigo residentes no Centro de Acolhimento Emergência Municipal (CAEM) de Santa Bárbara, na freguesia de Arroios, em Lisboa, nos possibilitou perceber que este grupo vulnerável (social, financeira e psicologicamente), marginalizados e excluídos socialmente, têm em comum relações de valor simbólico significativo com seus objetos pessoais. Com o objetivo de estudar a história social das coisas que eles carregam, os seus significados e a estrutura das trajetórias dessas relações sociais, bem como a construção de valores e significados, este estudo pretende entrevistar um grupo de residentes e registar através da imagem os seus objetos pessoais, a fim de desenvolver uma exposição que nos permita investigar o sentido dos objetos no interior da história de vida desses indivíduos. Por meio de entrevistas semi-estruturadas e registo fotográfico, queremos contar traços da biografia de pessoas em situação de sem-abrigo e dos seus objetos, para atuar como um estudo que aproxima a comunidade académica a este grupo social e promove reflexões sobre as ligações singulares e simbólicas com as coisas materiais.

Palavras-chave: sem-abrigo, objetos, biografia, valor simbólico, memórias

Abstract: *The conviviality and closeness with homeless people residing at the Municipal Emergency Reception Centre (CAEM) of Santa Bárbara, in the parish of Arroios, in Lisbon, enabled us to perceive that this vulnerable group (socially, financially, and psychologically), marginalized and socially excluded, have in common relationships of significant symbolic value with their personal objects. With the aim of studying the social history of the things they carry, their meanings and the structure of the trajectories of these social relationships, as well as the construction of values and meanings, this study aims to interview a group of residents and record their experiences through images. personal objects, in order to develop an exhibition that allows us to investigate the meaning of objects within the life history of these individuals. Through semi-structured interviews and photographic recording, we want to tell traces of the biography of homeless people and their objects, to act as a study that brings the academic community closer to this social group and promotes reflections on the unique connections and symbolic with material things.*

Keywords: *homeless, objects, biography, symbolic value, memories*

Introdução

O Centro de Acolhimento de Emergência Municipal (CAEM) Santa Bárbara, localizado na freguesia de Arroios, em Lisboa, foi inaugurado em Setembro de 2021 e tem espaço para 128 pessoas. Trata-se de uma resposta integrada para as pessoas em situação de sem-abrigo e conta com uma equipa multidisciplinar que visa atender às necessidades desta população, bem como encaminhar para outras respostas sociais. Desde a sua abertura, mais de 500 pessoas já passaram pelo centro.

Além de oferecer um espaço de habitação temporária, convívio, alimentação, vestuário, acesso aos serviços de saúde, redução de danos e minimização de riscos, há uma estrutura organizada para o desenvolvimento de ações de sensibilização e atividades ocupacionais. Através da relação construída com os residentes, a equipa percebeu que muitos deles - embora em situação de grande vulnerabilidade e exclusão social - demonstravam uma relação significativa com os seus pertences pessoais (mesmo que escassos). Esta percepção empírica foi o ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho que tem como finalidade estudar as relações sociais com os bens materiais e as práticas sociais deste grupo, considerando que a variedade de objetos utilizados pelos indivíduos tem valor significativo no âmbito da antropologia.

No início dos anos 20, Marcel Mauss já estudava as trocas de bens sob a luz do que o autor chamou de teoria da dádiva, a qual é considerada o inverso da lógica de compra e venda de bens. Ao comparar as sociedades primitivas com as sociedades ocidentais, Mauss defendia que nesta última as relações com os bens e objetos se tornaram relações impessoais e utilitárias, nas quais os indivíduos não seriam capazes de se ligar singular ou simbolicamente às coisas.

Embora a relação com os objetos possa ter sofrido alterações ao longo das décadas, como destaca também Marx (1979), ao criticar a lógica capitalista de produção de bens - que separa o homem da proximidade com o objeto produzido -, as coisas nunca deixaram de possuir papel importante na estruturação das relações sociais. A circulação e o consumo de bens e objetos são carregadas de valor e poder, mesmo que simbólico, e são determinantes para repensar as sociedades atuais. Os objetos possuem sentido no interior da relação com outros objetos e do sistema onde estão inseridos, carregam significados que são construídos e alterados após trocas e relações sociais (Simmel, 1978). De acordo com Bourdieu (1979), qualquer objeto pode adquirir valor e discurso, a narrativa sobre um determinado bem é capaz de dotá-lo de poder simbólico no interior das sociedades.

As investigações de Daniel Miller consideraram o consumo em termos de produção da identidade e criação e manutenção de redes de sociabilidade, “fazendo emergir a tríade analítica consumo-identidade-sociabilidade” (Miller, 2007, p. 8). Os objetos são capazes de agenciar parte das identidades dos indivíduos, atuando como bens de valor simbólico que permitem integrações em sociedades, convívio, troca de experiências e novas relações sociais (Miller, 2007). Já Appadurai (2008) argumenta que os significados das coisas estão inscritos em suas formas, seus usos e suas trajetórias. Para o autor, embora os humanos sejam responsáveis por atribuir significações às coisas, do ponto de vista metodológico são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social.

Como destaca Silvano (2011), os objectos transportam memórias, permitindo que os espaços ausentes se tornem noutros lugares, presentes. Nesse sentido, no caso da população com a qual trabalhamos, pretendemos analisar de que forma os seus objetos pessoais carregam histórias - não somente de lugares, mas sobretudo acerca das suas experiências de vida e relações passadas - e de que forma estes mesmos objetos representam a materialidade da ligação com o passado e presente.

Uma vez que certos objectos estão situados no interior de processos de mediação que se desenvolvem em circunstâncias interculturais e interpessoais complexas (Silvano 2011), acreditamos que esta pesquisa nos permitirá compreender o entendimento dos processos de valorização dos objectos e como este processo tem de ser feito no interior das negociações sociais que os determinam.

As histórias de vida das pessoas e de seus objetos pessoais serão contadas com o objetivo de representar um recorte da biografia dessas pessoas, aproximando esta população da sociedade em geral e permitindo que as suas memórias construam narrativas e registos fotográficos que evidenciem a relação social, simbólica, cultural, afetiva e singular que os mesmos têm com as coisas.

Objetivos

- a) Investigar o percurso biográfico, a história e relação social das pessoas em situação de sem-abrigo com os seus objetos pessoais;
- b) Compreender a criação de significados e valores acerca dos bens materiais no interior das sociedades, em específico desta população em situação de vulnerabilidade;
- c) Proporcionar uma reflexão sobre a importância das coisas na história de vida de cada entrevistado e recontar estas memórias;
- d) Desenvolver uma análise sobre as narrativas apresentadas por cada participante e reconhecer a atribuição de valores simbólicos sobre os seus objetos pessoais;
- e) Registrar fotografias dos entrevistados com os seus objetos pessoais, a fim de produzir uma mostra fotográfica que retrate a relação entre pessoa e bem material;
- f) Conhecer e apresentar diferentes pontos de vista e traços da biografia de pessoas em situação de sem-abrigo sob um olhar diferenciado que permita sensibilizar a sociedade sobre as relações sociais com as coisas.

Estado da Arte

Duarte (2010) destaca que, semelhante à forma como Mauss (2001) demonstrou que a troca ritualizada de presentes tinha importância social nas sociedades pré-industriais, os estudos na área da antropologia do consumo poderão contribuir para analisar de que maneira os objetos podem criar e manter relações sociais, construir formas particulares de cultura, mediar valores fundamentais, entre outras atuações na vida social.

O papel central dos objetos nas sociedades pode ser pensado pela lógica que Appadurai (1986) trata como “vida social dos objetos”, e que, de acordo com Kopytoff (1986), a vida social das coisas (a quem pertenceram e de onde viveram) é uma componente essencial da sua capacidade de agir.

Kopytoff (2008) em “Biografia das coisas” apresenta as questões necessárias para compreender a vida social dos objetos: “De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim?”

No contexto mercantil homogeneizado, uma biografia rica de uma coisa é a história de suas várias singularizações, das classificações e reclassificações numa sociedade com trajetórias incertas, onde a importância é alterada também consoante as mudanças de

contextos. As incertezas da valoração e da identidade é o drama das biografias das coisas e das identidades (Kopytoff, 2008).

Há, segundo Clifford Geertz (apud Appadurai, 2008), três envolvimentos nos processos de circulação e trocas de mercadorias: conhecimento, informação e ignorância. De acordo com o autor, boa parte da estrutura institucional e da forma cultural de lojas do tipo bazar passa pela dificuldade de acesso à informação confiável e a facilitação à busca por tal informação. Appadurai (2008) explica que:

em mercados do tipo bazar, as buscas por informação tendem a caracterizar qualquer cenário de troca onde a qualidade e a valoração apropriada dos bens não sejam padronizadas, embora os motivos para falta de padronização, para flutuação dos preços e para a qualidade incerta de coisas específicas de um certo tipo sofrem variações enormes (Appadurai, 2008, p. 16)

Aqui, iremos levar em consideração que - além do bazar - essa incerteza sobre a vida social dos objetos também é observada em feiras populares com produtos semi-novos, usados, velharias, quinquilharias ou antiguidades. O contexto das vendas em segunda mão é intrigante, curioso e altamente possível de ser estudado. Como afirma Appadurai (2008), os labirintos de informação complexos e culturalmente organizados são o traço especial das vendas do tipo bazar e de segunda mão.

O ato de compra de um bem específico é o começo de um longo e complexo processo pelo qual o consumidor trabalha sobre o objeto comprado e o recontextualiza até, muitas vezes, não ser mais reconhecido como tendo qualquer relação com o mundo de onde veio, [...], podendo mesmo tornar-se a negação dessas abstrações quando se transforma em qualquer coisa que não pode ser comprada nem dada (Duarte, 2010, p. 377).

Alice Duarte (2010) complementa destacando que, nesse sentido, o consumo pode ser compreendido como o trabalho de recontextualização que modifica o significado de um objeto da sua condição alienável para outra inalienável, isso deve ser visto como uma forma de construção cultural.

Metodologia

Os estudos sobre as sociedades estão intimamente ligados à exploração e ao registo da imagem e das diversas formas de comunicação. Como destaca Novaes (2009), a antropologia possui inúmeras afinidades com a fotografia, o cinema, as relações, interações e as representações destas relações. A imagem enquanto instrumento de registo de diferentes modos de vida, culturas, hábitos e costumes permite uma construção de sentidos, significados e narrativas.

Neste estudo, vamos recorrer ao registo fotográfico pois este representa um recurso visual que permite apresentar os objetos dos indivíduos, explorando detalhes de como os mesmos são sentidos pelas pessoas, gerando formas empáticas, sensoriais e afetivas de engajamento (Pink et al., 2014). Para promover uma nova educação sobre nossa percepção do mundo, compreendemos que o recurso visual representa uma ferramenta inovadora na antropologia contemporânea (Appadurai, 2000; Ingold, 2011), pois é capaz de aproximar grupos distintos e tornar uma pesquisa mais visível e perceptível.

As entrevistas semi-estruturadas serão organizadas de forma que os indivíduos possam falar sobre a relação com os seus objetos pessoais e os seus percursos de vida, as trajetórias e dinâmicas de rua, além de expressarem o valor simbólico significativo que as coisas possuem no interior das suas relações.

Os indivíduos serão convidados a participar do estudo, que levará em consideração as questões éticas, garantindo a privacidade dos mesmos. Após aceitarem participar do estudo, os mesmos poderão escolher um ou mais objetos que melhor lhes representam, e então serão realizadas as entrevistas, para que os indivíduos possam expor a relação entre as próprias biográficas e a dos objetos que carregam.

As entrevistas foram analisadas durante entre os meses de Junho e Setembro de 2023. Os trechos das mesmas serão selecionados para serem a legenda das fotografias dos objetos. Pretende-se realizar uma mostra fotográfica com as imagens registradas.

Guião para a entrevista

Convidar o participante para escolher um objeto que melhor represente a sua história e percurso de vida. Após o participante escolher o objeto, pedir que mostre. Iniciar uma conversa sobre o objeto escolhido e a biografia do participante.

1. Tem algum objeto que carrega consigo? Há quanto tempo?
2. Qual a história do objeto? Quem lhe deu, onde comprou ou encontrou?
3. Qual o significado deste objeto para a sua vida? Qual a ligação emocional e simbólica com o objeto?
4. Conte um pouco sobre sua história de vida e porque escolheu este objeto. Por que gosta do objeto? O que o objeto lhe transmite?
5. Conte alguma experiência ou percurso da sua biografia que tenha relação com o objeto.

Análise das Entrevistas

Foram realizadas oito entrevistas, com quatro pessoas do sexo masculino e quatro pessoas do sexo feminino. Os objetos escolhidos pelos participantes foram: anel, cruz (dois participantes), bengala, flauta, caixa porta-batom, peluche e óculos.

Entrevistada: A.M., sexo feminino, 43 anos

Objeto: anel com o nome da filha

Um anel com o nome da filha é o objeto escolhido por A.M., sexo feminino, 43 anos. *“É este anel, que está sempre comigo e que diz Mariana, que é o nome da minha filha”*. O termo *“sempre comigo”* destaca a importância emocional do objeto. *“Quando eu mandei fazer o anel, eu estava no auge da minha vida, tinha o meu marido, tinha a minha filha, estava feliz...”*. Ao mesmo tempo em que há expressões de felicidade ao descrever o período em que o anel foi adquirido, a saudade e a nostalgia também demonstram a reminiscência dos tempos felizes, lembrando um período no qual a entrevistada tinha sua família unida. *“Este anel representa tudo na minha vida, porque lá está, foi feito com o meu marido ao pé, e é como se transportasse as minhas memórias todas [...] porque estava bem financeiramente, estava bem em tudo, no fundo é isso, tinha a minha vida!”*

Além disso, sentimentos como luto, perda, medo e preocupação também são mencionados durante a narrativa. “*O meu marido já não é porque faleceu, se não também iria andar sempre comigo*”. O discurso de A.M. revela a importância do anel como elemento de segurança emocional. “*Tenho sonhos às vezes que perco o anel, e fico muito aflita, são sonhos muito maus*”.

A resiliência e o valor sentimental que nutre pelo anel enfatizam a importância emocional sobre o material. “*Não me desfaço dele nem por nada deste mundo, posso estar a passar dificuldades... o valor sentimental é maior que o valor monetário*”.

Além disso, sentimentos como identidade e posse estão presentes na narrativa da entrevistada. “*Só eu é que tenho este anel, mais ninguém tem, nem eu nem o meu marido*”. Fica evidente a ideia de posse exclusiva do anel, criando uma ligação íntima entre a participante e o objeto, reforçando sua identidade pessoal.

Figura 1. A.M. com o anel escrito Mariana, nome da filha



Fotografia: © Lara Fagundes

Na narrativa de A.M., uma mulher de 43 anos que escolheu um anel gravado com o nome de sua filha como objeto de significado proeminente em sua vida, podemos realizar uma análise que permite compreender a profundidade da ligação emocional de entrevistada com o anel, revelando como esse objeto se tornou uma dádiva de significado que transcende o material, conectando-a não apenas à sua filha, mas também a um período de felicidade familiar e estabilidade financeira. A importância deste objeto na vida de A.M. pode ser analisada pelos conceitos de Mauss (2001) e Geertz (1973), que destacam a importância dos objetos como símbolos culturais e como meios de atribuir significados à existência, o que é evidente na narrativa de A.M. quando ela evoca a nostalgia e a felicidade associada ao momento em que adquiriu o anel. Além disso, a referência à perda do cônjuge e aos sonhos angustiantes de perder o anel toca em temas de luto e segurança emocional, relacionando-se com as investigações de Miller (2008), o qual explora como os objetos tornam-se catalisadores para lidar com a perda e manter vínculos emocionais. É possível concluir que a conexão afetiva de A.M. com o anel, enfatiza o objeto como uma dádiva emocional que transcende sua materialidade (Belk, 2010).

Entrevistada: C.M., sexo feminino, 35 anos

Objeto: caixa porta-batom

O objeto escolhido por C.M., sexo feminino, 35 anos, é uma caixa porta-batom com um espelho dentro. *“Então aqui é uma caixinha. Por fora tem tipo um tecido e por dentro tem um espelho”*. A entrevistada estabelece uma conexão entre a caixa e a relação entre mãe e filha, ressaltando a continuidade da importância do objeto ao longo das gerações. *“Eu tenho uma filha com 26 anos. Ela na altura achou piada à caixa, tal como eu achei...”*. A relação familiar e a importância da caixa está intrinsecamente ligada à conexão entre essas três gerações. *“Ao fim ao cabo foi o juntar das duas coisas! Era da minha mãe, passou para a minha filha logo, mas depois vei-o para mim...”*. Este relato nos permite concluir que a caixa é um veículo para acessar memórias e experiências passadas, destacando a continuidade e a importância emocional do objeto.

A entrevistada faz uma reflexão sobre os valores afetivos ligados ao objeto que escolheu. *“Sabes nunca pensei muito sobre o valor da caixa, e apesar de a minha mãe me ter dado muitas outras coisas, parecia que o tesouro, vou dizer negado, fosse o mais apetecido”*. A participante reflete sobre o valor emocional da caixa em comparação com outros presentes, sugerindo que o verdadeiro valor está na carga sentimental.

Figura 2. C.M. com a caixa porta-batom herdada da sua mãe



Fotografia: © Lara Fagundes

Na entrevista de C.M. há uma forte presença de nostalgia, memória e reflexão sobre o passado. A caixa permite acessar memórias e experiências passadas, representando uma ligação tangível com a história familiar, demonstrando emoções como carinho, gratidão e tristeza. A entrevistada expressa sentimentos profundos ao falar sobre sua mãe, destacando a importância dessa figura na sua vida. [...] *A caixinha é assim... uma recordação da minha mãe. Mas calma, eu falo assim da minha mãe, mas ela ainda esta*

vida, graças a Deus. [...] Desculpa! [...] Emociono-me sempre que falo dela! É a minha paixão! Ela e a minha filha. [...] Ao fim ao cabo tem a ver com as duas pessoas que eu mais gosto na vida. Sinto uma enorme felicidade ao olhar para ela. Talvez também alegria, por ter passado pela minha filha e poder ter esse simbolismo. É a minha única filha. Mas principalmente a caixa faz-me lembrar a minha mãe. [...]

Em relação ao seu contexto pessoal, a entrevistada revela a complexidade de estar em situação de sem-abrigo. *“E será só uma passagem, tenho a certeza disso, [...] e não sei como me sentir porque nunca estive assim e só desde novembro é que estou aqui e vá nesta situação, de sem abrigo [...] nunca estive na rua [...] é complicado, mas as coisas agora estão a encaminhar-se”*.

A sua narrativa demonstra que, apesar dos desafios, a participante mantém uma perspectiva otimista, sugerindo esperança para o futuro. *“Agora que as coisas se estão a encaminhar e está tudo a bom porto, se Deus quiser, porque nunca estive nesta situação [...] e não sei como me sentir porque nunca estive assim”*.

A análise dos relatos de C.M. ressalta a complexa relação entre indivíduos e objetos, destacando como objetos cotidianos podem adquirir profundidade emocional e assumem um papel crucial na mediação das relações familiares, tornando-se símbolos de continuidade e conexão através das gerações (Miller 1987). Além disso, a reflexão sobre o valor afetivo da caixa de batom em comparação com seus atributos materiais está alinhada com a teoria de Arjun Appadurai (1986), que discute as múltiplas dimensões de valor dos objetos. A narrativa revela a função dos objetos na construção da identidade, uma perspectiva explorada por Igor Kopytoff (1986). Além disso, a situação de sem-abrigo da entrevistada ressalta a importância dos objetos como âncoras emocionais em contextos vulneráveis, conceito abordado por autores como Turner (1967) e Douglas (1966).

Entrevistado: F.M., sexo masculino, 62 anos

Objeto: cruz

Um símbolo religioso para expressar a sua relação com a fé foi a escolha de F.M., sexo masculino, 62 anos. O entrevistado escolheu uma “cruz dupla”, encontrada na rua há cerca de sete anos, para falar sobre a sua interpretação pessoal e presença de um objeto de valor simbólico no seu percurso de vida. A entrevista reforça aquilo que Geertz argumenta, de que os símbolos religiosos têm significados culturais profundos e complexos. O entrevistado questiona a representação de Cristo em cruces, destacando que, de acordo com a Bíblia, Cristo está vivo. *“A cruz representa que eu tenho fé, acredito em Deus e uma cruz mostra o meu acreditar. Sou cristão”*.

É interessante destacar que, ao refletir sobre os objetos religiosos, o entrevistado critica a comercialização da religião, dando como exemplo as velas em Fátima, e afirmando que a religião parece se tornar “uma empresa”. Essa crítica pode ser relacionada ao conceito de “comodificação da religião”. O antropólogo David Lyon observa como a religião frequentemente se torna uma mercadoria em sociedades de consumo, onde objetos religiosos são vendidos para atender às necessidades espirituais das pessoas. *“[...] As religiões tomaram um caminho que agora parecem empresas que têm que faturar”*.

F.M. descreve suas práticas religiosas, como orações diárias, agradecimentos a Deus e sua relação pessoal com a divindade, destacando a importância do papel da oração e da relação com Deus. *“[...] Eu todos os dias falo na palavra de Deus. Todos os dias há um Pai-Nosso ou um agradecimento de qualquer coisa. [...] Eu oro muitas vezes a Deus, há noite, de dia, de manhã: obrigado pela noite que me deste, obrigado pelo amanhecer e*

os alimentos, estes alimentos fortalecem o meu corpo, fazem bem à alma e ao espírito. [...].

O percurso de vida de F.M. é marcado pela conversão religiosa que lhe proporciona transformação pessoal, segundo o próprio. “[...] *Eu é interessante que eu não acreditava em nada religioso, eu era ateu [...] Eu entrava numa Igreja e tentava distrair os outros. Começava-me a rir e os outros começavam a rir também. Eu era marcado: esse é só para distrair os outros. Eu ria-me. Não gostava. [...] Foi com 29 anos (que eu me converti e passei a acreditar em Deus)*”.

Figura 3. *F.M. com os seus colares, um deles a cruz dupla*



Fotografia: © Lara Fagundes

É possível refletir sobre a entrevista e o percurso biográfico do entrevistado relacionando a complexidade das experiências religiosas e como elas podem influenciar a vida e a visão de mundo de um indivíduo. “*Eu era uma pessoa muito diferente do que sou. Eu falava muito mais mal, falava muitos palavrões. E melhorei um bocado nisso. [...] Começar a acreditar em algo que eu não acreditava. [...] A minha maneira de ver muita coisa mudou. Coisas que eu fazia e não conseguia me arrepender delas. Eu tornei-me mais compreensivo, mais calmo. De vez enquanto eu viro-me para Deus: Deus, ajuda-me, sozinho eu não consigo. Trouxe-me um aprendizado diferente. Aprendi muito com a palavra de Deus [...]*”.

A análise da entrevista de F.M. permite refletir sobre a interseção entre religião e cultura. A interpretação dos símbolos religiosos, neste caso a cruz, e a relação com a iconografia cristã, que ilustra como os indivíduos constroem significados culturais em torno de objetos religiosos. Além disso, a crítica do entrevistado à comercialização da religião revela a influência das estruturas econômicas na prática religiosa. A transformação pessoal e conversão do entrevistado oferecem um exemplo vivo de como as crenças religiosas podem moldar a identidade e a visão de mundo de um indivíduo, demonstrando a importância de se compreender as mudanças na espiritualidade pessoal.

A relação do entrevistado com a religião despertam para discussões sobre o simbolismo religioso e a transformação pessoal através da fé.

Os relatos de F.M. demonstram o valor que certos objetos detêm como elementos de proteção e amuletos, reforçando como objetos podem adquirir significados religiosos, representando a conexão entre as pessoas e o sagrado, muitas vezes desempenhando a função de amuletos protetores podendo também influenciar a compreensão do mundo (Mauss, 2001; Gell, 2001).

Entrevistado: F.A., sexo masculino, 60 anos

Objeto: óculos

F.A., sexo masculino, 60 anos, inicia a entrevista com uma reflexão, destacando que muitas pessoas perderam a ligação afetiva com os objetos pois *“vivemos em uma sociedade do consumo”* e faz uma crítica: *“hoje em dia as pessoas vivem muito em função das marcas e dos estereótipos, tem que ser com marca para ser aceito”*.

A ligação emocional e simbólica com os seus óculos fez com que F.A. escolhesse este objeto como marcante em sua vida. A relação com os óculos, além de sua função prática de correção de visão, permite que F.A. exponha suas reflexões. *“Óculos. É um objeto que além de ser um utensílio útil, foi uma coisa que eu sempre gostei. [...] Como os óculos é um utensílio que eu uso diariamente, é uma ferramenta que, sem ela, eu fico um bocado perdido e com ela eu sinto-me que me ajuda a olhar melhor o mundo, a compreender melhor. E acho que é uma analogia que me traz um bom sentimento de bem-estar, de poder olhar as coisas como elas são e não me enganar. E aproveitar e desfrutar [...]”*.

O objeto escolhido reflete a criação da identidade do entrevistado e pode ser considerado uma extensão do self, usado também para construir uma autoimagem com valor afetivo, tendo em vista que relação dos óculos com a mãe do entrevistado é significativa. *“Os óculos faz lembrar a minha mãe. A minha mãe dizia: não brinques com a vista que um dia mais tarde vais ter problemas. Derivado a isto, sempre lembro dela. A minha mãe era muito especial para mim. [...] Eu nasci nos anos dela. E foi sempre uma relação que eu tive, além de ser minha mãe era muito minha amiga. Era a mulher da minha vida. Usava óculos”*. Neste caso, possivelmente, o uso deste objeto ajuda F.A. a manter uma conexão emocional com a mãe.

Além disso, podemos refletir sobre o uso de objetos como ferramentas de expressão. O entrevistado menciona seu gosto por escrever e, nesse sentido, os óculos desempenham um papel importante, possivelmente interpretados como uma “ferramenta” (McLuhan) que tem um impacto positivo na forma como o entrevistado interage com o mundo e expressa suas ideias. *“Se não usasse os óculos, obrigava-me a não poder ler e escrever como eu gosto, e nem usar o telemóvel [...]. Eu tenho livro na minha cabeceira. [...] Eu gosto de José Saramago, Anne Frank. Gosto de escrever poesia. Jim Morrison para mim foi um poeta. Ultimamente não tenho escrito. [...] Eu gosto de escrever [...]”*.

Na entrevista de F.A. fica também visível que o óculos representa uma ferramenta de narrativa e memória. O entrevistado utiliza sua experiência pessoal e a presença dos óculos para contar histórias sobre seu percurso de vida, sua expressão, identidade e conexões culturais e emocionais. *“Pouco tempo depois (de começar a usar óculos), eu vi-me numa situação de rua, e os meus pais faleceram os dois. Eram o meu pilar, o meu mundo desabou e a partir daí perdi um bocado a força, a vontade de viver”*.

Figura 4. *F.A. com os óculos que lembram a sua mãe*

Fotografia: © Lara Fagundes

A análise do relato de F.A. revela a complexa relação entre os indivíduos e os objetos, destacando como esses objetos desempenham papéis significativos na construção da identidade, autoimagem e na expressão das experiências de vida. A crítica inicial de F.A. à sociedade de consumo destaca uma mudança cultural mais ampla em que as pessoas podem estar perdendo ligações emocionais com objetos em favor de marcas e estereótipos. No entanto, sua ligação emocional e simbólica com os óculos desafia essa tendência. Os óculos não são apenas uma correção visual, mas também uma ferramenta de expressão e uma âncora emocional à sua mãe. Através dos óculos, F.A. reconstrói sua conexão com suas experiências pessoais e histórias de vida, destacando como os objetos desempenham um papel crucial na formação da identidade e na preservação da memória cultural e emocional. Isso ressalta a riqueza da análise antropológica ao considerar como os objetos são integrados nas narrativas pessoais e culturais dos indivíduos, influenciando a maneira como eles percebem o mundo e se relacionam com ele.

Entrevistada: H.B., sexo feminino, 47 anos

Objeto: cruz

A análise antropológica da entrevista com H.B, sexo feminino, 47 anos, revela uma complexa interseção entre elementos simbólicos, experiências religiosas e trajetória de vida. O objeto escolhido pela participante é uma cruz. A presença marcante da cruz como um objeto carregado de significado transcende sua dimensão religiosa, adquirindo contornos emocionais, memoriais e até mesmo pragmáticos. *“Tenho uma cruz. Uma no pescoço e uma na mala. Essa cruz foi um rapaz daqui de dentro que me ofereceu e tem significado de bom”*. A conexão entre a cruz e a ideia de afastar *“coisas más”* sugere uma

crença na proteção espiritual. *“A cruz afasta de nós muitas coisas más. A cruz foi uma pessoa que morreu por nós”*.

Essa relação com a igreja e evidências de transformações na fé são descritas pela entrevistada. *“Eu ia na igreja, mas hoje mais ou menos”*. *“Na igreja estávamos todos juntos, a conviver, comer, a escolher coisas”*. A narrativa reflete uma relação fluida com a prática religiosa. Os rituais de fé são descritos pela entrevistada. *“[...] Eu acredito em Jesus Cristo. Rezo de vez em quando. Quando estou chateada, eu meto os joelhos no chão e rezo. Rezo ao pé da cama”*.

Figura 5. *H.B. e a cruz que escolheu como objeto de proteção*



Fotografia: © Lara Fagundes

Para H.B., os objetos são tidos como vínculos afetivos e memórias. *“Há objetos que tenho guardado, malas, roupas, sapatos, fios, das pessoas que cá estiveram, mas que são guardados para recordação”*. [...] *“A cruz é o que eu tenho há mais tempo”*. A cruz, por ser o objeto mais antigo em sua posse, destaca-se como um portador físico de experiências partilhadas e relações passadas. Ao citar que: *“Quando penso na cruz, vem logo na cabeça os meus filhos e os filhos da cruz”*, a entrevistada demonstra que a cruz transcende seu simbolismo religioso, tornando-se um fio condutor entre a espiritualidade e as relações familiares.

Em relação à história de vida, H.B. cita: *“Eu não queria vir para aqui, eu estava habituada a estar na Expo com os meus amigos”*. *“Eu estava na rua, dormia lá embaixo, estava habituada”*. Essa narrativa da transição da rua para um centro de acolhimento revela uma adaptação complexa. Inicialmente relutante, a entrevistada se habitua à nova realidade, sublinhando a resiliência humana. Há uma narrativa de deslocamento e busca por pertencimento.

Outro percurso que marca a biografia da entrevista é a perda da guarda do filho. *“Eu fiquei sem o meu filho em 2004, ele tinha quatro anos, foi ficar com a avó”*. O relato da perda do filho, junto com a descrição de uma vida marcada pela exposição à

vulnerabilidade urbana, sublinha a resiliência da narradora em face de desafios substanciais.

A análise da entrevista com H.B., uma mulher de 47 anos, revela que a cruz escolhida possui grande valor emocional e sentimental. A relação com o objeto, além de expressar a fé e a espiritualidade da entrevistada, demonstra a importância emocional e memorial. A história de vida da H.B. e a presença da cruz em suas memórias revelam que a entrevistada mantém uma ligação que confere ao objeto um poder de âncora emocional. *“A cruz significa o nosso salvador. Sou católica e carrego comigo. [...] A cruz é a primeira coisa que eu vejo ao espelho. Sei que é o meu pai, se não fosse o meu pai eu não carregava”*.

Entrevistado: J.L., sexo masculino, 71 anos

Objeto: bengala

J.L, sexo masculino, 71 anos, escolheu falar sobre a sua bengala como objeto marcante em sua vida, carregado de valor simbólico. *“[...] O meu objeto é uma muleta, a minha bengala [...] se quer que lhe diga um sentimento que a bengala me transmite, transmite-me segurança, confiança e autonomia”*. Ao se referir ao objeto, o entrevistado usa o humor como estratégia de enfrentamento. *“Esta bengala para mim representa um apoio e o apoio que a pessoa que me a ofereceu me prestou, pronto, é as duas coisas”*. O uso do humor, como chamar a bengala de *“apoio privado e particular”* sugere uma estratégia de enfrentamento para lidar com as dificuldades da vida. *“[...] ela (a bengala) era a minha única segurança [...] privada e particular (diz a rir-se muito) [...] era tudo o que tinha e não largava [...] o resto das coisas é conversa”*.

Sentimentos como solidão e perda também são expressos pelo entrevistado ao contar quem lhe deu a bengala, indicando uma conexão emocional perdida. *“Nunca mais vi a pessoa que me deu a muleta...”*.

Trechos do seu percurso de vida são citados pelo participante durante a entrevista, como por exemplo, descrição das condições precárias de vida, dormindo em um local desconfortável. A narrativa destaca as dificuldades enfrentadas pelo entrevistado. *“Estive lá três noites a dormir. A dormir? [...] Não dormi nada”*.

No entanto, sentimentos como gratidão e uma perspectiva positiva sobre a mudança para um centro de apoio, com a ajuda de uma *“doutora”*, reflete uma reviravolta positiva na vida do narrador, associada à gratidão. *“Liguei para uma doutora, expliquei-lhe a minha situação e ela mandou-me logo pra aqui”*. Há ainda uma expressão de alívio e contentamento em relação à situação atual, ressaltando a melhoria na qualidade de vida. *“Ao menos agora estou aqui e bem melhor!”*.

No relato de J.L, um homem de 71 anos que atribui valor simbólico à sua bengala, podemos identificar elementos antropológicos fundamentais. É possível compreender a conexão emocional estabelecida através da bengala, pois J.L menciona a pessoa que lhe deu o objeto, sugerindo uma rede de relações sociais e trocas simbólicas (Mauss 2001). Ao destacar o simbolismo da bengala como uma fonte de segurança, confiança e autonomia, o entrevistado evidencia a profundidade dos significados culturais ligados a esse objeto (Geertz).

Turner, que explorou rituais de passagem em *“Os Processos de Rituais”* (1969), se encaixa na A narrativa de J.L também mostra como o entrevistado considera a bengala como um elemento de transição presente no enfrentamento das dificuldades da vida e capaz de representar uma *“estrutura”* em sua vida (Turner 1969, Mary Douglas, 1966).

Figura 6. J.L. e a bengala que usa como muleta e chama de “apoio”

Fotografia: © Lara Fagundes

Entrevistado: L.H., sexo masculino, 56 anos**Objeto: flauta**

Aos 56 anos, L.H., sexo masculino, escolheu a sua flauta como objeto pessoal carregado de valor simbólico. *“A flauta para mim representa um poder supremo”*. O afeto pelo instrumento musical é evidenciado durante toda a entrevista. *“Eu sem música fico triste. Eu sem flauta fico triste, muito triste. A flauta dorme comigo, dorme na minha cama, ao meu lado, dentro da almofada”*.

A ligação com a música é a base da história de vida do entrevistado. A música é descrita como algo que preenche, traz felicidade e é essencial para o seu bem-estar emocional. *“A flauta tem um significado que mexe com as pessoas e mexe comigo também [...] para mim, aquilo é como se fosse Deus, um orixá, como se fosse um orixá para mim [...] eu se não tocar um dia, só um dia, já não tô bem, tenho que tocar nem que seja dez minutos, ou vinte minutos, meia hora, mas tenho que tocar porque me preenche, e então tenho que tocar [...]”*.

L.H. também descreve momentos de total concentração na música, onde ele se desconecta do mundo exterior. *“Tenho momentos em que tô a tocar e estou num estado zen, esqueço o mundo inteiro, apenas me concentro naquilo que tô a fazer, mais nada, tudo o que acontece a minha volta não me importa”*.

Períodos do percurso de vida em situação de sem-abrigo são relatados pelo entrevistado com sentimentos de tristeza e perda, como por exemplo o roubo de um violino valioso, o que representa uma experiência dolorosa. *“Eu tinha um violino que me roubaram na Expo quando eu dormi na expo uma noite. Lá se foram 3800 euros a voarem e era de segunda mão, um Stradivarius em segunda mão”*.

Emoções como frustração e desilusão são evidentes quando o participante menciona ter sido enganado ao aparecer em um vídeo do YouTube. *“Eu fui enganado porque os miúdos conseguem trabalhar com a tecnologia de outra maneira [...] Fizeram maldade [...] tu não vês nenhum flautista a tocar pelo nariz”*, relata o entrevistado sobre ter sido gravado por jovens na rua e por usarem a sua imagem para se promoverem na Internet.

No entanto, o entrevistado demonstra orgulho ao falar sobre sua habilidade musical e o desenvolvimento de suas próprias composições. Há um senso de realização pessoal relacionado à música. Além disso, o entrevistado destaca os desafios na prática musical, como a dificuldade da bateria, mas também a superação desses desafios através da prática constante: “*Bateria é difícil [...] A gente tocava de tudo [...] até ficar perfeita ou quase perfeita [...] nunca tá perfeita, a música é complicada...*”.

Figura 7. L.H. e a sua flauta que chama de “poder supremo”



Fotografia: © Maria Inês Sachim

A análise da relação de L.H. com sua flauta como um objeto carregado de valor simbólico evoca diversas teorias na área da antropologia. Segundo Pierre Bourdieu (1972), os objetos podem transcender suas funções instrumentais, adquirindo significados simbólicos que refletem a identidade e o bem-estar emocional de um indivíduo. A conexão profunda de L.H. com sua flauta ilustra a influência da cultura e da biografia na formação da relação indivíduo-objeto. Além disso, Daniel Miller (1987) argumenta que os objetos desempenham papéis ativos na vida das pessoas, moldando suas experiências e interações. A narrativa de L.H. demonstra como a flauta preenche um vazio emocional e espiritual, enfatizando a profundidade da relação entre o indivíduo e seu objeto simbólico.

No caso de L.H., a flauta transcende seu status como um mero instrumento musical, tornando-se um emblema de poder e transcendência espiritual. Sua narrativa sugere que a flauta é uma entidade quase divina, um orixá, e isso ecoa a teoria de Durkheim sobre o sagrado, pois a música preenche um espaço profundo em sua vida e proporciona bem-estar emocional.

No entanto, a biografia de L.H., marcada por episódios de sem-abrigo e perdas dolorosas, como o roubo de seu valioso violino, ilustra a influência das circunstâncias sociais na formação da identidade individual.

Entrevistada: V.D., sexo feminino, 34 anos

Objeto: peluches

A entrevistada V.D., sexo feminino, 34 anos, escolheu como objeto pessoal a sua coleção de peluches. *“Eu tenho os meus peluches, eu adoro peluches desde pequeninha”*. *“Alguns peluches eram da minha filha e eu fiquei para mim”*. A presença e o valor atribuído aos peluches em sua vida destacam a importância como objetos de afeto, transmitindo *“doçura”* e servindo como símbolos de conexão emocional, seja com a filha, com amigos, pessoas significativas ou mesmo como recordações de experiências vividas. *“O peluche grande é o que tenho a mais tempo, há três anos”*. *“Eu encontrava nos caixotes no lixo, nos contentores das crianças ou onde põe as roupas”*. A coleta de peluches de diferentes lugares, incluindo encontrá-los em caixotes de lixo, destaca a capacidade dos objetos de pelúcia em preservar e evocar memórias. Os peluches tornam-se testemunhos tangíveis de da sua jornada pessoal e têm um papel central no percurso da entrevistada, representando não apenas objetos físicos, mas também carregando significado emocional profundo. A participante expressa um amor genuíno por esses objetos, atribuindo-lhes características como doçura e fofura.

Entre os sentimentos citados pela entrevistada, estão nostalgia e solidão, o primeiro evidente ao falar sobre fotografias de momentos passados, e o segundo revelado ao citar a experiência de dormir na rua antes da entrada em um centro de acolhimento.

A fé e espiritualidade também estão presentes na narrativa de V.D. *“Eu também tenho uma Nossa Senhora de Fátima”*, *“Na rua eu tinha um peluche grande e um terço”*. A presença de uma Nossa Senhora de Fátima e um terço, especialmente quando na rua, adiciona uma dimensão espiritual às memórias do seu percurso de vida. É possível concluir que esses objetos religiosos podem ter servido como fonte de conforto e esperança durante períodos difíceis.

Durante a entrevista, a participante também demonstra sentimentos como gratidão, contentamento e afetividade, manifestados ao recordar pessoas queridas e relações de afeto. *“O Ísio (monitor) brincava comigo, era muito divertido comigo, nunca me faltava nada”*. As recordações e memórias são também destacadas como algo precioso, mencionando fotografias com diversas pessoas e enfatizando que desempenham um papel significativo, servindo como uma forma de preservar memórias e conectar-se ao passado.

Essas relações interpessoais e amizades são citadas pela entrevistada nas menções à filha, ao companheiro, aos colegas e aos monitores do centro de acolhimento. Nesse contexto, a generosidade da entrevistada é evidenciada ao relatar a doação de peluches a colegas como lembrança e a importância das relações de amizade mesmo em circunstâncias desafiadoras. *“Não sei quantos (peluches) tenho ao todo. Sei que tenho sete no quarto e um sacão cheio de peluches lá guardados numa sala. Alguns eu também já dei a algumas colegas minhas amigas, de recordação, uma lembrança para recordarem de mim, para a outra pessoa estar sempre com um peluche meu...”*

A riqueza das experiências vividas pela entrevista demonstram a complexidade das relações sociais e a importância dos objetos como portadores de significado. No seu percurso, a capacidade de transformação em meio a desafios e as experiências na rua fornecem contexto para compreender a jornada da autora, enfatizando a superação de dificuldades.

A transição da rua para um centro de acolhimento representa um ponto de virada na história da autora, simbolizando esperança e renovação. V.D. destaca a importância de organizações e pessoas que oferecem apoio em momentos difíceis. *“[...] antes de chegar ao Casal Vistoso, dormi na rua, em tendas, no Largo de São Domingos e nos*

Restauradores por baixo dos comboios, também já dormi no teatro. Dormi três ou quatro anos na rua”.

Figura 8. *V.D. e um dos peluches da sua coleção*



Fotografia: © Lara Fagundes

A análise do relato de vida de V.D., uma mulher de 34 anos, oferece uma visão profunda da relação entre indivíduos e objetos, destacando o significado cultural e emocional desses itens. A coleção de peluches de V.D. revela a capacidade dos objetos de pelúcia em preservar e evocar memórias, servindo como testemunhos tangíveis de sua jornada pessoal. Esses peluches não são apenas objetos físicos, mas também carregam um significado emocional profundo, representando símbolos de conexão emocional com sua filha, amigos e pessoas significativas, além de servirem como recordações de experiências vividas. Além disso, a presença de objetos religiosos, como uma Nossa Senhora de Fátima e um terço, adiciona uma dimensão espiritual às memórias de seu percurso de vida, sugerindo que esses objetos desempenharam um papel de conforto e esperança em momentos difíceis, como quando dormia nas ruas. A análise também destaca a importância das relações interpessoais e amizades na vida de V.D., evidenciando como os peluches eram doados como lembranças, ressaltando a generosidade da entrevistada e a importância das relações de amizade mesmo em contextos desafiadores. Em resumo, esse estudo demonstra como objetos como os peluches desempenham um papel fundamental na preservação de memórias, na expressão de emoções e na construção da identidade de um indivíduo, ressaltando sua complexidade na interação com o mundo material.

CONCLUSÕES

Ao analisar sumariamente as entrevistas aplicadas com oito participantes foi possível perceber as complexas relações emocionais e simbólicas que os indivíduos mantêm com os objetos que escolheram como significantes em suas vidas. As narrativas são capazes de expor a capacidade desses objetos de transcender a mera materialidade e adquirir significados simbólicos profundos que ecoam nas dimensões culturais e emocionais das

experiências vividas por casa entrevistado. As histórias partilhadas ilustram como os objetos desempenham uma multiplicidade de papéis e como pode ser interessante investigar essas relações no âmbito da antropologia com base em autores tradicionais e contemporâneos sobre o tema, para analisar a história dos indivíduos e das coisas.

Os objetos assumem papel importante no percurso de vida dos entrevistados, seja como âncoras emocionais em momentos de perda e vulnerabilidade ou como símbolos de continuidade familiar e artefatos materiais para a expressão da identidade pessoal.

As contribuições de Mauss, Geertz e Appadurai destacam a importância dos objetos como portadores de significados culturais e símbolos que enriquecem a experiência humana, uma vez que não são meramente funcionais, mas desempenham papéis significativos na construção da identidade, expressão de crenças religiosas e na preservação da memória cultural e emocional.

A posse de objetos religiosos também ressalta a importância dos mesmos como instrumentos de manifestação de fé e espiritualidade. Foi possível identificar que os objetos podem adquirir significados religiosos, representando a conexão entre as pessoas, a fé e o sagrado, muitas vezes desempenhando a função de amuletos protetores e podendo também influenciar a compreensão do mundo. Os objetos têm a capacidade de representar, mediar e afetar a relação entre as pessoas e o divino (Mauss 2001; Gell 2001).

Além disso, as entrevistas evidenciam que certos objetos assumem uma função reconfortante na vida dos entrevistados em situação de vulnerabilidade, seja enquanto símbolo de esperança ou como testemunhos tangíveis de relacionamentos e amizades, destacando a importância das conexões interpessoais na vida dos participantes. Turner (1987) observou como os rituais são poderosos para transformar comportamentos, especialmente em situações de vulnerabilidade. Em momentos de mudança de vida, as pessoas passam por diversos tipos de rituais que simbolizam essas transformações. Esse processo, que envolve uma revisão identitária, provoca a transformação da relação com os objetos. Ou seja, em períodos de transição e transformações, os objetos assumem papel de âncoras emocionais, fornecendo significado e estabilidade em momentos de mudança. Os objetos podem ser apoio dar sentido à sua própria existência e às mudanças em suas vidas (Turner 1967).

Para finalizar, destacamos que um dos importantes contributos desta pesquisa foi a oportunidade de partilhar histórias e conhecimentos com os entrevistados, proporcionando reflexões e discussões não apenas sobre os objetos e a presença destes no interior das sociedades, mas também sobre os percursos de vida de cada entrevistado e as estratégias de enfrentamento para lidar com as múltiplas vulnerabilidades associadas à exclusão social. O estudo possibilitou que a interação com os objetos fosse discutida e ressignificada pelos participantes, de forma consciente ou inconsciente, intencionalmente ou não, fica evidente que os indivíduos tendem a ver suas posses como uma extensão de si mesmos (Belk 1988). Nesse sentido, o valor dos objetos advém da sua capacidade de carregar, manter e transmitir um significado, que vai muito além do seu valor utilitário (McCracken 1986).

Referências

- Appadurai, A. (2008). Introdução: mercadorias e a política da valor. In Appadurai, A. (Org.) *A vida social das coisas*. EDUFF.
- Belk, R.W. (1988). Possessions and the Extended Self, *Journal of Consumer Research*, 15(2), 139-168.

- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Les Editions de Minuit
- Duarte, A. (2002). Daniel Miller e a antropologia do consumo, *Etnográfica*, 6(2), 367-378.
- Duarte, A. (2010). A antropologia e o estudo do consumo: revisão crítica das suas relações e possibilidades, *Etnográfica*, 14(2), 363-393.
- Douglas, M. & Isherwood, B. (1978). *The World of Goods*. Allen Lane.
- Gell, A. (2001). *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*. Ed. Berg.
- Kopytoff, I. (2008). A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In Appadurai, A. (2008). *A vida social das coisas*. EDUFF.
- Marx, K. (1979) [1867]. *O Capital*. Edições 70.
- Mauss, M. (2001) [1923-1924]. *Ensaio sobre a Dádiva*. Edições 70.
- McCracken, G. (1986). Culture and consumption: A theoretical account of the structure and movement of the cultural meaning of consumer goods. In *Journal of Consumer Research*, pp. 71-84.
- Miller, D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Basil Blackwell.
- Novaes, S. C. (2009). Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e Imagem. In *Revista Antropológicas*, 13, 20(1-2), 9-26. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3804422.pdf>
- Pink, S. et al. (2014). Researching in atmospheres: video and the ‘feel’ of the mundane. In *Visual Communication*, 14(3), 351-369.
- Sahlins, M. (1974) [1972]. *Stone Age Economics*. Tavistock.
- Silvano, F. (1997). Vidas em trânsito. *Ethnologia*, 6-8, 163-174.
- Simmel, G. (1978). Culture and the quantitative increase in material culture. In Simmel, G. . *The Philosophy of Money* (pp. 446-450). Routledge and Kegan Paul.
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.

A Terra como Acontecimento II

Romy CASTRO
ICNOVA CM&A|FCSHUNL
romycastro_@hotmail.com

Resumo: O projecto artístico e geofilosófico “A Terra como Acontecimento” na sua vertente cinematográfica opera uma problematização da relação à Terra e à natureza. Trata-se de um projeto transdisciplinar que, pela sua essência, leva à aparição de novas imagens da Terra, questionando a noção de território, historicamente e etologicamente marcada. Sente-se crescentemente que a lógica territorial que captura a terra está a chegar a um momento crítico, de que a crise climática e a entrada no Antropoceno são um indício importante. No filme “A Terra como Acontecimento II” pelo seu uso das matérias, pela transdução das artes que desenvolve, opera uma desterritorialização acentuando a deslocalização das matérias e interrogando-as na sua originalidade quase pré-humana. Apenas o cinema tem a capacidade de desterritorializar a lógica das fronteiras históricas, sem reterritorialização ilusória. A aparição da terra na sua elementaridade tal como o cinema lhe dá lugar sem a dominar, cruzada com frases também elas nomádicas, que pontuam o vídeo, abre possibilidades políticas para o pensar da relação com a Terra e a comunidade dos que nela habitam. Está em causa uma expressão criativa que pretende intervir e dar visibilidade a outras possibilidades do habitar da Terra. Mas que visa igualmente um outro propósito mais amplo, chamar a atenção para o lugar do homem na história planetária, porque o momento é decisivo, e conferir o máximo de lucidez quanto aos riscos que impendem.

Palavras-chave: pensamento, território, matérias, forma, imagem e transdução

Abstract: *The artistic and geophilosophical project "The Earth as Event," in its cinematographic aspect, operates a problematization of the relationship to the Earth and nature. It is a transdisciplinary project that, by its essence, leads to new images of the Earth, questioning the historically and ethologically marked notion of territory. There is a generalized feeling that the territorial logic that captures the Earth is reaching a critical moment, of which the climate crisis and the entry into the Anthropocene is a strong indication. The film "The Earth as Event II", through its use of materials and the transduction of the arts that it develops, operates a deterritorialization, accentuating the displacement of materials and questioning them in their almost pre-human originality. Only cinema has the potency to deterritorialize the logic of historical borders without illusory reterritorialization. The appearance of the Earth in its elementality, as cinema gives way to it without dominating it, crossed with phrases that are also nomadic, which punctuate the video, opens up political possibilities for thinking about the relationship with the Earth and the community of those who inhabit it. We are dealing with a creative expression that intends to intervene and give visibility to other possibilities of inhabiting the Earth. But it also aims at another, broader purpose: to draw attention to man's place in planetary history, because the moment is decisive, and to confer maximum lucidity regarding the impending risks.*

Keywords: *thought, territory, matter, form, image and transduction*

*No cinema, criar um estilo descritivo
é fazer «obra filosófica».*¹
(Epstein, 1975, p. 211)

*Se alguém coloca as imagens
em seu verdadeiro lugar na atividade psíquica
- antes de pensar (pensamentos)
não se pode deixar de reconhecer
que a primeira imagem da imensidão
é uma imagem terrestre.*²
(Casey, 1997, p. 287)

*A palavra “geofilosofia” não pretende
nomear uma nova disciplina humana.
Ela é, fundamentalmente, um método
de leitura do mundo e da realidade.*
(Irineu, 2019, s.p.)

I

O conceito de Terra como materialização visível no nosso horizonte de pensamento, advém elementar na mudança criativa e tecnológica que operamos na arte. A sua noção orienta para novas abordagens epistémicas³ e tecnológicas, não só como fenómeno cultural que nos centra em desafios contemporâneos, mas também como abertura política que cria outras possibilidades de linguagens para pensar o território.

Partindo das Artes Visuais para o Cinema, traçamos uma trajetória que se desenvolve do território, para a linguagem das suas matérias, através da sua perceção, potenciando assim, os fenómenos apreendidos na posição de origem. Princípio que fundamenta o pensamento e o sistema, porque abstrai e considera a partir da realidade das matérias, as diferentes componentes da sua constituição, permitindo atribuir-lhes qualidade e nome, o que referencia o conhecimento através da observação do natural, – a natureza com os seus territórios e com os elementos do solo e subsolo, na sua essência de propriedade e de materialidade⁴, quer dizer, na essência constitutiva da realidade física e molecular, como existência estável de configuração, para o aparecimento da metodologia.

O projecto artístico e geofilosófico com o filme *A Terra como Acontecimento II*, constrói este acontecimento através de uma forma original de pensar a Terra.

Forma uma conceção do seu todo, e concebe um conjunto de imagens terrestres, na medida em que “o pensamento não é separável das imagens”⁵ (Sauvagnargues, 2005, s.p.) para as experienciar e as analisar. Instância onde “a experimentação substitui a interpretação”⁶ (Sauvagnargues, 2005, s.p.), para deste modo conduzir o pensamento para o entendimento da própria realidade desta linguagem e da sua poética, o que leva ao

¹ Tradução nossa. Texto no original: “*Au cinéma, “créer un style descriptif c’est faire un «travail philosophique»*” (Epstein, 1975, p. 211).

² Tradução nossa. Texto no original: “*If one puts images in their true place in psychic activity- before thoughts (pensées) - one cannot help but recognize that the first image of immensity is a terrestrial image.*” (Casey, 1997, p. 287).

³ A epistemologia na nossa investigação é a reflexão do nosso processo de trabalho. Fornece os elementos para nos questionarmos e dessa forma contribui para a transformação e construção do conhecimento científico e artístico.

⁴ O termo designa a qualidade do que é material, na condição do que é composto por matéria física.

⁵ Tradução nossa. Texto no original: “[...] *la pensée ne peut être séparée des images*”. (Sauvagnargues, 2005, s.p.).

⁶ Tradução nossa. Texto no original: “*L’expérimentation remplace une fois pour toutes l’interprétation*”. (Sauvagnargues, 2005, s.p.).

questionamento da noção de território e como estratégia artística e geopolítica á transdisciplinaridade. Particularidades que permitem observar e experimentar as suas matérias na dinâmica das imagens.

Ensaio que diferencia e movimenta as trajetórias de arte, noutra movimento, onde o som se ajusta ás condições óticas, para revelar novos horizontes na conjuntura completa, ás quais se junta, em alguns planos, categorias de frases existenciais, que pela proximidade intelectual e ontológica, aportam na leitura deste experimento cinematográfico, outras possibilidades para a dialética mediática, pois revelam paradigmaticamente uma nova representação do real que não se junta ás outras, nem as acrescenta, mas substitui-as, desterritorializando as imagens no poder que o filme tem de reconfigurar a nossa experiência.

Um percurso onde os pensamentos aqui expressos, se tornam eles também reflexão teórica, ao mesmo tempo que transformação estética. Aportam outra interação no desdobramento do nosso pensar para compreender a essência do filme, que exige sempre aberturas percutivas inovadoras, na medida em que uma nova observação é sempre um reencontro que aproxima a noção de produção com a de criação.

Permite que experienciemos a transcrição do fazer deste acontecimento, com uma leitura renovada, o que implica uma ideia de mudança no aparecimento da sua edificação concetual e na análise das contexturas teóricas e visuais.

Linha de atuação que traça o plano e constrói o que o conceito invoca, a impressão geofilosófica do pensamento, para criar um estilo descritivo da imagem da Terra e do território, inovador, que valoriza a noção de Geofilosofia e a reconhece como o modelo do lugar espacial. O Lugar onde a sua abordagem “sabe corresponder ao desafio planetário que exige perspetivas globais”, como narra (Irineu Paulo, 2019, s/p.), na forma como as interpela e na apropriação dos seus lugares, interdialogando com os espaços, porque ela é uma filosofia da Terra. Apreende, organiza e recupera o território para o pensamento. Prepara-nos espacialmente para o conhecimento do seu espaço, que ao ser conceito geométrico, categoriza o que nomeamos e o que classificamos; os “espaços de configuração”, o que “oscila entre a descrição e a fragmentação. Descrevemos coisas no espaço, ou pedaços de espaço”⁷ (Lefebvre, 2000, p. 109), para serem representados, porquanto “o espaço é o lugar de reencontro da planificação material [...] e da planificação espaço-temporal”⁸ (Lefebvre, 2000, p. XI). Ordem onde o pensamento se volta para si mesmo e se aproxima singularmente da imagem espacial, e a instaura no plano do movimento do cinema, para que o cinema olhe a matéria num processo empreendedor de construção, em que os territórios e as suas matérias falam a mesma língua, a do espaço cinemático, numa relação que une os vários elementos representados imagetivamente ao seu todo, o que permite a cada um deles aportar um sentido novo e original para cada imagem transposta no ecrã, revolucionando as dimensões estéticas.

Representação que transmove a linguagem das imagens de um sistema simbólico atribuído, o pictural, com as suas matérias, que se exibem em identificadas dimensões nas distintas mostras de arte, para outra reprodução, a que torna presente o pictural, mas noutra lógica, com outra criatividade, cuja apreensão surpreende “na maneira radical como usa as matérias para fazer surgir a forma”, como cita (Bragança de Miranda, 2023, p. 86). Evento que altera o espaço e o tempo, num horizonte descritivo de perceções em potência, onde o vazio se introduz, para separar ou multiplicar o conjunto dos planos

⁷ Tradução nossa. Texto no original: “*La connaissance de l'espace oscille entre description et fragmentation. On décrit des choses dans l'espace, ou des morceaux d'espaces*”. (Lefebvre, 2000, p. 109).

⁸ Tradução nossa. Texto no original: “[...] *l'espace est le lieu de rencontre de la planification matérielle, [...], et de la planification spacio-temporelle*.” (Lefebvre, 2000, p. XI).

matéricos, que redimensionam o sistema de fronteiras e territórios, para serem visualizados e interpretados no novo “evento radical que perturba a história: a Terra [...]”, refere (Bragança de Miranda, 2023, p. 86).

Todos os fenômenos centrados na matéria, interpretando agora, a entrada de outras formas elementares da natureza, as que movimentam o tempo e se entranham materialmente no espaço; a Terra, a Água, o Ar, o Fogo, os quatro elementos da matéria, mais a luz do Sol, a que ascende com os nomeados, e por isso, se tornam na expressão de uma existência. Destacam o essencial e a particularidade das suas dinâmicas, noutra real, o que se mostra e manifesta na essência visível da natureza, em que Terra e territórios não resultam diretamente da nossa experiência de construção. Atuam no filme enformados de matéria intangível, e nessa condição podem ser ordenados visualmente como fenômenos notáveis cinematograficamente, pois a sua criação renovada move e torna observável o caos energético da vida, do habitar da Terra, materializada, mas não dominada. Ausente na sua relevância, aparece na criação para o processo de desterritorializar a passagem contínua de um território com as suas matérias, para outro, rompendo os limites, numa revelação que evidencia as diferenciadas dimensões de plataformas de trabalhos, com os métodos audiovisuais associados num reencontro de interseções de recursos plásticos, que sendo mostra, questiona e dá-a-ver “um saber”⁹ (Epstein, 1948-51, p. 10). Situação que é simultaneamente uma arte concebida para chamar á atenção - um alerta para as modificações climáticas, mas ao mesmo tempo ciência, uma ciência que nos confronta permanentemente com o desafio dos métodos experimentais utilizados, no encontro de novas resoluções.

Procedimento que viabilizou o discurso expressivo desta linguagem, ao permitir conceitualizar fenômenos que aparecem múltiplas vezes no filme, para intensificar e diferenciar a aparição de novas imagens da Terra, construídas em territórios,

especialmente inovadores, realizados com as novas matérias aqui apresentadas, como forma de linguagem. Instaladas em zonas ensaiadas, unem-se ou dividem-se bi ou tripartidamente nas dimensões do plano do ecrã, para viabilizar a abertura das manifestações máticas expostas, na ordem que delimita os espaços picturais e cinematográficos, que sendo renovação da iconografia, apreendem as imagens das matérias da Terra para serem a metáfora do nosso experimento fílmico.

II

A matéria transposta num fragmento de carvão (Figura 1), para que a sua imagem estabeleça um confronto de categorias entre o pensamento e o real, e abra um novo campo de plasticidades, aquele onde o conceito exige formas alternativas para que esta mudança seja a convocada na conceção. Ela constitui a origem da nossa indagação estética e metafísica, reinventa o nosso ver, e faz-nos admirar cada pedaço da sua materialidade, do seu modelo arquitetural, de geometria, de resolução angular, seja carvão vegetal ou mineral, impregnado nos seus estratos de tonalidades de sombras próprias, ou de tons terrosos dos territórios. Todas os timbres que encerram o tempo e “as relações temporais [que] nunca são vistas na percepção ordinária, mas sim na imagem, desde que esta seja

⁹ Texto no original: “Um savoir, c’est aussi l’espace dans lequel le sujet peut prendre position pour parler des objets auxquels il an affair dans son discours”, déclare tranquillement M. Foucault (Archéologie du Savoir, p. 328). Tradução nossa. “Um conhecimento, é também o espaço em que o sujeito se pode posicionar para falar sobre os objetos com os quais está a lidar no seu discurso, declarou tranquilamente M. Foucault.” (Foucault apud Epstein, 1948-51, p. 10).

criativa”¹⁰ (Deleuze, (2003) [1986], p. 270) e revele o segredo da sua existência¹¹, da sua enformação, da sua verdadeira natureza, para que estas “[...] sejam vistas, interrogadas no nosso tempo”¹² (Didi-Huberman, 2007, p. 39).

Figura 1. Carvões vegetais e minerais de uma imagem do filme



Fotografia: © Romy Castro

III

Uma dinâmica de observação, que regista no espaço plástico a passagem da materialidade e a reimprime no tempo, para nos permitir sentir a presença das suas interações globais, as que registam o modo como observamos o território; na extensão visual do espaço e no domínio da existência das suas matérias, as que definem os eixos de conhecimento para os fotogramas da Instalação, que já denunciam o seu aparecer. Aqui, aparece o conceito de Terra¹³ no seu devir¹⁴ em potência, com as passagens e mudanças de representações contínuas, que se deslocam e se tornam no principal meio ao nosso dispor para podermos compreender os seus movimentos de” territorialização, de desterritorialização e de reterritorialização, de territórios” (Deleuze & Guattari, 1992, p.

¹⁰ Tradução nossa. Texto no original: “*Les relations temporelles ne sont jamais vues dans la perception ordinaire, mais dans l'image, pour autant que celle-ci soit créative*”. (Deleuze, (2003) [1986], p. 270).

¹¹ O carvão fóssil formado pelos restos soterrados de plantas tropicais e subtropicais, especialmente durante os períodos Carbonífero e Permiano, é no séc. XX e XXI, extraído do solo por mineração a céu aberto ou subterrânea, provocando na superfície da Terra aberturas inimagináveis de destruição ambiental. Esta queima de carvão para obtenção de energia produz efluentes altamente tóxicos, como por exemplo o mercúrio, que é um dos mais poluentes, e outros metais pesados como vanádio, cádmio, arsênio e chumbo. De salientar, também, que a libertação de dióxido de carbono, causa grande poluição na atmosfera, agravando o aquecimento global e contribuindo, entre outras causas, para a chuva ácida.

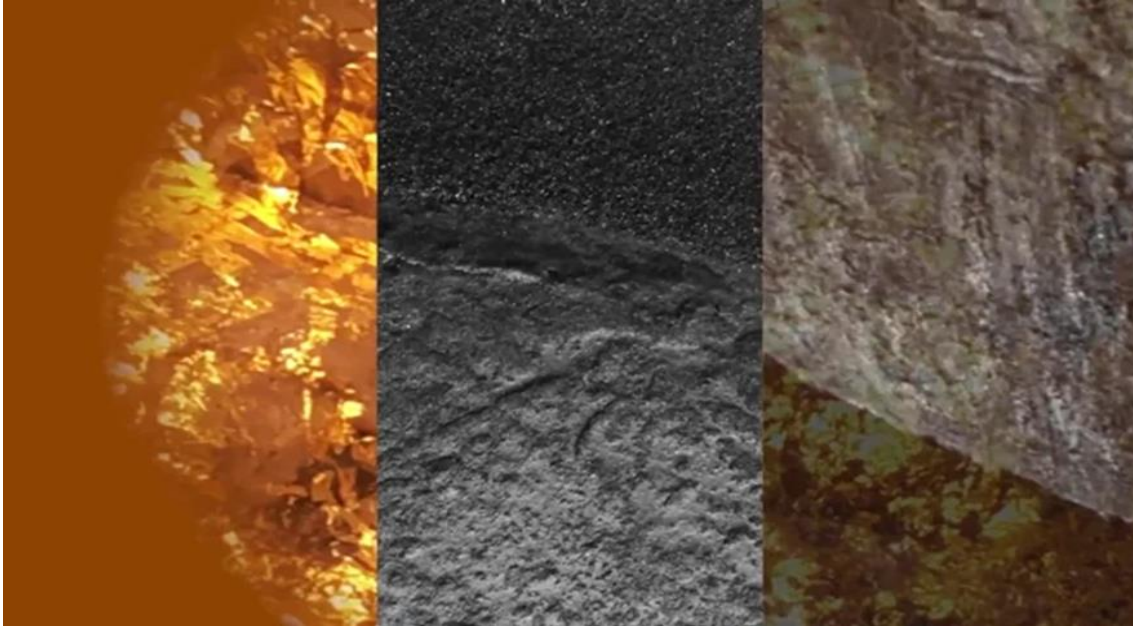
¹² Tradução nossa. Texto no original: “[...] *sean miradas, interrogadas en nuestro presente, [...]*”. (Didi-Huberman, 2007, p. 39).

¹³ “A terra não é um elemento entre os outros, reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas serve-se de um ou de outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem para algures e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que volta a dar territórios”. (Deleuze & Guattari, 1992, p. 77).

¹⁴ O devir em potência da Terra permite a passagem de um estado a outro, como um princípio gerador de mudança, submetida ao tempo.

77), na comunicação do cinema. Alguns instalaram-se como materialização visível no nosso pensamento, e outros na nossa construção, advindo os elementos que nos permitem reconhecer o território/solo, onde tudo acontece, com a Natureza e com as suas matérias, as que foram fotografadas e registam agora, nas suas formas significantes de arte, a repetição, porque a repetição é a essência da matéria, “para romper o limite de toda a representação”¹⁵ (Didi-Huberman, 2007, p. 45) e “renovar a nossa linguagem e, por conseguinte, o nosso pensamento”¹⁶ (idem, p. 47)., dando desta forma, novas contingências de abertura às matérias selecionadas¹⁷ dos territórios escolhidos. (Figura 2).

Figura 2. *Pinturas matéricas de Romy Castro de uma imagem do filme*



Fotografia: © Romy Castro

IV

Causa que relaciona intelectualmente os dois pensamentos, o artístico e o da cinematografia, criando uma convergência de recursos para as interpretar. Esta proximidade intelectual que se apropria de um território novo, para fazer durar a experiência, e a realiza em obra visual, produzida em diferenciadas extensões de arte, eleva esta experimentação ao limite do sublime, a lugares de inacessibilidade de reflexão, que interrogam as matérias, na sua originalidade arcaica, já desterritorializadas na imagem, que “é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspetos visíveis”¹⁸ (Didi-Huberman, 2007, p. 51). Ela é “uma impressão, um vestígio, um traço

¹⁵ Tradução nossa. Texto no original: “[...], *para romper el limite de toda representación*”. (Didi-Huberman, 2007, p. 45).

¹⁶ Tradução nossa. Texto no original: “[...] *renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento*”. (idem, p. 47).

¹⁷ Matérias-luz (cristais brancos do Alasca) e matérias-sombra (carvões fósseis minerais e vegetais, oriundos de diferentes partes da Terra), entre outras matérias inscritas no Projeto transdisciplinar.

¹⁸ Tradução nossa. Texto no original: “*Porque la imagen es otra cosa que un simple corte praticado en el mundo de los aspectos visibles*”. (Didi-Huberman, 2007, p. 51).

visual do tempo que queria tocar, mas também de outros tempos suplementares”¹⁹ (ibidem), onde se inclui a passagem de sistemas heterogêneos, que tem mais do que uma fase na transição de sistemas, que não se podem aglutinar, porque “a imagem arde. Arde com o real, a que num dado momento se aproximou”²⁰ (ibidem), arde “pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, até pela urgência que manifesta”²¹ (ibidem), “para a destruição”²² (idem, p. 52). Arde pelo “brilho, isto é, pela possibilidade visual aberta” em que ela própria se faz desaparecer, e arde porque o “carvão é luz” (Castro, 2021). E arde “pelo seu intempestivo movimento [...], pela dor de que provém [...], arde pela memória [...], e arde para sobreviver”²³ (Didi-Huberman, 2007, p. 52), para figurar como imagem incendiada. (Figura 3).

Figura 3. Carvões vegetais e minerais a arder de uma imagem do filme



Fotografia: © Romy Castro

“Até que o fogo se liberta do carvão e se transforma em luz”²⁴ (Bragança de Miranda, 2023, p. 79), advindo exposição luminosa. O instante onde as matérias “se desagregam e se tornam parte da matéria que enforma o real”, como expõe (Bragança de Miranda, 2023, p. 43), para a formação do conceito. Mudança qualitativa do cinema, que renova a leitura desta realidade, criando outra mostra iluminada do que está representado na *percepção cognitiva* que opera na mente humana, certificando que a imagem se movimentou para se “tornar um novo ser na nossa linguagem” (Bachelard, 1972, p. 7). singular, que advém acontecimento.

Mas um outro figurar sobressaí na imagem, para ser olhado na percepção cromática, o que aclara a cena situada no meio, entre os cortes verticais em sombras, para se erguer no

¹⁹ Tradução nossa. Texto no original: “*Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero tambien de otros tiempos suplementários*”. (ibidem).

²⁰ Tradução nossa. Texto no original: “[...], *la imagen arde. Arde con lo real a lo que en un momento dado se ha acercado*”. (ibidem).

²¹ Tradução nossa. Texto no original: “[...], *por la intencionalidade que la estructura, por la enunciaçión, incluso la urgência que manifesta*”. (ibidem).

²² Tradução nossa. Texto no original: “[...], *por la destrucción [...]* (*resplandor, es decir, por la posibilidad visual aberta [...]*”. (idem, p. 52).

²³ Tradução nossa. Texto no original: “[...] *por su intempestivo movimiento [...], por el dolor del que proviene [...] por la memoria [...] e arde para sobrevivir.*” (Didi-Huberman, 2007, p. 52).

²⁴ Excerto retirado do ensaio UMA EXPLICAÇÃO ÓRFICA DA TERRA – dos filmes de Romy Castro, de J. A. Bragança de Miranda.

branco, de luz visível, frontal, como uma densidade de “Goethe”, que mostra o caminho tomado pela luz, que leva á escuridão, o que ilumina a energia natural das matérias, que não sendo a luz do sol, que produz a própria luz, é a luz de outra percepção, originada nomadicamente enquanto obra e exposta ao real como *vanitas* e acontecimento, pois aparece sombria no ressaltado dos espaços, para ser contemplada no plano de intimidade como carvão.

Podemos dizer que esta imagem criou dois “acontecimentos-luz”, isto, é, um duplo fenómeno. Primeiro como mostra ardente - propriedade física dos carvões que nos dão luz e posteriormente em conteúdo realizado na criação, através da metáfora.

Mas se o aparecimento do carvão a arder, como imagem, adveio um fenómeno particular do acontecimento, pois sentimos a sua presença, e a do seu conceito, as imagens das matérias-sombra dos outros carvões, também acontecem e se realizam na expressão metafórica. Ambas efetuam concetualmente um processo de inovação no domínio criativo. A sua existência” está [ontologicamente] enraizada no nosso ser” (ibidem).

V

Um novo afrontamento acontece com a imagens dos outros carvões-sombra. Eles exibem-se, agora, com um domínio conceitual, referenciado, que estabelece a dinâmica da aparição dos seus territórios - como uma *poiesis* na experiência estética do cinema, que expõe o que acontece nas superfícies lumínicas das suas matérias, criativamente, como um acontecimento luz-sombra, para o combinar de uma maneira muito sublime no espaço obscuro do campo visual.

E combinam, num triplo desdobramento compositivo, expresso na apresentação da imagem, onde surgem partilhas que apresentam gradações físicas e tonais, unitariamente ou em partes, definindo as regras de proporção implícitas no deslocamento do espaço onde as matérias se enformam. Uma espécie de sistema que modela as suas proporções, como se elas tivessem encontrado a essência da construção que se expressa neste conjunto. Formas negras, com superfícies em luz, que se confundem ou se distinguem, visualmente, consoante a estratégia apresentada nos valores tonais da escala de claro-escuro que a linguagem metafórica apresenta na sua enformação concetual, o que encripta o seu espaço de aparência territorial, para realçar o código cinematográfico, como estratégia para a ligação operada pelos elementos integrantes da imagem, registados no plano de enquadramento. Qualidades necessárias para a produção do conhecimento científico.

Esta imagem apreendida como categorias estética e epistemológica²⁵, apresentada no écran, sofisticada a realidade do que se vê, tornando-a paradoxal no horizonte de exigência do pensamento

Representada nesta exibição, assegura uma desterritorialização da imagem, ao estabelecer uma lógica compósita, no plano visivo do suporte. Estes carvões, chegados de muitos territórios diferentes, originam, pela deslocação constante das suas matérias, que já não estão territorializadas, uma “grande tensão dialética produzida pelos dois espaços concomitantes”²⁶ (Didi-Huberman, 2007, p. 50). Uns que interdialogam matéria e lumínicamente, para serem percecionados; “um totalmente às escuras e outro

²⁵ A Epistemologia entendida aqui, como uma atividade emergente da nossa própria atividade científica.

²⁶ Tradução nossa. Texto no original: “[...], una gran tensión dialéctica producida por los dos espacios concomitantes”. (Didi-Huberman, 2007, p. 50).

onde uma imensa extensão de luz branca o deslumbrava”²⁷ (ibidem), mas na interpelação da segunda imagem. E o outro, com o aparecimento presente que a própria imagem exhibe ao manifestar-se no lugar visual de imagem destacada²⁸ (Bachelard, 1972), ao serviço da arte.

Apreendem fenomenologicamente os critérios de reagrupamento deste real, para os integrarem como conceito constitutivo, e os nomearem linguagem universal, espacialmente, como a forma materializada do acontecimento. (Figura 4).

Figura 4. *Carvões-sombra de uma imagem do filme*



Fotografia: © Romy Castro

A forma elementar, que regista e movimenta os debates na organização do global, e na transformação da sustentabilidade dos território, que urge contestar agora, mas noutra instância, a que promove o espaço das matérias como mediação artística, para estabelecer como expressão uma relação íntima de imagem-som, de revezamento, entre o que se vê e o que se quer dizer para ser ouvido, o que “Intensifica” a construção do filme, que se apresenta em Documentário (auto)biográfico.

Interventivo, para dar visibilidade a outras possibilidades do habitar da Terra, as que fazem acontecer o “Acontecimento” e o inscrevem na cultura e na técnica da contemporaneidade, como registo de uma reflexão singular nos domínios conceituais e metafóricos. Duplamente experimento, em cinema de autor, na sua particularidade e em cinema de arte, na sua generalidade, inova na mediação que produz para os dois enquadramentos. Anuncia também, “um signo táctil de uma passagem”²⁹ (Didi-Huberman, 2001, p. 10), o homem na história do nosso Planeta, que como significado, ativa a potência da linguagem e a força do seu sentido estético e geopolítico, numa estreita ligação entre territórios que são pensamentos ou territórios de poder.

Um questionamento atual – na época do Antropoceno, onde as imagens podem dizer pouco, mas dão-nos muito que pensar, como nos ensina Deleuze.

²⁷ Tradução nossa. Texto no original: “[...], uno totalmente a oscuras y outro donde un inmenso tramo de luz blanca le deslumbraba”. (ibidem).

²⁸ Texto no original: “C’est donc au niveau des images détachées que nous pouvons “retentir” phénoménologiquement!”. “É, portanto, ao nível das imagens isoladas que podemos “ressoar” fenomenologicamente”. (Tradução nossa.) (Bachelard, 1972, p. 9).

²⁹ Tradução nossa. Texto no original: “[...], signe tactile d’une passage”. (Didi-Huberman, 2001, p. 10).

VI

Assim, o cinema, na sua forma de representação e no seu contexto criativo, potencia simultaneamente o espaço de mediação artística, de poder político, de poder económico e cultural, ao mesmo tempo que se torna um instrumento de conhecimento. A sua imagem promove a transformação das mentalidades influenciando na tomada de posição sobre as questões ecológicas³⁰ do nosso tempo, convocando-nos para uma análise crítica das suas origens.

Qual é o nosso propósito? Demonstrar o impacto das artes e da criatividade na sociedade, ao promover a partilha desta abordagem transdisciplinar através dos nossos recursos artísticos, científicos e tecnológicos, não só através da passagem do filme³¹ aqui em questão, mas também através da divulgação da rede global a que pertencemos, como artista fazedora e como investigadora pensadora.

Pretendemos movimentar-nos numa direção que dê respostas às questões de PORQUÊ e COMO as artes e a criatividade podem trazer ideias e iniciativas que beneficiam uma nova consciência poética e política da vida. Pensamos que os domínios da estética e da ética são indissociáveis e, que as artes e as humanidades são a sua mostra, na medida em que constituem instrumentos de transmissão, reflexão, comunicação e aprendizagem, indispensáveis para enfrentar os nossos problemas contemporâneos. Edificando a imaginação coletiva e individual, as artes e as humanidades permitem-nos descobrir quem somos, compreender de onde vimos e agir sobre o que nos podemos tornar. A criatividade está no cerne do desenvolvimento e do pensamento crítico, bem como da expressão, da linguagem e da inovação, porque “Habitar a terra significa ter um lugar na palavra”, como menciona (Paulo, 2019, p. 28), permitindo que todas estas comensurações constituam a base para que os membros das nossas sociedades atuais repensem a condição humana em todas as suas vertentes, antes que seja irremediável.

Referências

- Bachelard, G., (1972). *La Poétique de L'espace*. Presse Universitaires de France.
- Bragança de Miranda, J.A. (2017). *Corpo e Imagem* (3ª ed). Nova Veja.
- Bragança de Miranda, J.A. (2023). *Constelações. Ensaios sobre cultura e técnica na contemporaneidade*. Documenta.
- Casey, E. S. (1997). The Fate of Place. A Philosophical History. *In Place as Container – Aristotle's Physics*. University of California Press.
- Castro, R. (2021). Filme “A Terra como Acontecimento II”. Lisboa.
- Castro, R. (2022/23). LA TERRE COMME ÉVÉNEMENT. Organisée dans le cadre de la Saison Croisée France-Portugal 2022, réalisée par Mémoire de l’Avenir avec le soutien de l’Institut Français, la Ville de Paris. Edition bilingue - français/portugais.
- Deleuze, G. (2003) [1986].” Le cerveau, c’est l’écran”, Deux regimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995. Ed. D. Lapoujade, Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). O que é a Filosofia? Ed. Presença.
- Didi-Huberman, G. (2001). L’HOMME QUI MARCHAIT DANS LA COULEUR. Les Éditions de Minuit.

³⁰ Como por exemplo: biodiversidade; conservação e crise ecológica; ambientalismo; política, natureza e ambiente; desenvolvimento e sustentabilidade; ética ambiental, crise ecológica; Antropoceno.

³¹ Este filme, enraizado nas artes e em questões da humanidade, utiliza métodos de inclusão também de escrita, para sensibilizar o público, a fim de encorajar o envolvimento a todas as escalas que promoverão as transformações globais e sustentáveis necessárias para construir o mundo futuro.

- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes yocan lo real*. Prólogo de Alberto Santamaria. Consorcio del Círculo de Bellas Artes. Área de Edición CBA.
- Epstein, J. (1948-51). *Écrits sur le cinema*. Alcool et cinéma., Seghers.
- Epstein, J. (1975). *Écrits sur le cinéma*, realSeghers, « Cinéma club ».
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace* (4.ª ed.) Publiée avec l'aide du Ministère de la culture et de la communication. (Centre national du livre et Direction de l'architecture et du patrimoine). Antrophos.
- Resta, C. & Irineu, P. (2019). *Geofilosofia*. Editora Barlavento.
- Sauvagnargues, A. (2005). *Deleuze Et L'Art*. Lines D'Art. PUF.

Pensar a Dança além da forma... Relato (auto)biográfico de um percurso artístico

Teresa NORTON DIAS

Universidade da Madeira | CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST
teresa.dias@staff.uma.pt

Resumo: *Pensar a Dança além da forma...* é outra maneira de dizer: pensar o(a) bailarino(a)s além da forma como dançam. Neste espaço proponho-me abordar a autobiografia como um processo de catarse sobre vivências que oscilam entre 1974 e 2023, durante aproximadamente meio século. Aproveitando o momento que atravesso, inspirada pelo percurso de Walter Benjamin, bem patente na obra *Diários de Viagem* (2022) em que nos é dado a conhecer o processo de escrita no exílio, entre e durante guerras, através de textos que relatam as vivências desse período e onde não faltaram conversas com Bertolt Brecht, parti para a reflexão. Passar à prática, em “estúdio” foi apenas mais um passo impulsionado pela vontade de desenhar uma vida através do movimento, utilizando o vídeo como registo. Este procedimento, diferente de um registo escrito pela possibilidade de captação imediata da imagem em movimento, proporcionamos um olhar diferente e, com isso, uma nova visão sobre o trabalho em curso. Este fator tem, junto do ator (aquele que dança, que regista o processo e que depois observa e analisa) um valor e impacto diferente de um registo escrito por mais completo que seja. Neste processo acompanharam-me dois elementos sem formação em Dança, que esses sim, fizeram registos em papel após cada sessão que me permitiram depois uma análise comparada dos resultados da experiência efetuada. É deste trabalho, da sua escrita e dos seus resultados, que trata este meu texto.

Palavras-chave: autobiografia, catarse, dança, observação, registo em vídeo, processo

Abstract: *Thinking about dance beyond form... that's another way of putting it: thinking about dancers beyond the way they dance. In this space, I propose to approach autobiography as a process of catharsis about experiences that oscillate between 1974 and 2023, during approximately half a century. Taking advantage of the moment I'm going through, inspired by Walter Benjamin's journey, clearly evident in his work *Travelling Diaries* (2022), in which we learn about the process of writing in exile, between and during wars, through texts that recount the experiences of that period and where there was no shortage of conversations with Bertolt Brecht, I set out to reflect. Moving on to practice in the "studio" was just another step driven by the desire to draw a life through movement, using video as a record. This procedure, which differs from a written record due to the possibility of immediately capturing the moving image, gives us a different look and, with it, a new vision of the work in progress. This factor has a different value and impact on the actor (the one who dances, records the process, and then observes and analyses it) than a written record, however complete it may be. I was accompanied in this process by two people with no training in dance, who made paper records after each session that allowed me to later analyse the results of the experience in a comparative way. This text is about this work, its writing, and its results.*

Keywords: autobiography, catharsis, dance, observation, video recording, process

*É emprestando o seu corpo ao mundo que o[a] pintor[a] [bailarino(a)]
transmuta o mundo em pintura [dança]. (Merleau-Ponty, 2015, p. 19)*

Na infância, quando somos crianças, seguimos a sugestão da mãe. Pelo menos foi isso que eu fiz. Estava sozinha nos Açores, em Ponta Delgada, com os meus avós paternos (vinda de Moçambique onde nasci), para onde fui após o 25 de abril de 1974. Viajei com uns amigos dos meus pais até Lisboa, os Varelas, e depois sozinha para Ponta Delgada, onde me esperava um primo do meu pai, o Domingos Ávila, que trabalhava na SATA. Estava pelo menos, em porto seguro.

Aguardava-me um ano letivo na Escola Preparatória Roberto Ivens, designada assim à altura, hoje Escola Básica Integrada Roberto Ivens e que ainda lá está, confirmado por mim, no verão de 2022. Por lá frequentei o primeiro ano do ciclo preparatório, atual 5º ano do 2º ciclo do Ensino Básico.

Neste ano era essencial ocupar os meus tempos livres, então passados muito mais dentro de casa, pois já não havia as estradas de terra batida, as praias e outras coisas bonitas que a paisagem africana nos proporciona. Neta de músico profissional, o primeiro impulso foi inscrever-me no Conservatório Regional de Ponta Delgada em aulas de piano, solfejo e ballet. Foram aí dados os primeiros passos, lá atrás, em 1974.

Do piano depressa desisti, pois, a exigência do meu avô fazia com que, em vez de um tempo livre bem passado, passasse a ser algo mais sério e trabalhoso. Naquele ano fiquei apenas com o solfejo e o ballet, que continuaria depois, no regresso a Lisboa, sem nunca mais deixar, numa aprendizagem paralela à escolaridade obrigatória. Na família nunca me proibiram, mas apesar do apoio incondicional da minha mãe, o meu pai era muito mais cético, pois como filho de artista sabia bem o que significaria optar por uma profissão sem chão, reforçada pela condição de mulher que nunca esquecia. Preocupava-o, naturalmente, a minha subsistência, pois não me educou para me colar a nada nem a ninguém, mesmo que por amor. Sabia-o também, que eu era um “pássaro livre” e que nada me deteria no alcance dos meus objetivos.

Não obstante, as opções não eram muitas e uma ida para Inglaterra, para melhorar as minhas competências técnicas e artísticas, só com ajuda financeira. Assim foi: nos anos oitenta, em plena crise financeira do país, saí rumo à *Arts Educational Schools*, em Londres/Inglaterra, como bolsista do Estado Português (Secretaria de Estado da Cultura). Por lá me mantive e por lá trabalhei em várias frentes à procura de me encontrar no sistema, pois na verdade, lá no fundo no fundo, nunca me revi presa a uma Companhia que me condicionasse a aprendizagem constante. Pena tenho, digo hoje, de não ter rumado a Wuppertal, ao encontro de Pina Bausch, pois tenho a certeza de que me ajudaria a encontrar muitas das respostas que procurava: o movimento pelo movimento, desformatado de um conjunto de práticas académicas que precisava de abandonar, vim depois a descobrir, para me encontrar, meio século de vida passados.

Desde há muito que me interrogo porque é que me desligo sempre de resultados e nunca me preocupo com diplomas, espetáculos ou outras coisas do género. Gosto de processos, de aprendizagem e de aprendizagem sobre essa aprendizagem, que reforça conceitos e formas de olhar o mundo, através da Dança. Para a habitual pergunta: “Porque é que deixaste de dançar?” na verdade não tenho respostas, porque isso nunca acontece quando se é profissional. De uma forma ou de outra a Dança está sempre presente, nem que seja através de uma memória que, mesmo fazendo um esforço para se esquecer, nunca se apaga. Sabemos, que ao exercício de uma profissão está associada uma remuneração que, devido à instabilidade no setor se torna intermitente, palavra encontrada em período pandémico para denominar os tempos em que os artistas não trabalham, quero dizer, não apresentam resultados em troca de uma remuneração, porque para um artista, trabalhar,

é algo que acontece de forma sistemática e constante. É nesta intermitência da profissão que reside a instabilidade no setor e leva muitos artistas a encontrarem alternativas que garantam a sua subsistência de forma contínua e não intermitente.

Por outro lado, sentimos que há uma falta de sensibilidade e compreensão relativamente à profissão de bailarino(a) por parte do público em geral e, sobretudo, por parte dos decisores políticos. Para que serve a nossa forma de expressão artística, além do puro entretenimento, direto e redutor? Para tanto, diria. Partia do simples facto de obrigar o leitor a pensar o corpo e a sua relação com o espaço. A esta relação dual acrescentaria o movimento e a sua relação com a estética e na soma destas duas dualidades focava-me na mobilidade e no que ela tem de importante quando tratamos aspetos de ordem artística, social e cultural. Disto tratamos neste texto, com a ajuda de elementos com *backgrounds* diferentes do artístico aqui em foco, mas com sensibilidade suficiente para aceitarem experimentar a expressão (auto)biográfica através do (seu) movimento.

Olhando para trás

Na verdade, eu aprendi a olhar em frente e habituei-me a isso para conseguir ultrapassar os obstáculos que se me iam atravessando no caminho. Com alguns tropeções, os ditos “normais” a cada etapa das nossas vidas, o caminho foi-se desenhando e eu fui travando as minhas lutas até aos dias de hoje.

O caminho “escolhido” em tenra idade foi a dança clássica, dito ballet, mas sempre de forma paralela ao ensino obrigatório, já que uma carreira artística não se perspetivava à época. A aprendizagem ganhou contornos mais sérios depois de uma estreia em “O Quebra-Nozes”, com o Ballet Gulbenkian, em 1977. Mais tarde, a novidade da Companhia Nacional de Bailado e depois, de entre as duas, a opção de partir para Inglaterra com o apoio do Governo português e, sobretudo, das minhas professoras/orientadoras à época: Paula Gareya e Maria Luísa Carles. Assim foi e a minha estadia não foi diferente da de tantas outras que, como eu, procuram melhorar a sua *performance* técnica e artística. Depois de um primeiro contacto, ainda em Portugal, com o *syllabus* da *Royal Academy of Dancing* (Londres/Inglaterra) o encantamento veio com a descoberta do *Checchetti Ballet*¹, com a minha professora de então, Eve Pettinger, que tinha sido colega de companhia, no London Festival Ballet (como conheci, mas antes Companhia Markova/Dolin e hoje English National Ballet), de Paula Gareya. Como em tudo na minha vida que acontece de forma tardia, aprendi o *syllabus* completo, com aptidão para exame, em dezoito meses, algo que requer, por norma e no mínimo, oito anos, entre o grau *Elementary* e o grau *Advanced*. A “injeção” de técnica e estilo resultou numa estética pessoal que não rejeito, já que me ensinou a tornar o movimento mais subtil e respirado, a dominar mais o meu corpo, a valorizar mais as minhas conquistas e a trabalhar mais as minhas fragilidades. Na verdade, uma aprendizagem para a vida de que tomei consciência anos mais tarde.

Ao reler uma notícia de homenagem a Eve Pettinger deparei-me, no texto, com uma parte com que me identifico particularmente, por ter vivido momentos como os relatados e que aqui transcrevo:

A talented choreographer, Eve created a number of solos for the Cecchetti Society and Royal Academy of Dancing, as well as many ballets for both schools. A particular highlight was the Markova Award, choreographed annually for final year students and

¹ Lecionado pela *Imperial Society of Teachers of Dancing* (ISTD), Londres, Inglaterra.

*adjudicated by Dame Alicia, herself. Many past pupils will remember, with a certain nostalgia, the intense and often last-minute rehearsals. She seemed to receive waves of inspiration just as time was running out but it felt sacrilegious to interrupt her! Eve had endless energy giving freely of her time and on occasion losing track of it altogether.*² (Dower, 2021)

Há sempre professores/mentores que nos marcam para a vida, por ser deles que parte a aprendizagem de que mais tarde nos orgulhamos. Mais do que me preocupar com os diplomas, por ser algo que quem nos contrata para dançar, não solicita, sempre me orgulhei do processo e do que isso significou em termos de conquista técnico-artística, que me permitiu em palco mostrar exatamente a diferença que faz essa aprendizagem. E toda a vida foi assim: processos, processos, processos – o caminho para chegar lá.

Um tempo houve depois em que resolvi dar uma pausa na intermitência da minha profissão, procurando algo que me desse mais estabilidade financeira. Esse tempo durou mais ou menos oito anos, até ser convidada a organizar, com a equipa do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira³, em 2000, o Curso Profissional de Dança⁴. Foi uma viragem, um regresso à base, que com muitas pausas e tropeções culminou com a conclusão da minha tese de doutoramento sobre processos, nomeadamente os processos defendidos pela bailarina e coreógrafa alemã, Pina Bausch. Pelo meio, entre 2000 e 2019 ficou a colaboração com o citado curso profissional, a Companhia de Bailado da Madeira (2000-2001), a Associação Artística de Educação pela Arte na Madeira (2003-2012) e o seu núcleo artístico *Trans(form)art*. Na Universidade da Madeira nasceu o Clube Corpo.Território, o Laboratório de Performance Experimental (L.PE) e o Núcleo de Pesquisa Coreográfica (N.PC), persistindo estes dois últimos até à data em que escrevo este texto.

O que nos move

A vida... numa revisitação da memória através de uma viagem pelo movimento, inspirada pelos processos de Walter Benjamin e a leitura atenta de *Diários de Viagem* (2022), recentemente publicado em Portugal. Especialmente atenta ao registo dos momentos passados com Bertolt Brecht, quando este se encontrava no exílio, ora na Provença francesa, ora na Dinamarca, nos anos trinta do século XX – apontamentos de viagem (maio-junho de 1931); «Diário de Svendborg» (1934, 1938) (Benjamin, 2022, p. 275, p. 343)⁵. Enquanto Benjamin relata minuciosamente os trajetos do seu pensamento e dos momentos partilhados com os seus interlocutores, eu tratarei, neste estudo empírico,

² Tradução livre da autora: “Coreógrafa talentosa, Eve criou uma série de solos para a Cecchetti Society e para a Royal Academy of Dancing, bem como muitos bailados para ambas as escolas. Um destaque especial foi o Prémio Markova, coreografado anualmente para os alunos do último ano e adjudicado pela própria Dame Alicia. Muitos dos antigos alunos recordarão, com uma certa nostalgia, os ensaios intensos e muitas vezes de última hora. Parecia receber ondas de inspiração mesmo quando o tempo estava a acabar, mas era um sacrilégio interrompê-la! A Eve tinha uma energia infinita, dando livremente o seu tempo e, por vezes, perdendo-o completamente.” (Dower, 2021).

³ Em 2023, Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luís Peter Clode, Funchal/Madeira.

⁴ Em 2023, Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea.

⁵ Sobre os “apontamentos de viagem (maio-junho de 1931)” o comentário da autoria de João Barrenta: “Os apontamentos para este diário, que em parte se centram já nas conversas com Brecht (que terão continuidade nos Diários de Svendborg, e outros, que se perderam), não são os primeiros em torno de Brecht: existiu um outro bloco de anotações, feitas entre março e Maio de 1930, que não se conservou, nem no Arquivo de Brecht [...], nem no de Benjamin.” (Barrenta apud Benjamin, 2022, p. 379).

do registo da memória vivenciada por mim e por mais dois elementos que aceitaram o desafio de partilharem as suas experiências comigo.

A propósito das paisagens da Provença francesa, que visitava em maio de 1931, Benjamin regista: “[...] uma paisagem altamente cultivada [...], [em que] o cidadão ignorante [se] sente como o europeu diante de uma página de caracteres chineses. E afinal essa ignorância é a única base comum da maior parte das descrições que se fizeram.” (Benjamin, 2022, p. 289). Como olhamos nós o mundo que nos rodeia? Que sabemos acerca de nós próprios? De novo com Benjamin e a sua capacidade de se interrogar e refletir, agora sobre o pensamento de Brecht quando comenta a obra de Kafka: “O espanto de um ser humano que sente a aproximação de enormes deslocamentos em todas as situações existenciais, sem conseguir integrar-se nessa nova ordem.” (Benjamin, 2022, p. 293). Quão espantados estamos sobre o que nos rodeia e o que descobrimos sobre nós próprios? Quão ignorantes somos sobre a realidade que vivenciamos? O registo e a reflexão de Benjamin são posteriores à experiência da vivência dos acontecimentos, caracterizando-se este *timing*, segundo o próprio, por uma organização: “[...]d]os diários a partir de olhares retrospectivos, em parte porque a experiência me diz que nem todos os dias encontro tempo para escrever, em parte também porque essa escrita retrospectiva clarifica muita coisa.” (Benjamin, 2022 [1911], p. 8), aspetos através dos quais nos revemos no processo de escrita, como a reflexão que aqui fazemos, na medida em que o distanciamento sobre os acontecimentos reduz o impacto da subjetividade sempre inerente quando se trata de experiências na primeira pessoa. Que páginas de caracteres constituem estes nossos registos?

Como fala a experiência

Com o recentemente criado grupo de investigação do Núcleo de Pesquisa Coreográfica (N.PC)⁶ desenvolvemos um conjunto de sessões, que oscilaram entre discussões por videoconferência com colegas de Portugal continental e Brasil e o trabalho prático no Funchal, com elementos que, embora sem preparação, se mostraram interessados em processos de construção artística e experienciaram, pela primeira vez, formas de expressão através do movimento, que registaram num bloco de notas, que depois analisámos. É deste processo que tratamos de seguida.

As sessões decorreram em média de uma por mês, entre março e junho de 2023, num total de quatro. Sob a minha orientação, iniciaram-se com um pequeno aquecimento físico, a fim de se consciencializarem para a prática em curso, a que se seguiram atividades de observação e exploração do eu, do outro e do espaço e por fim, a sugestão de uma reflexão exteriorizada a partir do movimento. No final de cada sessão registaram em papel o que cada um sentiu. Deste processo resultou o que ora se descreve.

O testemunho do elemento 1 após cada uma das sessões:

Dia 1

Da fuga à prisão... [desenhou um gradeamento]

... da mente e corpo!

Formatação / rigidez / medo timidez

“que raio faço aqui” [desenhou um raio]

prisão não / - consigo / - aguento / - sou capaz / - sei / - faço

⁶ Este núcleo integra o Laboratório de Performance Experimental (L.PE), do Conselho de Cultura da Universidade da Madeira.

liberdade [desenhou uma cruz a rosa e amarelo]
(in)certeza curiosidade
EU (dentro de um círculo desenhado)
relaxamento
MEU CORPO / MEU ESPAÇO / MEU TEMPO

Dia 2

pés descalços / e sujos!!
apropriação do espaço / insatisfatória / dependente de fatores / externos
e por eles condicionados
+ [com um círculo desenhado em volta]
Relaxamento / Boa resposta a estímulos (música conhecida e coincidente com o gosto musical + indicações / sugestões dadas / Conhecimento de si/corpo/limitação
- [com um círculo desenhado em volta]
Dificuldades de libertação / Foco em mim (e não no cuidado c/o espaço, outros e performance esperada)
Em indicar pontos fortes / olhos fechados causam / medo e limitação
Ao contrário da última sessão / foi mais profícuo o trabalho / de olhos abertos do que com eles / fechados [seta aponta para a folha seguinte]
vergonha foi embora / (algo que se entrassem novas pessoas poderia alterar).
Corroborada a ideia de / que sou (demasiado) / cautelosa, agarrada / a situações, demasiado / pensativa e que sou / pouco propensa a / me deixar estar, levar, ir!! / Desenhada uma carinha a sorrir tipo “smile”

Dia 3

Na capa está desenhado algo que parece um embrião e algo que parece a ilha da Madeira.
Serenidade / Descoberta / Aprendizagem
Só (sinal de contrário) Solidão
Só (sinal de contrário) improdutivo
Só (sinal de contrário) estimulante
Só (sinal de contrário) fechado
Por baixo de "Só" desenhada uma seta que aponta para a palavra "Embrião".
Por baixo do outro grupo de palavras, desenhada uma seta que aponta para a questão: "1º Passo para a socialização do corpo?"
Interrogações [escrito na diagonal]
?
Conquista do / Espaço / Eu estou no / centro do (meu) / mundo e daí / parto à descoberta e conquista da / (minha) vida / e atitude perante / a vida!
Trabalho / sobre:
Natural Vs Artificial / Inato Vs Aprendido / Improvisado Vs Impensado
Desenhada uma carinha a sorrir tipo “smile”. / ... etc!...

Dia 4

(D)a Dança / para quem / não/ dança
Exercícios de / para conhecer / o corpo: estranheza / incómodo / surreal / impensado / formatado

4 sessões depois / - [menos] estranheza / - [menos] incómodo / - [menos] impensado / - [menos] formatado / + [mais] surreal
Dados como adquirido / o corpo, o espaço / o ar, o / movimento / são ignorados, / contudo de / importância ímpar
Conhecer, controlar / minimizar, maximizar / potencializar, ...
Sem termos noção / passamos a ter / cuidados fundamentais / no quotidiano e / futuro!
Experiência / TOP [seta aponta para cima] / (e insuficiente)
PS – nunca mais / andarei na rua / sem me lembrar / dos exercícios / e das descobertas / que nos permitiram / Ter!
Teresa / Vasco da Gama da descoberta / do corpo! [\desenhado um barco à vela no mar]

O testemunho do elemento 2⁷ após cada uma das sessões:

Dia 1

movimento
fluir no espaço / em movimento / pela luz interior
no corpo ausente / na presença pontual-mente
eu, tu, nós em corpos / nossos!
Desenhada uma cara do lado esquerdo, um "caminho" com as palavras "SSSSSSS",
"espaço" e "respiro" ah!.....
O princípio de uma viagem...

Dia 2

empatia, fluidez e espanto!
SSSSSSSSSSSSSSSSSSSS
movimento sonoro condutor / da mente corporalizada / segurança crescente apoiada / nas indicações orientadoras do / movimento corporal
Desenhado um caminho que termina num lábio.
Não houve mais registos.

Dia 3

É uma evolução evidente / na consciência corporal, quer / ao nível das suas potencialidades, / quer ao nível das suas / limitações.
Sensações de conforto e, por / oposição, / de desconforto.
Partilha e cumplicidade / bem como gradual confiança / entre os elementos do grupo.
Superação e paz. Alegria, também!

Do que significaram estas experiências para estes dois elementos podemos testemunhar pelos registos acima, de que destacaria:

No caso do elemento 1: [...] / Da fuga à prisão... [desenhou um gradeamento] /... da mente e corpo! [...] prisão não / - consigo / - aguento / - sou capaz / - sei / - faço / liberdade [desenhou uma cruz a rosa e amarelo] / [...] Dados como adquirido / o corpo, o espaço / o ar, o / movimento / são ignorados, / contudo de / importância ímpar / Conhecer, controlar / minimizar, maximizar / potencializar, ... / [...] / PS – nunca mais / andarei na

⁷ Este elemento falhou uma das sessões.

rua / sem me lembrar / dos exercícios / e das descobertas / que nos permitiram / Ter!
(Elemento 1, 2023)

No caso do elemento 2: [...] fluir no espaço / em movimento / pela luz interior / no corpo ausente / na presença pontual-mente / eu, tu, nós em corpos / nossos! [...] É uma evolução evidente / na consciência corporal, quer / ao nível das suas potencialidades, / quer ao nível das suas / limitações. [...] Sensações de conforto e, por / oposição, / de desconforto. [...] Partilha e cumplicidade / bem como gradual confiança / entre os elementos do grupo. (Elemento 2, 2023)

Para melhor compreendermos a importância destes registos e do que transmitem, Merleau-Ponty (2015) explica-nos que:

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se **acende a faísca do que sente-sentido** [realce nosso], quando se atea esse fogo que não mais cessará de arder, até que determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer... (Merleau-Ponty, 2015, p. 22)

Da análise dos registos destas sessões, nomeadamente dos destaques acima, percebe-se um natural evoluir da percepção dos trabalhos efetuados e do resultado, que a experiência e a reflexão sobre essa experiência, teve em cada um dos elementos, o que me leva a perceber, também por ter conduzido o processo, a importância que um trabalho sobre o corpo e com o corpo tem em cidadãos comuns, não experientes neste tipo de abordagem ou algo semelhante. Se dúvidas houvesse sobre o papel de uma formação orientada para a consciência do corpo e o movimento a ele associado, artístico ou não, essas dúvidas desvaneceriam em função da experiência acima partilhada.

A par das sessões com estes dois elementos, fui para “estúdio” a solo: fiz três sessões de registos para análise. Gravei em vídeo todos os passos que depois analisei com a ajuda de uma grelha que à frente apresento.

Os registos em vídeo

Os registos em vídeo não são uma novidade no meu processo de trabalho. Já antes procurei fazê-lo, com a diferença de que hoje é tudo mais simples, muito mais intuitivo e mais acessível. Não sou cineasta nem realizadora, pelo que o meu olhar sobre a minha prática será sempre, por um lado, condicionado à forma como coloco o dispositivo de registo, neste caso o telemóvel, e as imagens que consigo e, por outro, a uma visualização e análise que, mesmo que distanciada, será sempre carregada de subjetividade, própria do caráter experimental do trabalho.

Como se um caderno de notas se tratasse, procurei registar os momentos mais singulares do exercício, até para poder depois analisar as gravações, uma vez que me encontrava sozinha em “estúdio”. Fixei-me em três importantes variáveis, como a animosidade, o período de aquecimento e o movimento efetuado, já que as outras duas variáveis são de diferente caráter.

Perguntar-se-ão porque é que a “animosidade” é importante: a animosidade é como a motivação - tem que existir, já que sem esta será sempre mais difícil dar cada um dos passos que se lhe seguem. O período de aquecimento é fundamental em qualquer tipo de abordagem física e aqui não foi exceção, na medida em que foi necessário preparar os músculos para as exigências do exercício que se seguiu. Quanto ao movimento, este foi limitado devido aos seguintes fatores: o trabalho a solo, o tipo de preparação (devido a

um intervalo grande de tempo sem atividade contínua) e a idade (59), tendo sofrido uma natural evolução na dinâmica e complexidade inserida em cada sessão.

Quadro 1: Análise de variáveis no conjunto das sessões

Variáveis	1ª Sessão 25.03.2023	2ª Sessão 01.04.2023	3ª Sessão 29.04.2023
Animosidade	Boa	Boa	Boa
Aquecimento	12 minutos	Aproximadamente 15 minutos	Aproximadamente 10 minutos
Movimento	Lento e ponderado	Ritmo melhorado	Diferente dos restantes
Registos	Efetuosos no local	Efetuosos no local	Efetuosos à posteriori, fora do local
Duração	40 minutos	Aproximadamente 45 minutos	Aproximadamente 45 minutos

Percebe-se, pelo quadro acima, que as sessões não foram longas, como não as foram as dos elementos colaboradores nesta experiência, colocando-se a tónica da diferença no processo, apenas na preparação/formação para o trabalho pedido. Em que contrasta, então, a abordagem de quem tem ou não tem formação? À parte questões de maior ou menor à-vontade em desenvolver movimento e de forma arbitrária, com e sem estímulos externos, os resultados foram idênticos, já que sensações como liberdade e descoberta estão presentes nas situações estudadas (autora e elementos colaboradores). No final registei o que abaixo transcrevo:

[...] o trabalho sistematizado é fundamental. Devemos mantê-lo para preservar o nosso físico e as nossas condições, que depois nos ajudam a agilizar o movimento, porque se não fizermos isso, se não fizermos um trabalho sistematizado, com exercícios diários ou quase diários, ao longo do tempo vamos perdendo essa flexibilidade e essa dinâmica [...]. Claro que, é para isso que estamos aqui, é precisamente para testar estas condições, e a vinda para “estúdio” [...], para nos apercebermos de quão importante é o trabalho do(a) bailarino(a), quando o(a) bailarino(a) é uma pessoa preocupada em fazer uma *performance* credível [...] Perguntei-me, durante tanto tempo, porque é que bailarino(a)s [...] na casa dos sessenta, quase nos setenta, continuam no ativo, embora com as suas dificuldades - todos nós temos [...] mazelas, que vamos adquirindo ao longo do tempo, mas se houver um trabalho continuado, essa nossa reforma, digamos assim, [...] vai ser cada vez mais protelada no tempo e isso, de alguma maneira, também ajuda a atrasar o nosso processo de envelhecimento [...]. Vir para “estúdio” fazer estas três sessões tem sido altamente compensador, sobretudo para me aperceber das fragilidades, das potencialidades que ainda possuo e daquilo que posso continuar a fazer e manter desde que cumpra as condicionantes e as condicionantes são, efetivamente, um trabalho sistematizado de exercício, de prática, até de exercício mental, de reflexão. Tudo isso é necessário para que a nossa *performance*, no final, seja algo que as pessoas consigam olhar e compreender, que [...] é o principal objetivo. (Norton-Dias, 2023)

Dançar até quando? Até quando quiser e o corpo permitir.

Referências

Benjamin, W. (2022). *Diários de Viagem*. Assírio & Alvim.

Merleau-Ponty (2015). *O olho e o espírito* (9ªed.). Veja.

Norton-Dias, T. (s.d.). Companhia de Bailado da Madeira.

<https://www.tnortondias.com/companhia-bailado/>

Norton-Dias, T. (2021). '*Criatividade participativa*' intercultural: o processo de criação no *Tanztheater de Pina Bausch*. <https://doi.org/10.34627/TZZ2-N194>

Dower, C. (2021, julho 13). *Remembering Eve Pettinger MBE*.

<https://www.istd.org/discover/news/remembering-eve-pettinger-mbe/>

Laginha, A. (2016, janeiro 27). *Adeus a Paula Gareya* (1932-2016).

<https://www.revistadanca.com/adeus-a-paula-gareya-1932-2016/>



<https://ct-journal.uma.pt/>

ISSN: 2183-7902