



Faculdade de Educação

UFRJ

EDITAL N° 649 / 2025 – EDITORA UFRJ

Projeto de editoração

Pedagogias da imagem: Cinema, educação e cultura

Organizadores:

XX

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Educação**

Resumo

O projeto prevê a edição do livro ‘Pedagogias da Imagem: Cinema, educação e cultura’, volume organizado por XX. A obra conta com 13 capítulos de autoria de pesquisadores convidados do projeto de extensão ‘Pedagogias da Imagem’, cineclube e ciclo de conferências da Faculdade de Educação da UFRJ. Desde 2017, o projeto privilegia a relação entre cinema e pensamento por meio da exibição mensal de filmes, seguida de palestra e debate, com pesquisador ou profissional convidado, procurando instigar o público a refletir sobre questões que atravessam o campo das artes, da educação, da cultura e da ciência. É uma ação voltada, a um só tempo, à circulação de ideias e popularização de temas articulados à educação e áreas afins, aliada à disseminação da cultura cinematográfica na interface com as pesquisas científicas. O cineclube mobiliza o cenário cultural do Rio de Janeiro, oferecendo um espaço no qual intensas trocas entre público e pesquisadores são efetuadas. Trata-se de introduzir, por meio das constantes interpelações entre o campo da educação e da cultura, abordagens críticas e problematizadoras no contexto da divulgação científica, abrindo espaço para as artes, a filosofia e as ciências humanas.

Os capítulos do livro contemplam a pluralidade das perspectivas cruzadas de diferentes disciplinas, em meio às diversas áreas do conhecimento que nele figuram. Ao investir na potencialização dos múltiplos modos de se produzir e divulgar conhecimento, ele aponta para uma efetiva produção coletiva de ideias e conceitos, reverberando o espírito democrático cineclubista. Assim como a prática pedagógica não se restringe ao espaço formal da sala de aula, a atividade cineclubista, que pressupõe a exibição regular de filmes, seguida de debates, traduz-se em possibilidade de contato com diferentes pedagogias da imagem, incentivando e intensificando o espírito crítico dos espectadores com relação a temas de pesquisas científicas variadas, seja na tela ou nas páginas do livro. O público geral, em contato com as ideias disseminadas e reverberadas pelos filmes, passa a ter sua curiosidade convocada e estimulada, potencializando maneiras outras de se ver - e ler - tanto os filmes quanto o mundo. O livro tem como um de seus objetivos a ampliação, o aprofundamento e a sistematização das questões abordadas nas sessões, podendo interessar tanto o público em geral quanto pesquisadores em busca de abordagens multidisciplinares em educação, cinema, humanidades e áreas afins.

Apresentação¹

O projeto do livro ‘Pedagogias da Imagem: Cinema, educação e cultura’ tem sua gênese no cineclube Pedagogias da Imagem, um projeto de extensão da Faculdade de Educação, realizado desde 2017 com periodicidade mensal no campus Praia Vermelha da UFRJ. Trata-se de uma primeira publicação do projeto, que leva adiante inspirações exitosas de cineclubismo e divulgação científica, como o ‘Educação em tela’ e o ‘Ciência em Foco’.

O projeto privilegia a relação entre cinema e pensamento por meio da exibição de filmes, seguida de palestra e debate, com pesquisador ou profissional convidado, procurando instigar o público a refletir sobre questões que atravessam o campo das artes, da educação, da cultura e da ciência. É uma ação voltada à disseminação da cultura cinematográfica e sua articulação com pesquisas ligadas a diferentes áreas do conhecimento. O projeto é uma iniciativa do Setor de Cultura, Comunicação e Divulgação Científica e Cultural da FE/UFRJ (SeCult), contando com pesquisadores aliados e dispostos a efetuar leituras e abordagens de suas áreas, em atravessamento com os filmes. No cenário da Educação, o SeCult tem como um de seus objetivos a sensibilização, tanto da comunidade acadêmica quanto do público geral, para as dimensões transformadoras da arte, da ciência e da cultura.

Tendo em vista que os filmes permitem agregar diversos elementos – (re)unindo aspectos objetivos e racionais a aspectos subjetivos, afetivos, emocionais e estéticos - o projeto permite potencializar a produção de conhecimento ao constituir-se como um elo no qual atores diversos são articulados. Em um filme, o enquadramento pode desencadear sentidos plurais que se valem da relação entre seus elementos. Seja pelo recurso da profundidade do campo, do foco, de um plano mais aberto ou fechado, os filmes têm a capacidade de guiar nosso interesse, ora para alguma parte mais específica do quadro, ora para o conjunto. Pela forma com que suas partes podem ser articuladas e recebidas pelo espectador, cada quadro nos ensinaria que há algo mais na imagem que a mera informação que ela comunica. O que os filmes nos mostram para além das imagens? O que os filmes nos dão a ver? Estas seriam perguntas que nos indicam a existência de uma 'pedagogia da imagem', apontada por Serge Daney e sobretudo por Gilles Deleuze, em seu livro sobre cinema (Cinema I: a imagem-movimento, 1986), já que "o quadro nos ensina que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível". Quando assistimos a um filme nos colocamos diante da exigência de uma obra que não apenas se dá a

¹ Avalia-se a inclusão posterior de um prefácio (opcional), assim como dedicatórias e agradecimentos.

ler por meio da imagem, mas também traz e ensina, a seu modo, os códigos de sua leitura, entrando em diálogo com diferentes repertórios culturais - históricos, científicos, filosóficos, estéticos.

No mundo atual, em meio à plataformização de conteúdos audiovisuais, o cinema acaba ocupando um lugar cada vez menos protagonista em termos de formação artística e pedagógica. Como fazer para que a dimensão estética não seja reduzida ao mero transporte didático, restrita aos ditames da informação e da pedagogia da transmissão? Há um saber próprio às imagens e ao cinema que não se reduz à ciência que descreve sua técnica, nem ao aparato tecnológico que o torna possível. Como lembram Santaella e Nöth (2005), a própria raiz da palavra ‘teoria’ já carrega em si uma história marcada pela relação com a visão (do grego “theorein”, que significa ver, contemplar, mirar).

É com este intuito que organizamos o presente volume, desdobrando em livro colaborações de pesquisadores convidados do cineclube. Trata-se de apostar na arte como forma de co-produção de conhecimento, onde elementos teóricos ao mesmo tempo atravessam e são atravessados pela experiência estética. Desta forma, temos a fuga do tradicional uso pragmático da arte ligado à transmissão, à ilustração de informações e conhecimentos que lhe seriam exteriores. Muitos autores já se debruçaram sobre a ideia de uma pedagogia associada ao cinema (Daney, 1976; Deleuze, 1986; Leandro, 2001; Migliorin & Barroso, 2016). No entanto, privilegiamos no projeto editorial os olhares que busquem as brechas e rupturas que as imagens podem oferecer para uma compreensão plural do pedagógico, enfatizando a produção de conhecimento própria aos filmes e à arte, a abertura às plurais pedagogias que eles nos oferecem.

[Omitido]

Os cineclubes possuem uma longa tradição de formação crítica, intelectual, política e cidadã na cidade do Rio de Janeiro, além de se caracterizarem como uma atividade social que contribui para a formação crítica e a profusão cultural, a partir do compartilhamento de ideias. Eles fornecem, ao seu modo, diferentes contatos com pedagogias plurais proporcionadas pelos filmes. A criação de ambientes de convivência democráticos, pautados pelo incentivo à criatividade e à fruição coletivas, constitui-se em um meio possível para o efetivo compartilhamento de saberes, estimulando nos participantes uma abertura à liberdade do pensamento. Tal efeito é potencializado com este livro.

São desenvolvidos e aprofundados, ao longo dos capítulos, temas que colaboram para tecer consistentes análises sobre o presente, em diálogos com o cinema, atravessando questões

filosóficas e decoloniais, como a criação de epistemologias negras por meio do cinema, a diversidade sexual e de gênero na educação, ecologias de práticas, mudanças climáticas, política e sociologia do trabalho, história, política e o papel da imagem nas escolas e educação básica – para nomear alguns. Grande parte dos filmes que disparou as análises são brasileiros, alguns clássicos (como ‘Abolição’, de Zózimo Bulbul), alguns mais recentes (como ‘A nuvem rosa’, de Iuli Gerbasi), todos mobilizando reflexões atuais para o cenário das pesquisas em educação e das humanidades. O projeto do livro ‘Pedagogias da Imagem’ possui, como um de seus objetivos, a ampliação, o aprofundamento e a sistematização destas questões, podendo interessar potencialmente tanto o público em geral quanto pesquisadores em busca de abordagens multidisciplinares em educação, cinema, humanidades e áreas afins.

Referências:

DANEY, Serge. Le thérrorisé (pédagogie godardienne). *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 262-263, p. 32-39, jan. 1976.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEANDRO, A. “Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem”. In: *Comunicação & Educação*, (21), 29-36. 2001. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i21p29-36>

MIGLIORIN, C., & BARROSO, E. Pedagogias do cinema: montagem. In: *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 43(46), 15-28. 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.115323>

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

Sumário

1. *Abolição* ou vir a ser pelo que não foi dito

XX

Filme: *Abolição*, de Zózimo Bulbul

2. Forma-pandemia: *A nuvem rosa* e algumas indagações sobre as materialidades e coreografias do presente

XX

Filme: *A nuvem rosa*, de Iuli Gerbasi

3. Na terra do Sol: ecos deleuzianos no cinema de Glauber Rocha

XX

Filme: *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha

4. No ventre da baleia - Alain Tanner e maio de 68

XX

Filme: *Jonas que terá 25 anos no ano 2000*, de Alain Tanner

5. Antes da revolução: felicidade e melancolia em *No intenso agora*, de João Moreira Salles

XX

Filme: *No intenso agora*, de João Moreira Salles

6. *Você não estava aqui*: um necessário ato político de Ken Loach

XX

Filme: *Você não estava aqui*, de Ken Loach

7. Um filme na escola, vários cinemas da escola: devires do filme *Eleições*

XX

Filme: *Eleições*, de Alice Riff

8. **Pedagogia *queer*: um esboço em doze parágrafos**

XX

Filme: *Corpo elétrico*, de Marcelo Caetano

9. **A autocompostagem que emerge das ecologias de práticas em *Les glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda - pensando diante dos tempos de catástrofes**

XX

Filme: *Os catadores e eu*, de Agnès Varda

10. **Considerações acerca das potências do falso a partir de Verdades e Mentiras, de Orson Welles**

XX

Filme: *Verdades e mentiras*, de Orson Welles

11. **Quem matou o mundo?**

XX

Filme: *Max Max: estrada da fúria*, de George Miller

12. **Incêndio na Casa Grande**

XX

Filme: *Corra!*, de Jordan Peele

13. **O Corpo Político: vivências e dissidências de gênero**

XX

Filme: *Meu corpo é político*, de Alice Riff

***Abolição* ou vir a ser pelo que não foi dito**

XX

Filme: *Abolição*, de Zózimo Bulbul

Abolição (1988) é um documentário dirigido e produzido por Zózimo Bulbul². O filme demonstra novas formas de analisar a produção de presença histórica de forma mais contundente, de acordo com as perspectivas das diferentes expressões do Movimento Negro que sempre contestaram suposta liberdade das populações negras.

Se nos primeiros filmes de Zózimo³, a corporeidade era uma das principais categorias que conduziram as epistemologias negras, em *Abolição*, a produção de presença por meio da História é a categoria que questionará as formas como os processos abolicionistas foram produzidos para atender os interesses de uma elite econômica, social e intelectual.

Logo no primeiro plano⁴, Zózimo escolhe imagens de pintores europeus, entre eles Jean Baptiste Debret e Johann Muritz Rugendas, responsáveis pela missão francesa a partir da chegada da família real ao Brasil, em 1808. Através dos quadros desses expoentes das artes plásticas europeias do início do século XIX, foram feitas interpretações do cotidiano dos negros em situação de escravidão. As imagens demonstram, em sua maioria, cenas de subalternidade física. Após um minuto e meio de pinturas que se alternam, são exibidas fotografias – provavelmente datadas do final do século XIX – com imagens de negros acorrentados, chicoteados e presos em redes.

Durante a exibição dessas tristes imagens, é enunciado o *Canto I*, interpretado por Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme, do álbum *O Canto dos Escravos*, de 1982, com referências às ancestralidades dos negros benguelas de São João da Chapada, distrito de

² Zózimo Bulbul (1937-2013) foi um cineasta carioca considerado o precursor do cinema negro ao reconstituir novas imagéticas corpóreas, estéticas e históricas das negritudes pela sétima arte.

³ Zózimo Bulbul lançou *Alma no Olho*, seu primeiro filme, em 1973 e *Aniceto do Império*, seu segundo filme, em 1981.

⁴ Na análise do filme, os planos foram enumerados. O plano é entendido neste texto como tudo o que se grava entre o momento em que a câmera é ligada até quando esta é desligada.

Diamantina, Minas Gerais. A letra de *Canto I* demonstra como o cineasta quer narrar a História do pós-abolição no Brasil. A composição inicia-se com os seguintes versos:

Yao ê,
Ererê ai ogum bê.

Com licença do Curiandamba,
Com licença do Curiacuca,
Com licença do Sinhô Moço,
Com licença do Dono de Terra.

Se as primeiras imagens entre pinturas e fotografias demonstram os horrores sofridos pelas populações negras, ao mesmo tempo o *Canto I* vai abrir outras possibilidades para que uma nova História pudesse ser recontada. Como afirma José Jorge de Carvalho (2000), o *Canto I* faz parte dos Vissungos – cantos de força enunciados pelos negros escravizados das regiões auríferas. Para suportar o pesado trabalho, o eu-póético pede licença a Curiandamba – um ser sobrenatural, similar a Exu, orientador dos caminhos a serem seguidos – e a Curiacuca – aquele que cozinha e também sabe cantar. À semelhança do Canto I, o filme quer pedir licença para que a História seja construída e narrada fundamentada nas ancestralidades africanas e afro-brasileiras. No terceiro verso, a licença é solicitada ao jovem branco, filho do dono de terra e por último ao senhor da terra.

As referências tanto aos espíritos africanos quanto aos subjugadores no campo da brutal realidade escravagista revelam a inter-relacionar da esfera espiritual e o real, ou seja, o transcendente e o social constituem as vivências e existências ao mesmo tempo. Mas, da mesma forma como os cânticos vissungos foram se perdendo com o tempo, ao que parece, essa forma de não hierarquizar os conhecimentos também foi se tornando menos evidente na constituição da história das populações afro-brasileiras. Dessa forma, foi necessário produzir novos conhecimentos até então inaudíveis e invisibilizados. Essas intencionalidades já estão evidentes nos primeiros planos de *Abolição*, cujos aspectos do passado ainda constituíam o presente, seja para emancipar ou para ainda dar continuidade aos processos coloniais.

No plano 5, a equipe de filmagem chega ao antigo Palácio de Verão da família Imperial, na cidade de Petrópolis-RJ, para iniciar as gravações. Em seguida, no plano 6, aparece a famosa pintura “Abolição da escravatura”, de Victor Meirelles, com a imagem da Princesa Isabel. Aos poucos, a obra de arte vai sendo ampliada como se a câmera do plano anterior estivesse documentando aquele momento histórico. Já no plano 7, a atriz Camila Amado, interpretando

a própria Isabel, está em meio às autoridades, após a assinatura do decreto abolicionista. Aos poucos, Isabel caminha em direção à sacada do palácio, levando consigo o documento. Enquanto caminha, passa as mãos pelo tórax, como se quisesse se libertar de algo que a sufocava. Ao chegar à sacada, começa a bradar, para ser ouvida por todos: a escravidão, a partir daquele dia, estava extinta. Ao terminar de gritar, levanta as mãos para o alto. Passado e Presente mesclam-se em fragmentos que se alternam entre a Princesa Isabel da sacada de seu palácio com foliões desfilando na Marquês de Sapucaí. Isabel continua a assistir a alegria da liberdade evidenciada hoje pelas escolas de Samba.

As contradições desse processo entre as questões da liberdade e das opressões podem continuar a ser analisadas no momento em que surge o nome do filme. Ao aparecer ao fundo a imagem do folião, podemos compreender a liberdade, mas acima dele aparece a tarja vermelha, que reitera o sangue derramado e a opressão. Em seguida sob a tarja vermelha, aparece o nome “Abolição”, que significa a liberdade, mas dentro do vocábulo, a primeira letra “o” que é formada pela cabeça de um negro em situação de escravidão capturado por meio de uma rede. Os corpos negros evidenciados, logo em seguida, voltam à realidade ao caminharem da Marquês de Sapucaí para o terminal de trens da Central do Brasil.

As escolhas estéticas desse plano remetem-nos ao pensamento subjetivo do cineasta e ele nos interroga: até que ponto a liberdade ocorreu? Parece-nos que houve uma liberdade até um determinado ponto e em meio à vida após a suposta abolição, os subjugamentos continuam a prevalecer. Em seguida, aparecem outros foliões em direção à Central do Brasil e, com essas imagens, Bulbul dedica a produção da obra às suas referências: ao mestre Glauber Rocha e Leon Hirzman, os expoentes do Cinema Novo, com os quais o próprio cineasta trabalhou. Em seguida, dedica o filme ao cineasta negro Hermínio de Oliveira. Por último, dedica o filme ao Movimento Negro Unificado do Brasil (MNU).

Com vistas a ampliar o espectro das análises dos processos pós-abolição, ao dedicar o filme ao cineasta negro Hermínio, Bulbul teve a constante necessidade de dialogar com os pares da diáspora também preocupados em produzir novas fontes de conhecimento por meio das imagéticas negras. A referência ao MN traz a fundamentação de Zózimo para a produção desse documentário com o intuito de reconstruir a história do Pós-Abolição pelas vozes das negras e dos negros.

Para que outros conhecimentos pudessem ser enunciados, Zózimo teve uma preocupação pedagógica com aqueles que contribuíram para que essa nova História pudesse ser construída por aqueles que foram descendentes da conjuntura das dominações epistemológicas.

Essa preocupação está presente no plano 10, em que um grupo de crianças está assistindo uma peça de marionetes. Um dos bonecos é um professor negro que pronuncia o seu longo nome. A outra personagem que aparece em seguida é a Princesa Isabel que recrimina o professor pelo fato de que um “negro não tem nome tão longo”. O mestre recrimina Isabel que apresenta argumentos de que na verdade os nomes aos quais os negros ficaram conhecidos eram, na verdade, menções àqueles que os oprimiam.

Essa preocupação em ensinar um novo conhecimento por meio daqueles que são os produtores das epistemologias negras acompanhará toda a produção fílmica em que o cineasta traz para o documentário as falas de intelectuais que possuem grande atuação política. Esse é um dos principais referenciais para produzirem epistemologias respaldadas por interpretações que ao mesmo tempo fariam a denúncia da continuidade da exploração das vidas negras, como a partir daí seriam apresentadas novas abordagens que até não eram tão conceituadas pela intelectualidade brasileira.

A participação de intelectuais em sua maioria provenientes da militância possibilita a produção de uma presença histórica composta por novas corporeidades diferentes da alegria fugaz da festa do momo. Os contatos visuais e auditivos com pensadores negros, em *Abolição*, possibilitam aos espectadores estarem atentos ao mundo para construírem novas sensibilidades, retomando a característica da oralidade como uma das primeiras formas de aprendizagem das culturas africanas e afro-brasileiras.

Hooks (2018) problematizou a necessidade que as populações negras possam reconstruir uma arqueologia das memórias que nos leve a uma “autorrecuperação política” (HOOKS, 2018, p. 313). Nesse afã, a presença histórica expressada pelos intelectuais negros em *Abolição* leva em consideração novos posicionamentos em que os afro-brasileiros se encontrem consigo enquanto produtores de conhecimentos que já estão presentes em cada um e que são expressos por meio dos gestos, das maneiras de se vestir e se apresentar.

Podemos compreender esse novo posicionamento no plano 18, no qual o professor Muniz Sodré, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro inicia sua fala, sentado à sua mesa em uma sala de aula. Atrás de Sodré, há um quadro verde escrito em giz “*Abolição: uma farsa?*”. Em seguida, o professor caminha pelos corredores da faculdade, explicando sobre a Lei Áurea ao qual não trouxe nenhuma intencionalidade de inserir os libertos no sistema agrário. Ao contrário, os negros ficaram sem um lugar definido, ocupando uma massa de desempregados, como uma população flutuante, entre a cidade e o campo. Durante a explicação, Sodré apresenta um tom professoral. A intencionalidade é

reiterada pelo ambiente universitário, mas também confirmada por seus gestos, nos quais as mãos acompanham seu discurso como se, naquele momento, muitos alunos estivessem junto dele.

No plano 19 do documentário, D. João de Orleans, neto da Princesa Isabel, exalta os feitos da avó em “redimir” a raça negra. No plano seguinte, a intelectual e historiadora Beatriz do Nascimento explica que a libertação dos negros em 1888 só ocorreu pelo fato de que o Brasil estava ingressando no sistema capitalista e pelas exigências da Inglaterra para continuar estabelecendo relações comerciais com o país. Tanto assim, segundo Nascimento (1988), que no ano posterior seria proclamada a República sem, contudo, inserir o negro na sociedade brasileira. A redenção defendida pelo descendente da família imperial se contrapõe à defesa da historiadora pelo fato de o negro ter sido transformado, social, política e economicamente, em um sujeito sem direito a terra e ao trabalho. A maneira firme e ao mesmo tempo tranquila da entrevistada é uma forma de instituir em sua corporeidade o apagamento daquela história narrada para outra estética. Ela deixa claro: apesar das opressões ainda existentes, as populações negras seguem rompendo com os estereótipos e consequentemente com as subalternizações. A construção estética da força e da vitalidade de Nascimento demonstra mais uma vez as questões referentes à liberdade, à vida e à existência como constituintes das populações negras.

Ao entrar em contato com essa nova fundamentação epistêmica, surgem vestígios do passado que marcam o presente, sejam aqueles promovidos pela opressão, mas principalmente os das resistências constantemente reivindicadas pelas populações afro-brasileiras. Podemos perceber essa ideia, mais uma vez, no plano 27, em que um pesquisador enfatiza a importância de construir um busto em homenagem a João Cândido, almirante negro que lutou contra os constantes castigos sofridos pelos marinheiros nos anos de 1920. No plano 28, o historiador João Rufino problematiza as resistências negras do início do século XX ao apresenta a Pedra do Sal, local onde as mulheres baianas habitaram ao chegarem ao Rio de Janeiro e ali plantaram seu axé e acolheram o Samba e o Candomblé como referências ancestrais.

A contraposição demonstrada pelos intelectuais negros em *Abolição* produz novas epistemologias legitimadoras da presença negra assumida de modo inerente pelos sujeitos pertencentes a essa raça e ao mesmo tempo esses se fazem produtores de novas teorizações, capazes de problematizar os silêncios históricos causadores dos ocultamentos.

No plano 28, o historiador João Rufino explica a condição de existência e de presença negra condicionada ao axé (ou *asè*, em ioruba), que significa energia vital na crença dos Orixás. É importante notar nesse plano, a consideração de Rufino sobre como essa energia é conduzida

pelas mulheres, relembrando as sociedades africanas fundamentadas na matrilineariedade. Segundo o intelectual, elas são as guardiãs da ancestralidade a quem se deve primeiro ouvir, seguir e obedecer.

No plano 30, sentado sobre a Pedra do Sal, Rufino continua a ensinar sobre a importância dos espaços de resistências da população negra no Rio de Janeiro. Ali também, as mulheres negras faziam seus cultos e das primeiras rodas de samba. A aula de Rufino é tematizada para compreendermos a intrínseca relação entre o transcendente e o real. Rufino continua a problematizar essa relação, ao explicar o posicionamento das mulheres e dos homens nas culturas afro-brasileiras:

A relação entre as tias baianas com os seus afilhados eletivos, alguns parentes de sangue, mas a maioria, escolhidos, como está na boa tradição negra africana. Essa relação é uma relação de sustentação, um sustentava o outro. Essas tias é que tornaram possível a esses afilhados eletivos terem um pouso onde comerem, onde dormirem, eventualmente e onde eles produziam a sua arte. Você tem aí uma associação muito comum na tradição negra africana e negra brasileira, profunda entre a mulher de idade, a mulher senhora do seu espaço e o homem. Ela representa a raiz, o assentamento, o fixo, a estabilidade, ele é o eventual, o que está solto no mundo, é o que está ali. É uma espécie de associação entre a prisão e a liberdade, entre o estar e o não-estar no mundo. Dessa associação é que vai nascer essa beleza criada por esses caras que ficaram conhecidos como malandros, malandros sim, pois souberam viver nas condições as mais difíceis, souberam tirar partido de elementos pequeninhos... Sobreviveram e deixaram uma descendência de compositores, de artistas, de agentes que deixaram o samba carioca plantado e estabelecido como parte da cultura brasileira para todo sempre. (ABOLIÇÃO, 1988).

A aula dada por Rufino na Pedra do Sal reitera mais uma vez o conhecimento fundamentado em epistemologias africanas e afro-brasileiras. A primeira delas se refere ao posicionamento da mulher negra como o sustento e onde os homens poderiam encontrar nela o abrigo para continuarem a seguir suas vidas de incertezas e riscos. Apesar de grande parte dos sambistas e compositores serem homens, as mulheres são as guardiãs do samba enquanto continuidade da ancestralidade.

No plano 31, Rufino reitera sua exposição, ao apresentar a senhora Carmen Teixeira da Conceição, mais conhecida por Tia Carmen, como uma das principais referências da Praça Onze – outro principal local de preservação da ancestralidade brasileira e do surgimento do samba carioca. Segundo o historiador, essa anciã foi a responsável por resistir à exploração e à mercantilização do samba.

Apesar da anciã não se pronunciar e apenas balançar a cabeça, concordando com as palavras do pesquisador, há uma construção estética na qual a mulher é a imagem da guardiã do conhecimento ancestral. Há um elo estético reiterado por essa epistemologia entre a raiz, sustentada pela mulher negra, e a eventualidade do ser masculino.

Enquanto Tia Carmen está vestida de branco, com uma espécie de véu sobre a cabeça, e delicadamente com as mãos pousadas no parapeito da janela de sua casa, Rufino está abaixo, também vestido de branco, mas com uma vestimenta despojada e com uma boina personificando o próprio malandro. Ele está na calçada, pode sair. Tia Carmen está dentro de casa, para continuar a resguardar, com seu olhar e suas bençãos aos que ali chegam para construir a memória ancestral. Mais um plano no qual Zózimo consegue presentificar a história sob a ótica das negras e dos negros em seus próprios corpos.

Apesar das mulheres negras serem aquelas que nas culturas africanas e afro-brasileiras resguardam a cultura ancestral, em seus cotidianos, elas foram destituídas de diversos direitos no contexto do Pós-abolição. Assim, no plano 32, a pesquisadora X⁵ afirma que as mulheres negras ficaram na mesma situação (ou bem pior) após quase quatro séculos de escravidão, pois agora elas lutariam praticamente sozinhas por sua sobrevivência e a de seus filhos, fazendo delas os sustentáculos de suas famílias. Em um tom professoral, e ao mesmo tempo firme, a pesquisadora conclui:

Hoje, exatamente depois de cem anos de abolição, oitenta e três por cento das mulheres negras nesse país recebem menos de um salário mínimo. Esta é a liberdade que a mulher negra conhece. Qual é a diferença? Onde está a liberdade? (ABOLIÇÃO, 1988).

Os questionamentos da pesquisadora se articulam ao pensamento da historiadora e antropóloga Lélia Gonzales. No plano 60, Gonzales aparece sentada em uma poltrona e iluminada apenas pela luz do sol incidida sobre ela em sentido diagonal. Em torno dela, vemos apenas a cor escura do espaço, como se mais uma vez, o olhar cinematográfico de Bulbul quisesse deter apenas a atenção na oralidade das intelectuais. Assim, o importante nesse plano é estar atento ao que será enunciado.

De forma tranquila, Gonzales explica como os ganhos das populações negras no pós-abolição foram ínfimos, visto que os poderes políticos estão nas mãos de famílias brancas, dificultando a comunidade negra de se fazer presente nos espaços de decisão política. Por isso,

⁵ Alguns dos participantes do documentário não têm seus nomes apresentados. Por isso, nomeamo-los apenas com letras.

o Movimento Negro, nas palavras de Gonzales, deveria ser o articulador político junto às comunidades de menores poderes aquisitivos, onde se encontra grande parte das populações negras, para torná-las mais confiantes em seus representantes.

A fala cuidadosa de Lélia Gonzales apresenta uma questão de atenção à formação das populações afro-brasileiras para que tivessem condições de compreender a trajetória histórica de seus antepassados. A ausência dos conhecimentos étnico-raciais ocasiona a falta de atuação política que se inicia desde a infância em que crianças crescem sem reconhecer sua ancestralidade e a construção de presença.

Podemos compreender que esse lugar de uma não-existência e não-pertencimento inicia-se desde a tenra idade. No plano 80, o pesquisador D fala sobre a ausência da visibilidade da beleza negra na infância. Ao caminhar por um bosque de grande extensão, o intelectual lembra que as únicas que se preocupavam com as crianças negras eram as mães pretas. Por isso, quando criança, ele mesmo, não se via com nenhuma perspectiva de ascensão. Na infância, não havia horizontes. Devido a isso, viu muitos amigos negros tanto do Samba quanto do Candomblé serem perseguidos. A narração dos tristes fatos se contrapõe ao cenário do bosque que apresenta outra perspectiva de mudança com um amplo espaço, como se a vida pudesse ter a liberdade para ser seguida. No momento em que fala sobre a transição da adolescência para a vida adulta, o pesquisador D atravessa uma ponte sobre um pequeno riacho. O ato de cruzar a ponte é narrado exatamente no instante em que fala do encontro com a militância, que o leva a convencer todos os irmãos brasileiros que sofriam. Quase chegando ao outro lado da ponte, enuncia que *“A liberdade é o nosso caminho. Cuba, Nicarágua, Angola, Moçambique e todos os povos latinos americanos venceram e nós também venceremos. É nós não esqueceremos nossas vítimas”* (ABOLIÇÃO, 1988).

A construção estética desse plano evidencia uma potencialidade que rompe com a dualidade do passado e do presente em que diferentes tempos históricos são construídos através de palavras ditas e não ditas. Ao sentir falta de referências que pudessem destacar a sua beleza enquanto criança negra, o pesquisador reelabora o passado ao relacionar outras trajetórias de países que passaram pelos mesmos processos de apagamento histórico.

Consciente dessa necessidade de buscar o passado para compreender o presente, Bulbul demonstra em *Abolição*, a potencialidade das oralidades como canais por meio dos quais as corporeidades e diferentes estéticas podem ser evidenciadas por novas epistemologias, colocando em xeque a própria História. Dessa forma, o documentário apresenta o posicionamento do cineasta em busca de reestabelecer uma pedagogia da memória ancestral

imagética pensada, problematizada e reconceituada pela intelectualidade negra. Dessa forma, vislumbramos em *Abolição* “uma contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (HOOKS, 2018, p. 258).

Dessa forma, o último plano de *Abolição* apresenta essa querela, ao captar imagens de vários transeuntes ao final de uma tarde na estação de trens da Central do Brasil, no Rio de Janeiro. A câmera vai se afastando de um grupo de trabalhadores defronte ao portão da estação terminal e, em seguida, o foco vai abaixando de forma que o enquadramento da imagem desse último plano ficasse posicionado atrás de uma grade, questionando se ainda as populações negras estão aprisionadas ou haveria encontrado a verdadeira abolição.

Referências:

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da Música Afro-brasileira: Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*. Brasília: UnB, 2000.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2018.

Filme *ABOLIÇÃO*. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro – RJ, 1988. 150 min

Forma-pandemia: *A nuvem rosa* e algumas indagações sobre as materialidades e coreografias do presente

XX

Filme: *A nuvem rosa*, de Iuli Gerbase

A nuvem rosa é uma obra cinematográfica impressionante, sobretudo pelo momento de sua aparição. Escrito por Iuli Gerbase em 2017 e rodado em 2019, o filme acompanha a vida de um casal confinado, sob o isolamento provocado por uma nuvem letalmente tóxica que o obriga a permanecer dentro de casa. A narrativa é profética: inventa um *lockdown* que nos será particularmente familiar, quando nem ainda parecíamos capazes de pensar nisso.

O alarme que grita e repete *Fechem todas as suas janelas agora! Fechem todas as suas janelas agora!* inaugura uma narrativa de confinamento que hoje angustia, sobretudo, por sua força de realidade. O filme asfixia como os tempos dos quais ainda tentamos nos livrar⁶. Está focado na existência mínima e cotidiana de Yago e Geovana, que se encontram na noite anterior ao aparecimento da nuvem. A narrativa se constitui desde a obrigatoriedade de isolamento, ficcionalizando um cenário domiciliar hoje facilmente reconhecível em um mundo assolado pelas forças pandêmicas. Por sinal, tudo está lá. Como um vírus que se propaga, o rosa da nuvem adquire os corpos: as existências, humanas e não-humanas, são banhadas a todo momento da narrativa por uma coloração que, ao longo de toda a obra invade o apartamento no qual vive o casal trancafiado, afirmando a sua presença. A nuvem se impõe, também, pelos inúmeros discursos que passeiam pelos 100 minutos da narrativa: em alguns momentos, ela é a

⁶ No momento da escrita deste texto, a pandemia já havia perdido seu status de *emergência de saúde pública*, graças a um decreto da Organização Mundial da Saúde emitido em 05 de maio de 2023, mas continuava catalogada como tal pela continuidade de sua dispersão mundial e seus impactos, até aqui, no número de mortes e hospitalizações ao redor do globo.

nuvem transcendente que vem para nos trazer alguma mensagem sobre a natureza humana; em outros, ela é castigo; em mais alguns, ela é oportunidade.

Nuvem rosa exige nossa reflexão sobre a produtividade subjetivadora dos tempos pandêmicos, sabendo que em meio a pandemia se forjaram modos de existir transitórios mas, também, alguns que relutarão em nos abandonar e que continuarão a nos manter, de algum modo, dentro daquilo que talvez, hoje, possamos reconhecer como uma “forma-pandemia”, e que provavelmente permanecerá conosco muito depois que os riscos biológicos tiverem deixado de ecoar.

Sobre uma forma...

A ideia de uma “forma-pandemia” nos fala de certa permanência de um conjunto de modos de ação reiterado no período pandêmico e que já não depende do momento de proliferação global propriamente dito para atuar. Guy Vincent, Bernard Lahire e Daniel Thin (2001) pensaram a noção de forma como o que “não é coisa, nem ideia”, mas uma “unidade que não é a da intenção consciente” (p. 09). Em seus estudos sobre a forma escolar, tratava-se sobretudo de buscar pelo conjunto de operações cruzadas em um “princípio de engendramento” (p. 10) que dava inteligibilidade à unidade da escola: impessoalização de regras, centralidade de formas escriturais, aprendizagem da língua etc. Vasculhando também a forma da escola, Jan Masschelein e Marteen Simons (2014), no elogio que fazem a ela, enxergam em seu cerne a operação de retirada das crianças do mundo, com suas muitas desigualdades (aquelas provocadas pela produção, pela família, pela ordem social), em favor do oferecimento de um espaço e um tempo no qual se pratica a igualdade. E talvez o mais interessante a notar aqui é que, de modos bem distintos, ambos os trabalhos encontram na enunciação da forma um deslocamento em relação à noção de instituição, de modo que a experiência contemporânea será, então, a de uma dispersão da forma-escola para um conjunto bem abrangente das relações sociais, que já não depende dos muros e jurisdições escolares para perseverar.

A forma, então, é essa unidade não-intencional com modos de operação relativamente estáveis capazes de materializar um ente em sua inteligibilidade. Sua emergência está associada a modos de socialização e de subjetivação específicos, que passam, por exemplo, pela organização de tempos e espaços próprios, pelos modos de pensar as relações que se estabelecem sob sua formação, pelos lugares e modos de habitar que enseja. Ela empresta

condição enunciativa ao ente a que se refere – ou, em outras palavras, o materializa. Fala, então, da emergência de uma unidade que se dá por meio de individuações, conjunções de forças e contingências. Se a forma pode se afirmar, não é por qualquer transcendência, mas porque a materialidade que adquire – como qualquer materialidade, por sinal – é efeito de uma reiteração nos modos de conexão entre diferentes elementos. Sabemos que uma forma é escolar, para permanecermos em nosso exemplo, porque ela mistura certos modos de lidar com o tempo cronológico, fragmentando-o; com a incitação a um jeito de conceber o saber, de entrar em relação com alguém que temos por mestre. Tal repetição no modo pelo qual se põem juntos elementos distintos é o que faz com que uma forma, tal como a estamos pensando aqui, não esteja limitada a um espaço específico, de modo que podemos bem encontrar a forma-escola para bem além dos muros escolares, em iterações que alcançam distintos modos de aprender, de conceber a formação ou de pensar a noção de preparo, por exemplo⁷. E ainda que toda forma carregue consigo certa insuficiência, na medida em que as reiterações que lhe materializam são as mesmas que geram espaços de desvio, resistências e outros modos de uso, pode ser interessante e politicamente produtivo afirmar a existência de modos majoritários de agenciamentos de elementos distintos, que consigo carregam formas de sentir, experimentar o mundo e representá-lo. É por isso que pensar em uma forma-escola faz sentido. Ou, talvez, em uma forma-pandemia – e este é o intento dessas linhas.

...e seus modos de operar.

Em certo aspecto, *A nuvem rosa* nos ressoa demasiado comum diante do que se passou: toda a humanidade obrigada a se trancafiar em suas casas. Mas a dedicação de Gerbasi à microfísica da vida cotidiana de um casal confinado deixa exposta uma face importante daquilo que a nuvem mortal – e, talvez, a circulação de um vírus – pode produzir, a partir de seu encontro com diversos outros existentes que circulam na sociedade: a obra parece extrair, antes de tudo, certos elementos da *produtividade cinética* que dá forma a um acontecimento como esse. Dito de outro modo, o filme fabula experiências pessoais que nos ajudam a pensar nos modos pelos quais certa forma-pandemia, da maneira a qual vivenciamos ao longo dos últimos anos, agencia elementos na produção de regimes específicos de movimentos entre corpos, isto

⁷ Sobre a noção de preparo e seus usos mais ou menos “formativos”, vide Bocchetti e Bueno (2019).

é, instaura coreografias⁸ que vão bem além das afirmações genéricas de que a pandemia nos parou ou de que fomos obrigados a não sair do lugar nesse período.

Em um texto chamado “Movimento na Pausa”, escrito em meio à pandemia, André Lepecki (2021) assinala que a simples formatação e imposição do movimento aos corpos, nos moldes liberais e disciplinares, já não é suficiente nesses tempos de neoliberalismo. No centro da produtividade destes tempos, diz ele, “é o próprio movimento como tal que deve ser colonizado a partir de dentro”. Pelo viés da cinética neoliberal, se trata muito mais de uma gestão extrativa dos movimentos dos corpos “livres”, ou seja, de mantê-los cineticamente satisfeitos, cineticamente reguláveis e cineticamente produtivos – algo particularmente visível nos tempos pandêmicos nos quais se produzem, de modo concomitante, “corpos livres em casa” e “corpos regulados em trânsito”.

A nuvem rosa é, de fato, um dispositivo interessantíssimo para pensarmos nessas estratégias cinético-corporais que governam modos de existir e que, a partir de situações de isolamento e/ou distanciamento, como a que vivenciamos massivamente, se desenvolvem e podem se naturalizar – inclusive, funcionando para além do próprio período pandêmico. Mais uma vez: é a esses elementos, agenciados, que terminam por constituir uma espécie de unidade operativa sobre as existências, hoje, que chamo de “forma-pandemia”. De modo algum se trata, aqui, de qualquer questionamento à necessidade de distanciamento social que se evidenciou nos tempos pandêmicos; pelo contrário, é também o próprio Lepecki (2021) que nos lembra ser este um tempo de “desaceleração ética e solidária”, necessária para a atenção à vida que pulsa no outro e em nós. Mas parece inegável que certas lógicas que acompanham o confinamento vão sendo apropriadas pelo governo cinético dos corpos, com potencial para se reproduzir além do espaço e tempo da pandemia, razão pela qual é valioso termos a elas sob nosso foco. Algumas cenas do filme de Iuli Gerbasi deixam à mostra esse “capital cinético” central à modernidade (SLOTTERDIJK, 2002, p. 29), seus usos, capturas e dispersões.

E os moradores de rua? A indagação interrompida gera uma espécie de não cena: uma interrupção indigesta na narrativa, um eco do insuportável dos tempos pandêmicos. A pergunta nasce de um pensamento rápido de Geovana, logo limitado por Yago: *A gente fala sobre isso depois, tá bem?* Em sua efemeridade, no entanto, ela nos lembra que a forma-pandemia funciona, antes de tudo, por seletividade. Somos abarcados por ela de forma diferencial: há sempre o refugio, o desnecessário, sobre o qual os perigos de não estar “sob a forma” recaem

⁸ André Lepecki é um dos autores que, ao longo de sua obra, nos dá pistas importantes sobre a extensão política, social e artística do conceito de “coreografia” na atualidade – a esse respeito, por exemplo, vide Lepecki (2012).

com maior intensidade. Há os que vão desaparecer porque, na verdade, já não são visíveis; os que vão sumir sem jamais terem aparecido. No auge da pandemia, andando pelas ruas privilegiadas da Zona Sul do Rio de Janeiro, víamos com muita frequência o contraste entre os moradores de rua e os prédios e equipamentos públicos, fechados, sem qualquer ocupação, mas também sem qualquer disponibilidade em acolher aquelas pessoas que, muitas vezes, moravam sob suas marquises. A seletividade primeira da forma-pandemia já nos é conhecida: ela irá simplesmente “devolver à morte” (FOUCAULT, 1988, p. 150), como qualquer biopolítica com seus espaços de desinteresse e desinvestimento.

Vale lembrar que, longe do envenenamento imediato da ficção de Gerbasi, mas próximo da letalidade viral de nossos últimos anos, nos encontramos com outra face dessa seletividade que acompanha a forma-pandemia. Ela não fica evidente diante de uma nuvem que mata em 10 segundos de exposição, mas fica clara no regime cinético contemporâneo como apropriado pelo regime capitalístico, que diferencia produtivamente os corpos que têm o privilégio de serem “corpos em casa” daqueles que precisam estar nas ruas. Haveria, portanto – e disso já sabemos bem após os últimos anos – aqueles que permaneceriam o quanto precisassem em casa, com suas angústias de confinamento, é verdade, mas distanciados dos aglomerados mais propensos à infestação pelos vírus. Mas, por outro lado, existiriam também aqueles obrigados a sair diariamente, por alguma imposição acarretada pela vida, seja ela ligada ao seu campo profissional ou, notadamente, à precariedade de suas próprias condições de existência; nesse contexto, às valiosas e complexas frentes de ação no campo da saúde, que mundo afora enfrentaram adoecimentos e mortes, descasos governamentais e escassez de insumos, podemos infelizmente somar a vida de uma miríade de trabalhadores que não deixaram, sob todos os riscos cotidianos, de entrar nos ônibus e trens lotados, de enfrentar espaços inadequados de trabalho ou de lidar com as consequências da irresponsabilidade de parte do empresariado, para ficarmos apenas em alguns exemplos. E não nos esqueçamos que, até para esses últimos, houve outros modos de modular suas “saídas”: ao longo desses tempos pandêmicos, convivemos com tentativas de regulações que, por exemplo, desejavam nos fazer possível sair para o trabalho, mas não para uma manifestação política. É justamente de 2020 o projeto de lei que consideraria “terrorista” a toda e qualquer manifestação popular que se autodenominasse antifascista (BRASIL, 2020), em uma clara tentativa de, mais uma vez de modo seletivo, deixar clara a diferença entre a aceitabilidade da presença produtiva dos corpos nas ruas e sua intolerável presença política nesses mesmos espaços. Estratégias como essas mostram quão valiosa pode ser a atenção ordenadora da cinética e das coreografias sociais, e o modo pelo qual tragédias

como a por todos nós experienciada sobretudo entre os anos de 2020 e 2022 puderam tão bem funcionar para a gestão do movimento dos corpos.

Por sinal, tanto quanto seletiva, a forma pandêmica é eminentemente coreográfica: faz com que os corpos se disponham e se manipulem uns em relação aos outros de certo modo, reificando, naturalizando e tornando produtivas algumas dessas coreografias. *A nuvem rosa* é um filme repleto delas; uma espécie de inventário profético das coreografias pandêmicas e de suas forças sobre os modos de existir: pegar juntos a comida no estranho tubo que, por um furo vedado na janela, as entrega; servir à mesa um suco rosa, suporte alimentar governamental; segurar o celular entre as mãos para falar pelo aplicativo de conferências virtuais; sentar-se diante da tela do computador para qualquer conversa; transar por videoconferência; reproduzir os movimentos da aula de yoga por *streaming*; beber juntos, em silêncio; maratona séries na televisão; trazer à mão o computador ou o celular para compartilhar das estranhas notícias do tempo de isolamento; olhar pela janela, cantar parabéns nas telas – para o outro, para si mesmo.

Talvez o mais interessante, na catalogação dessas coreografias do confinamento, seja perceber que de fato não se trata, nisso que aqui chamo de “forma-pandemia”, de uma simples parada dos corpos. Afinal de contas, ninguém parou na pandemia, e já o sabemos bem. Mas se trata de bem mais do que isso: as coreografias pandêmicas que experimentamos entre vírus e nuvens rosas indiciam a captura neoliberal de novas relações e as reiterações de modos de partilha e de gestão de movimentos entre corpos a todo momento afirmadas e produzidas na pandemia. Essa captura, como nos faz pensar o filme de Iuli Gerbasi e nossos próprios cotidianos, tem várias facetas. Muitas dessas produções coreográficas – nascentes ou reiteradas de um mundo, pré-pandêmico, densamente conectado e sempre disponível a inventar modos menos presenciais de interação – emprestam novos sentidos mercadológicos às convivências. O mercado da nuvem é amplo e extremamente poroso às invenções necessárias para se viver com o outro na pandemia. Novos produtos se multiplicam, como o programa *Eles estão nas nuvens*, sobre pessoas que encontram parceiros graças ao confinamento; o aplicativo de relacionamento *Infinitas Pessoas*, capaz de mostrar que *não é a nuvem que vai impedir você de achar o seu amor*; os *cachorros-robô*, que fazem companhia aos que estão sozinhos em casa. E isso sem falar nas nuvens de brinquedo para os filhos, nas luminárias-nuvem para o bom sono de todos etc. Esses dispositivos reiteram a força do capital em usar a nuvem no que ela tem de mais produtiva: a sua própria imagem e o isolamento por ela produzida. E, do ponto de vista da cinética capitalística, é justamente pela viabilização da presença do outro, e jamais pela pausa, que a maioria deles funciona.

Muitas outras coreografias que emergem frente à nuvem, por outro lado, estão baseadas na existência de personagens que regulam a conduta dos confinados e suas relações consigo mesmos – impossível não lembrar de Michel Foucault que, já há algum tempo, nos mostrou como o neoliberalismo é menos uma questão de padronização financeira de ganhos do que de inclusão econômica e subjetivamente produtiva das condutas dos indivíduos nos cálculos das formas de governar (FOUCAULT, 2008). O tempo da nuvem é também aquele da proliferação *ad nauseam* dos *coachs* remotos, que ensinam a ver as oportunidades profissionais que surgem do momento; dos guias de meditação à distância; das infinitas aulas e cursos de “como fazer”; dos *influencers* que não param de propagar os benefícios das nuvens à vida de todos.

Um dos possíveis efeitos dessa mistura de produtos e especialistas, dessas coreografias nascentes e dos modos de vida emergentes na pandemia fica evidente na construção de uma das personagens centrais do filme. Yago, aos poucos, entra em uma relação de plena aceitação dos elementos dessa “forma-pandemia”. A partir de um *dá pra ser feliz aqui dentro*, dito por ele no início do confinamento, emerge uma aceitabilidade pessoal da situação pandêmica que de algum modo culmina na afeição demonstrada por ele e por seu filho – nascido da relação com Geovana em meio às restrições impostas pela nuvem –, anos mais tarde: *Nuvem, por favor, não vá embora, fica aqui com a gente, por favor, não vá embora*, pede Lino, assustado com a possível dissipação do fenômeno mortal construído pelo filme, enquanto seu pai reza silenciosamente.

Quanto a Geovana, talvez seja ela a grande denunciadora do que gostaria de afirmar como a terceira característica desta “forma-pandemia” como a temos frequentemente vivido. Em uma discussão com Yago ela diz:

Tem uma coisa que eu gostava, que eu não sabia que eu gostava. Quando eu andava de noite na rua, sozinha, às vezes me dava um medo que alguma coisa acontecesse, sabe? Eu andava bem rápido, meio que pelo meio da rua, assim, olhado pra todos os lados, dava aquele frio na barriga. Aí, quando eu chegava em casa sem nada ter acontecido, vinha uma sensação de alívio, de vitória. Eu sinto falta até disso.

O que Geovana demarca a todo momento, em sua incômoda rebeldia doméstica, é que, além de seletiva e coreográfica, a “forma-pandemia” é perigosamente anestesiante; ela incide diretamente sobre o desejo, funcionando fortemente em seu desmantelamento. Com Deleuze e Guattari (1995), podemos lembrar que o desejo é, antes de tudo, composição de corpos, que produz novidade a partir dela – é o que une os amantes, o leitor ao livro, a abelha à flor, gerando

a partir deles novos agregados que, então, tem possibilidades inéditas de atuar no mundo. A “forma-pandemia” está muito vinculada à redução de tais possibilidades de composição. Uma das questões que enfrentamos, na maneira como os corpos se materializam no período pandêmico, está associada não tanto a uma redução de nossa mobilidade, mas ao aumento de certa mesmidade que nos ata ao cotidiano a partir de uma fixidez subjetiva incorporada em condutas e interesses. As coreografias pandêmicas de confinamento induzem à repetição exaustiva de gestualidades; nas casas da classe média, a rotina diária banho – café – tela – almoço – tela – jantar – tela se reitera extenuante. Aos que não tinham o direito ao isolamento, pela natureza de seu trabalho ou precariedade de suas condições, o que se via reduzir, comumente, era a possibilidade de mundo para além de suas atividades profissionais.

Com o anestesiamiento pandêmico, veio a rarefação das composições, a destruição de forças vitais que nos movem ao encontro. E, na insuportabilidade dessa situação, muitas existências gritam. Em *A nuvem rosa*, Geovana é a materialização desse berro contra a dessensibilização – sente saudades do medo do desconhecido, propõe fantasias conjugais, faz do espaço interno da casa parque, academia, pista de patins. No limite, é essa nostalgia da exposição acontecimental inerente à vida que a joga em um mundo paralelo; então enclausurada em seus óculos de realidade virtual, Geovana pode voltar a inventar outros mundos, a se conectar com essa possibilidade de constituição de múltiplas realidades sem a qual não há saúde possível (LAPOUJADE, 2022). Se tal existência paralela é insuportável aos que compartilham com ela dos infundáveis dias de confinamento, é em grande medida porque ela não desiste de afirmar esses outros possíveis. O corpo de Geovana se exaure, mas jamais se entrega à reiteração das coreografias do mesmo que marcam a forma pandemia.

O que a forma-pandemia nos tira, seja na ficção de Gerbasi ou nos anos pandêmicos e até aqui, é a possibilidade de estarmos submetidos a um mundo mais vasto, se pudermos medir tal vastidão pela multiplicidade de modos de encontrar-se que emerge entre existências. Desmantela, em muito, a força de fabulação de outros mundos que nascem de parcerias imprevisíveis, para ficarmos nos termos de Donna Haraway. Os encontros se tornaram, em muito, monocórdios, e andar pelas ruas, sentar-se com os amigos em um bar ou café ou correr até o mercado para resolver uma urgência se tornou caso de polícia. Acontece que, na vastidão imprevisível do mundo, em sua urdidura cotidiana, nos pequenos movimentos do existir, estávamos ex-postos, postos “fora-de-posição” (MASSCHELEIN, 2008, p. 37) em relação àquilo a que estávamos habituados, e com tal exposição nos encontrávamos, também, com o valioso perigo da experiência, esse de nos embatermos com o inesperado, de lidarmos com o

que nos surpreende, de compor com o desconhecido. A forma-pandemia nos arrancou muito de tudo isso: de nosso direito à vulnerabilidade. Nesse mundo de exposições, somos levados a multiplicar nossos envolvimento coreográficos que, como tais, continuam a ser jogos de disposição e manipulação de corpos; mas tais coreografias são, necessariamente, mais inventivas, pois fora de nossos espaços domésticos – e domesticados, vale pontuar – sempre se multiplicam os corpos e se ampliam as espacialidades nas quais eles se encontram, obrigado a modos de encontro outros, mais difíceis de serem regulados aprioristicamente.

As coreografias pandêmicas, ao menos aquelas do isolamento, são em geral menos imprevisíveis, mais restritas quanto ao número de corpos colocados em relação e a suas maneiras de se encontrar. E, ainda que tenhamos o hábito de dizer que em tempos de tantas telas estamos muito expostos, talvez precisemos problematizar tal “exposição” à luz dos ordenamentos e regulações dos espaços virtuais de encontro, sejam eles os das salas de aula com muitas de suas telas fechadas, ou o de nossos perfis e avatares cuidadosamente preparados para habitar as redes sociais. Talvez seja hora de, a essa exposição contabilizada em termos de imagem própria e segurança individual, somarmos outra, quiçá bem mais desejável, capaz de disponibilizar ao mundo a precariedade própria do corpo individualizado, que o faz ranger pela diferença e pela impossibilidade de permanecermos os mesmos.

Como em outra epidemia, dessa vez fabulada por Lars von Trier em seu *Epidemia* de 1987, não se trata de contemplar aquilo que infecta e que carrega sua inevitável fatalidade pela constatação de um passado que já se distancia, mas de lidar com as feridas abertas por uma época na qual a vida pandêmica pôde ao mesmo tempo ser fabulada e efetivada. Se podemos dizer que a epidemia ainda não acabou, é porque talvez haja nela a exacerbação de modos de viver, e sobretudo de abandonar as potências da vida, que a ela precederam, nela se ressignificaram e se proliferaram, e não parecem dispostos a tão cedo nos deixar. Como em Lars von Trier, as pústulas do ficcional e do real já não se discernem – se é que um dia tal distinção tenha tido qualquer sentido. Entre nuvens e vírus letais, somos convocados a mirar os múltiplos males integrados àquilo que nos tornamos, no mesmo momento em que produzimos as curas tão parciais quanto necessárias para que continuemos a existir; afinal de contas, e depois de tudo, há que se voltar a abrir a janela, com todos os riscos que isso, felizmente,

envolve. Nesse caminho, talvez muitos dos elementos que nos constituem sujeitos dessa época devam ser colocados em tratamento – e o dito “corpo biológico”, seja lá que abrangência a contemporaneidade lhe tenha reservado, é só um deles.

Referências:

BOCCHETTI, André; BUENO, Belmira Oliveira. Figurações do preparo: da ética grega à formatividade contemporânea. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 44, n. 1, 2019, p. 01-22.

BRASIL. *Projeto de lei 3019*. (2020). Altera a Lei Antiterrorismo n.º 13 260, de 16 de março de 2016, a fim de tipificar os grupos “antifas” (antifascistas) como organizações terroristas. Brasília. Disponível na internet: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=6DB57B5EED766310EA1EA5A95C28CCFA.proposicoesWebExterno1?codteor=1899405&filename=PL+3019/2020

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*, v. 1 – *a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

LAPOUJADE, David. *A alteração dos mundos*. São Paulo: n-1, 2022.

LEPECKI, André. Movimento na pausa. Disponível na internet: <https://contactos.tome.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br>. Acesso em 21/07/2021.

_____. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, v. 13, n. 1, janeiro a junho/2012, p. 41-60.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. *Educação e realidade*, v. 33, n. 1, janeiro a junho/2008, p. 35-48.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. *A pedagogia, a democracia, a escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SLOTERDIJK, Peter. *A mobilização infinita: para uma crítica da cinética política*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

VINCENT, Guy; LAHIRE, Bernard; THIN, Daniel. Sobre a história e a teoria da forma escolar. *Educação em revista*, Belo Horizonte, n. 33, junho/2001, p. 07-47.

Na terra do Sol: ecos deleuzianos no cinema de Glauber Rocha

XX

Filme: *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha

Introdução

Entre as obras cinematográficas latino-americanas que mais suscitam o interesse da filosofia contemporânea, o cinema de Glauber Rocha ocupa um lugar singular. Não apenas por sua força estética e política, mas por sua capacidade de fabular uma realidade que ainda falta: um povo, um pensamento, uma sensibilidade por vir. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), essa potência se realiza com intensidade particular. O filme encena o sertão nordestino como um campo de forças onde religião, violência e miséria compõem um cenário de delírio e transcendência. A câmera se move como se estivesse em transe, à procura de um sentido que não se fixa em representações dadas, mas se propaga em devires intensivos.

Este ensaio busca explorar as variações conceituais e estéticas que o cinema de Glauber Rocha mobiliza a partir da filosofia de Gilles Deleuze. Interessa-nos, sobretudo, pensar o encontro entre imagem e pensamento, fabulação e povo, violência e sonho. A pergunta que nos orienta é: como o cinema de Rocha, e especialmente o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*,

participa de um devir estético-político latino-americano que ultrapassa os dualismos da esquerda e da direita, da racionalidade e do misticismo, da arte e da ideologia?⁹

Para tanto, retomaremos algumas noções centrais da filosofia deleuziana, como o devir, a imagem-tempo, a função fabuladora e a estética do intolerável, articulando-as com os elementos filmicos que Rocha elabora em sua obra. Sem repetir os argumentos desenvolvidos em pesquisas anteriores, este ensaio propõe uma nova leitura centrada na singularidade expressiva de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas em constante diálogo com outros filmes de Rocha, como *Barravento*, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. A proposta é examinar as variações de um cinema que não apenas representa a realidade, mas a reinventa ao colocar o espectador em estado de crise, de transe e de pensamento.

No percurso deste trabalho, organizamos o desenvolvimento em três eixos: primeiro, uma análise do filme como *imagem-transe*, à luz da ruptura sensório-motora destacada por Deleuze; em segundo lugar, deslocamos a figuração do “povo que falta” para uma fabulação crítica do e no sertão; terceiro, a tensão entre sonho e revolução como motores de um cinema *menor* em sentido político, tal como Deleuze e Guattari pensaram a literatura menor de Kafka.¹⁰ Ao final, propomos considerar Glauber Rocha como uma figura-limiar entre a arte e a política, entre o mito e a crítica, cuja obra ainda ressoa como uma convocação à invenção do impossível.

I - O transe da imagem e a ruptura sensório-motora

O conceito de “imagem-transe” pode ser uma chave potente para compreender o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Em sintonia com Deleuze, esse tipo de imagem rompe com a lógica clássica da ação-reação, típica do cinema narrativo tradicional da imagem-movimento. No lugar da sequência linear dos acontecimentos e da construção psicológica dos personagens, emerge uma outra forma de sensibilidade, em que as imagens não representam uma realidade, mas a capturam em seu estado intensivo, afetivo, visionário.

No segundo volume dos livros sobre cinema – *A imagem-tempo: cinema 2* (1985), Deleuze destaca essa mutação no cinema moderno, onde os personagens deixam de agir para

⁹ Uma versão preliminar deste ensaio foi publicada em ZUNINO, P. Sonho e revolução em Glauber Rocha: um devir estético-político latino-americano. Yves São Paulo (org). *Os cineastas e a filosofia: ensaios de filosofia do cinema*. São Paulo: Editora Fi, 2025. p. 75-90.

¹⁰ As três características da literatura menor, sem dúvida, podem ser aplicadas ao cinema de Rocha: desterritorialização da língua, imediato político e agenciamento coletivo de enunciação. cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução, Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

começar a ver, ouvir, sentir. A função sensório-motora entra em crise, e o que resta é uma percepção pura, uma visão direta do intolerável. Glauber Rocha, de forma singular, realiza essa transição no contexto latino-americano. Em vez de uma crise existencial ou psicológica do herói moderno europeu, o que vemos em seu cinema é o colapso de um mundo colonial, miserável, místico e violento, cujos personagens vivem o transe como experiência de passagem.

A câmera de Rocha não observa de fora, ela participa. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a própria *mise-en-scène* torna-se convulsiva: a terra rachada, os movimentos circulares, os *close-ups* exaltados, os gritos, os cantos, a trilha sonora que rompe a linearidade e nos incomoda. A montagem é rítmica, muitas vezes ritualística. É como se o filme performasse uma possessão, e não uma explicação. Esse gesto aproxima a câmera do candomblé, do sertão místico, das falas proféticas e dos estados de delírio. Não há representação da fé: há incorporação, isto é, transe cinematográfico.

Nesse sentido, a crise da imagem tradicional coincide com a crise do sujeito político clássico. Corisco e o beato Sebastião não são heróis nem vilões, são figuras em delírio. Manuel e Rosa, por sua vez, não são protagonistas identificáveis, mas vetores de um deslocamento constante. Como afirma Deleuze, o intolerável não é o que falta, mas o que está aí, em excesso, o que nos atravessa e nos cala: “apreender o intolerável ou o insuportável, o império da miséria, e com isso tornar-se visionário, fazer da visão pura um meio de conhecimento e de ação” (DELEUZE, 2005, p. 29). Glauber não representa o intolerável, ele o faz vibrar na tela, como matéria fílmica viva.

O transe não é apenas um tema: é uma forma cinematográfica. Ele põe em crise tanto a consciência do espectador quanto os limites do próprio cinema enquanto arte da representação. Ao instalar a desorientação, o cinema de Glauber convoca o pensamento como força criadora. Não se trata de refletir sobre a miséria ou a política, mas de experimentar uma forma de ver e ouvir que ultrapassa a moral, a lógica e a ideologia. Trata-se de pensar com os olhos.

II - Fabular o povo que falta: sertão, mito e devir menor

Ao pensar o cinema como uma máquina de fabulação, Deleuze e Guattari propõem um deslocamento decisivo: a arte deixa de ser representação de um povo já constituído para se tornar criação de um povo por vir. Esse “povo que falta” não é uma entidade essencial ou histórica, mas uma potência de invenção coletiva. Em *Kafka: por uma literatura menor*, os

autores definem esse gesto como “devir menor”, uma linha de fuga que emerge da condição minoritária e que transforma a língua, o corpo e a política em campos de experimentação.

No cinema de Glauber Rocha, o sertão ocupa exatamente esse lugar de potência menor. Não como paisagem folclórica ou exótica, mas como força de fabulação. *Em Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o sertão não é cenário, é personagem. Sua aridez, sua brutalidade, sua vastidão funcionam como operadores de transfiguração. Nele, não há lugar para identidades estáveis: os cangaceiros, os beatos, os pobres, os profetas, os miseráveis se embaralham em um teatro de metamorfoses. Ninguém é o que parece ser. Tudo é ambíguo, misto, cruzado.

Essa ambiguidade não é um defeito político, mas uma estratégia estética e filosófica. O *devir menor*, nesse contexto, não idealiza o povo, mas o atravessa em sua fragmentação, em sua desorganização, em sua potência ainda não realizada. A voz do povo que Glauber encena é múltipla, contraditória, tensionada por discursos religiosos, políticos e míticos. Por isso, não há apelo ao consenso, nem ao progresso, nem à redenção. A fabulação sertaneja é uma travessia, uma errância entre mitos e cadáveres, entre santos e bandidos.

O mito, nesse processo, não é retorno ao passado, mas dispositivo de criação. Glauber retoma figuras arquetípicas da cultura brasileira: o beato, o jagunço, o cangaceiro, para desconstruí-las por dentro. Sebastião, o beato, e Corisco, o cangaceiro, não são redutores, mas figuras trágicas de um imaginário em ruínas. Eles indicam, cada um à sua maneira, os impasses da fé e da violência. São variações do mesmo devaneio popular que oscila entre a submissão e a revolta. Manuel, ao atravessar ambos, não se torna herói, mas devir errante, um resto, um risco, um intervalo.

É por isso que o povo em Glauber nunca aparece como totalidade. Ele é evocado, aludido, invocado, mas sempre em falta. E é justamente essa falta que permite a criação. Como diz Deleuze em *Crítica e clínica*, a literatura é saúde porque inventa um povo que falta: “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo (DELEUZE, 1993, p. 14). Isso vale também para o cinema. Ao compor seus filmes como fabulações viscerais, Rocha constrói imagens que não ilustram o povo, mas o forjam em sua ausência. Trata-se, portanto, de um cinema menor: não em qualidade, mas em escala, em posição, em intensidade. Um cinema feito desde o fundo da história, das periferias da linguagem, das bordas da política.

III - Sonho e revolução: Glauber Rocha entre a mística e a política

A tensão entre sonho e revolução percorre toda a obra de Glauber Rocha. Em textos como a “Estetyka do sonho”, publicados em *Revolução do Cinema Novo* (1981), o cineasta propõe uma articulação paradoxal entre o delírio poético e a transformação política, recusando tanto o panfleto militante quanto o formalismo estético. Para ele, a arte revolucionária não se define pela propaganda, mas pela capacidade de enfeitiçar, de afetar, de transfigurar a realidade. O cinema torna-se, assim, um dispositivo mágico, capaz de romper com o racionalismo colonizador que transforma a fome em estatística e o povo em massa inerte.

Esse pensamento encontra ressonância direta no que Deleuze e Guattari chamam de “função fabuladora”, inspirada na filosofia de Bergson. Ao contrário da ficção que busca reproduzir o real, a fabulação é criação de sentido a partir do falso, do irreal, do invisível. Nesse ponto, o sonho não é uma fuga da realidade, mas uma forma de combatê-la. A fabulação não ilude, revela. Não oculta, transgride. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* exemplifica isso ao construir uma narrativa onde a lógica causal se dilui em profecias, alucinações e visões que não seguem a razão, mas a intensidade dos afetos e a desmesura dos mitos.

Ao inscrever seu cinema no campo do sonho, Glauber não se afasta da política, ele a reconfigura. Seu gesto não é o de um esteta alienado, mas o de um criador de realidades alternativas, de visões intoleráveis, de corpos em revolta. Ao fazer da miséria e da violência não apenas temas, mas formas, o cineasta incorpora a própria fome como estilo, como ritmo, como grito. A câmera é faminta, inquieta, trêmula. O corte é seco, brutal, imprevisível. É a montagem da escassez, do excesso, da urgência. Não há tempo para apaziguamentos nem para explicações. Há o agora da revolta, o delírio da criação.

Nesse sentido, a “mística” que Glauber mobiliza não é espiritualismo vago, mas uma ética do impossível. Como indica Ivana Bentes (1997), o transe em seus filmes é sempre político: é o ponto em que o intolerável se torna insuportável e exige uma mutação. O sonho, aqui, não é anestesia, mas catalisador de ruptura. O beato Sebastião, em sua loucura messiânica, encarna essa energia mística que atravessa o povo oprimido. Mas a promessa de salvação se desfaz em sangue, e o milagre cede lugar ao fuzil. Corisco, o cangaceiro, opera o mesmo deslocamento: sua revolta não tem programa, apenas fúria. Ambos fracassam, mas deixam rastros, fagulhas, imagens.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha recusa mediações narrativas racionais ao compor uma montagem de signos contraditórios: messianismo e violência, sagrado popular e revolta material, fé e desespero, sem buscar síntese conciliadora. A corrida final de Rosa e Manuel, por exemplo, pode ser interpretada como alegoria de um povo que persiste após

o colapso do mundo social, mesmo sem rumo ou promessa de redenção. A célebre *estética da fome*, nesse contexto, não é um estilo, mas uma ontologia: uma linguagem forçada a criar porque a vida, tal como está, é insuportável. Glauber não representa o intolerável, ele o inventa com a câmera. Filma a partir da escassez, do excesso e da crise, como quem afirma que o povo já existe, o que falta é o mundo.

Assim, Glauber constrói uma dramaturgia política do fracasso e da imanência, onde a revolução não é uma utopia futura, mas uma experiência em ato, um movimento que não se fecha em nenhum modelo. É o que Deleuze reconhece como “devir-revolucionário”: uma força que não se define por seus fins, mas por sua capacidade de variação, de reinvenção, de contágio. Um devir que se propaga como sonho coletivo, fabulação estética e delírio político. Em última instância, é essa combinação entre mística e crítica, entre imagem e grito, que faz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* uma das maiores expressões do cinema político moderno, não por seu conteúdo ideológico, mas por sua forma visionária.

IV - Ecos latino-americanos: Borges, Caetano Veloso e a política da fabulação

A *estética do sonho* em Glauber Rocha encontra afinidades eletivas com a literatura fantástica de Jorge Luis Borges, autor que o cineasta brasileiro cita como fonte de inspiração em diversos momentos. Longe de representarem universos opostos: o panfleto engajado e a abstração literária, Borges e Glauber se tocam no ponto em que o sonho deixa de ser evasão e passa a ser força de reinvenção simbólica. Rocha declara sua admiração pelo escritor argentino: “Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades do nosso tempo. Sua estética é a do sonho” (ROCHA, 1981, p. 221).

Para Glauber, Borges oferece um caminho que não passa nem pela militância clássica da esquerda nem pela submissão à cultura dominante. Sua literatura cria universos paralelos que, ao invés de escaparem do real, o deslocam, o desestabilizam. Como no conto “As ruínas circulares”, em que o protagonista sonha um homem que, por sua vez, o sonhava, o mundo aparece como construção onírica e política. Tal como no cinema de Glauber, a identidade se dissolve e dá lugar a uma cadeia de ficções visionárias. Como nota Deleuze, é no falso que a fabulação encontra sua força afirmativa, não para mentir, mas para criar mundos possíveis.

Já Caetano Veloso, em *Verdade tropical* (2017), lê a obra de Glauber como um ponto de inflexão na sensibilidade brasileira. Para ele, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é o “filme-

emblema” do Cinema Novo, e *Terra em Transe* uma profecia da crise da esquerda. Em ambos, o povo aparece não como massa homogênea e redentora, mas como figura fragmentada, contraditória, frequentemente violenta e despolitizada. A cena em que o poeta tapa a boca de um operário em *Terra em Transe* é descrita por Caetano como a “morte do populismo”: “um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!”, grita o personagem. Não há heroísmo, há crítica: a política é afetada por delírio, poder, frustração e teatralidade.

Essa visão aproxima Glauber do *tropicalismo*, que Caetano define como um movimento estético-político de ruptura com os esquemas fixos de identidade, nacionalismo e engajamento. Glauber é lido como “um verdadeiro líder cultural”, capaz de traduzir a miséria brasileira em potência criadora, tal como Rossellini fizera com a Itália do pós-guerra. Sua estética da fome, como indicam os estudiosos, não é vitimista, mas combativa: ela cria com o que falta. Sua câmera, como o violão de Caetano ou o texto de Borges, sonha, mas sonha em estado de urgência.

A esse conjunto de vozes, soma-se a leitura decisiva de Ivana Bentes, que recupera a ideia de “transe” como categoria estética central na obra de Glauber Rocha. Em sua introdução às *Cartas ao mundo* (1997), ela observa que entrar em transe equivale a entrar em crise, a atravessar um limiar em que os corpos são tomados por forças que os ultrapassam. Essa concepção aproxima o cinema de Glauber do ritual, do delírio místico, da possessão coletiva, sem com isso recair em esoterismos. O transe é também político: ele indica um estado de saturação simbólica que exige transformação. Segundo Bentes, é nesse ponto de ebulição que emerge a fabulação, não como fuga, mas como resposta estética à nova escravidão imposta pelo colonialismo tardio. A imagem deixa de representar e passa a agir: ela entra em fase com o intolerável e o torna visível.

Por fim, se há uma divergência entre Glauber Rocha e Fernando “Pino” Solanas, cineasta argentino fundador do *Tercer cine*, ela não anula a convergência estética-política de seus projetos. Glauber considerava os filmes de Solanas excessivamente panfletários. No entanto, como reconhecem os intérpretes posteriores, Solanas prosseguiu sua trajetória criando uma obra crítica que evoluiu do ativismo à reflexão. Filmes como *El exilio de Gardel* ou *Memoria del Saqueo* demonstram como o cinema pode continuar fabulando o intolerável a partir de experiências latino-americanas de exclusão, desaparecimento e resistência.

Esses ecos literários, musicais e cinematográficos ampliam o campo de sentido do cinema de Glauber. Eles o ligam a uma constelação criadora que, apesar das diferenças de

forma, compartilha o mesmo gesto: sonhar contra a realidade, fabular contra o silêncio, criar contra a morte.

Conclusão

Ao revisitar *Deus e o Diabo na Terra do Sol* à luz dos ecos deleuzianos que ressoam em sua estrutura, sua linguagem e sua força visionária, procuramos mostrar como o cinema de Glauber Rocha realiza uma das mais potentes articulações entre estética e política na América Latina. Sua obra não representa o povo, ela o invoca. Não traduz a miséria, mas a atravessa. Não ilustra a ideologia, a desloca. Glauber filma o intolerável como experiência sensível, como explosão simbólica, como fabulação coletiva.

Essa fabulação não opera sozinha. Ela encontra ressonâncias profundas na filosofia de Deleuze e Guattari, sobretudo na ideia de que o artista, diante do intolerável, não explica, mas fabula. O povo que falta não é um dado demográfico, mas uma potência criadora. Ao encarnar esse gesto, Glauber se aproxima da literatura fantástica de Borges, que, segundo ele, escreveu as “mais liberadoras irrealidades do nosso tempo”. Também se aproxima da crítica cultural de Caetano Veloso, que viu em *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* não apenas filmes, mas diagnósticos afetivos e simbólicos do Brasil moderno, um país atravessado pela violência, pelo misticismo, pela desilusão e pela beleza.

As leituras de Ivana Bentes reforçam esse percurso ao destacar o transe como forma estética de crise, possessão e criação. A imagem, nesse regime, deixa de ser representação para tornar-se agente de contágio, rito, intervenção. Glauber, como o artista vidente descrito por Deleuze (1993, p. 16), é capaz de ouvir e ver o fora da linguagem, as forças que não cabem nos discursos oficiais, mas que atravessam os corpos, os rostos e as paisagens de sua terra. A fome, a fé, a fúria, o delírio: tudo se torna imagem:

Não era esta a operação que Glauber Rocha fazia sobre os mitos do Brasil? Sua crítica interna começava desgarrando, por baixo do mito, um atual vivido que seria como que o intolerável, o que não pode ser vivido, a impossibilidade de viver agora "nesta" sociedade (*Deus e o diabo na terra do sol*); depois, passava a arrancar do "invivível" um ato de fala que não pudesse ser calado, um ato de fabulação que não seria uma volta ao mito, mas uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo (DELEUZE, 2005, p. 265).

A articulação entre sonho e revolução não significa um compromisso entre arte e ideologia, mas um gesto mais radical: afirmar o delírio como linguagem política, a ficção como crítica, a mística como ética da criação. Ao lado ou à revelia de Solanas, Borges e tantos outros, Glauber filma a partir de um lugar menor, latino-americano, sertanejo, trágico e visionário. Seu cinema é uma máquina de guerra, uma estética da resistência, uma ética da fabulação. E permanece, ainda hoje, como uma das mais poderosas tentativas de pensar a política com os olhos e de sonhar o impossível como gesto real.

Referências:

BENTES, Ivana. Transe, estética e política em Glauber Rocha. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2* [1985]. Tradução de Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução, Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Dir. Glauber Rocha. Copacabana Filmes, Brasil, 1964, 125 mins.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Alhambra, 1981.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZUNINO, Pablo Enrique Abraham. Sonho e revolução em Glauber Rocha: um devir estético-político latino-americano. In: *Os cineastas e a filosofia: ensaios de filosofia do cinema*. São Paulo: Editora Fi, 2025. p. 75-90.

ZUNINO, P. *Deleuze: el laberinto de la imagen*. Buenos Aires: Teseo, 2020. Disponível em: <https://www.editorialteseo.com/archivos/18560/deleuze-el-laberinto-de-la-imagen/>

No ventre da baleia - Alain Tanner e maio de 68

XX

Filme: *Jonas que terá 25 anos no ano 2000*, de Alain Tanner

Como Alain Tanner é um diretor pouco conhecido do público brasileiro, vale começar contextualizando *Jonas que terá 25 anos no ano 2000*, de 1976, indicando, de imediato, a íntima conexão desse filme com maio de 68.¹¹ Dentre os seus primeiros filmes, Tanner realizou alguns curtas e média-metragens que abordam a educação e um certo mal estar na sociedade suíça: *L'école*, *Les Apprentis* e *Doutor B*. Na década de 1960, Tanner fez vários documentários para a TV, incluindo um sobre o movimento de maio de 68, com assinatura bastante pessoal, acompanhando encontros e declarações de estudantes, professores, operários, transeuntes, compondo um mosaico e uma narrativa dialógica apenas através da montagem, sem narração em *off*. O documentário apresenta, de modo nada professoral, mas ainda assim didático, dimensões culturais, políticas e revolucionárias do movimento (ainda que Tanner tenha ele

¹¹ Considerado um dos principais cineastas da Suíça, Tanner nasceu em Genebra, em 1929, e faleceu em 2022. O site oficial do cineasta é um excelente local para quem quer começar a conhecer sua obra: <https://alaintanner.ch/>. Em nosso texto, muitas citações foram tiradas desse site. Os documentários que o diretor realizou para a *Radio Télévision Suisse* podem ser vistos em <https://www.rts.ch/archives/>. O roteiro de *Jonas* foi escrito com John Berger (1926-2017). Berger foi um artista plástico, pintor, crítico literário e escritor, e foi parceiro de Tanner em diversos filmes. *Jonas que terá 25 anos no ano 2000* será referido a seguir apenas como *Jonas*.

mesmo relativizado esse caráter supostamente revolucionário do movimento)¹². Uma das coisas que o documentário mostra, por exemplo, são as negociações dos sindicatos junto ao governo. Assim, o filme permite saber que, na França de 1968, em plena sociedade de bem-estar social, foi somente então que algumas categorias de trabalhadores conseguiram conquistas mínimas como diminuição da jornada de trabalho e direito a férias, para além de aumento de salários, que o governo concedeu precisamente para enfraquecer o movimento. É curioso que muitas destas lutas e conquistas dos trabalhadores não são sequer mencionadas em muitos dos documentários sobre maio de 68. Nesse sentido, um dos méritos de Tanner é o de oferecer um olhar mais matizado do que aquele que reduz maio de 68 a um retumbante fracasso.

É possível dizer que a questão do “fracasso” de maio de 68 está relacionada à questão maior dos obstáculos para uma perspectiva emancipatória no mundo capitalista, algo que marca quase todos os longa-metragens do cineasta. Nesse sentido, maio de 68 não é um fracasso (ou não é apenas um fracasso), mas antes um episódio complexo de uma série de embates de maior envergadura, ainda que ele possa *ter sido vivido* como fracasso. Seu primeiro longa ficcional, *Charles mort ou vif*, de 1969, tematiza explicitamente o problema. Trata-se da história de um rico industrial, radicalmente insatisfeito com sua vida e com a sociedade, que abandona sua família e perambula sem destino, até encontrar um artista e sua companheira, com os quais passa a viver. O filme termina com a capitulação do protagonista. Algo semelhante vai acontecer em *Messidor*, de 1978. Mas, apesar da derrota dos protagonistas, muita coisa se passou, importantes embates foram travados, uma libertação aconteceu, e nada voltará a ser o mesmo. A questão é explicitamente tematizada em *La Salamandre*, de 1971, e em *Jonas*. Neste, segundo a visão do personagem Max (que parece ser a visão de Tanner e de Berger), maio de 68 teria sido tão somente um movimento cultural. Sem dúvida, é impossível negar que, como Max afirma no filme, depois do ápice de 68, as coisas regrediram muito. Logo em junho de 68, o partido de De Gaulle vai ter uma votação histórica. Até então, na França, em nenhum outro momento os conservadores tiveram tanto espaço: 3/4 da assembleia foram dominados pelo partido conservador. Após 68, a repressão policial cresce vertiginosamente, conjugada com a

¹² Tanner se pronunciou várias vezes sobre o tema. “Maio de 68. Já disse alhures em tom de brincadeira que foi a transição do antigo para o Novo Regime. Filmei em Paris durante todo o mês de maio. Muitos dos estudantes acreditavam que estavam fazendo uma revolução. Para mim, que tinha então 38 anos, isso me deixava um pouco com pé atrás. O maio de 68 em Paris foi um grande *happening*, um grande teatro de rua, lúdico, uma libertação da expressão. Construir barricadas era espetacular, mas tinha pouco significado além de ser o símbolo e a memória da Comuna de Paris, mas sem sangue jorrando. Já dissemos tudo sobre aquela época e este não é o lugar para voltarmos a isso. Meus dois primeiros longas-metragens, *Charles mort ou vif* e *La Salamandre*, refletem os acontecimentos e também devem seu sucesso a ele.” (<https://alaintanner.ch/1968-mai-68/>)

radicalização da esquerda na Europa, através de grupos como o Baader-Meinhof e as Brigadas Vermelhas. Em todos os filmes do Tanner há uma preocupação de não amenizar a situação pós-68. E há também uma preocupação de não cair no voluntarismo político do radicalismo dos anos 70. Como escreve Serge Daney:

Jonas que terá 25 anos no ano 2000 não tem nada de uma ficção unanimista de esquerda, lugar da absorção das lutas sociais em nome de uma camaradagem nostálgica. Se o filme registra os humores, os sonhos de uma geração de 68 sem violência e sem ódio, não é para dar uma imagem tranquilizadora, para fazer dos militantes de então, figuras amigáveis, mas antes para sublinhar a ferida secreta e pouco vista de uma série de seres suficientemente irreduzíveis a uma ordem social para se prestarem à guerra sacro santa do conflito aberto.¹³

Em 1984, Gilles Deleuze e Félix Guattari escreveram um texto intitulado “Maio de 1968 não aconteceu”, em que afirmam que “maio de 68 foi uma bifurcação, um desvio em relação às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis, como se uma sociedade visse de repente o que ela tinha de intolerável e visse a possibilidade de uma outra coisa. É um fenômeno coletivo, na forma de ‘um pouco de possível senão eu sufoco’” (Deleuze; Guattari, 2007). O professor de história em *Jonas*, Marco, diz: “Há coisas que fazem buraco no tempo”. Deleuze e Guattari, tal como Tanner, também falam algumas vezes de maio de 68 como um *happening*, que liberou vozes reprimidas. Esta dimensão teatral, pública e política, de 68, reflete-se, no cinema, na relação entre forma e conteúdo. Para que o cinema possa ser emancipador é preciso construir uma narrativa ela mesma emancipatória. E Alain Tanner se posicionava contra um cinema político com narrativas tradicionais, voltado para um grande público, de cineastas integrados à indústria cultural. Ele criticou, por exemplo, as produções de Costa-Gravas e dos irmãos Taviani, porque considerava suas narrativas cinematográficas alienantes, tradicionais, ainda que o conteúdo fosse político e de denúncia. No outro extremo, Tanner se afasta também de Godard, tanto por sua postura anarquista (supostamente conservadora) da época da Nouvelle Vague, como por sua radicalização artística e política a partir de 68, quando o francês se une a outros cineastas para formar o grupo Dziga Vertov (1968-1974), adotando uma estética anti-narrativista implacável. Tanner sempre manteve-se fiel à narrativa, conquanto trabalhada formalmente, através da montagem, numa perspectiva desalienante. Os comentadores são unânimes em falar que o cinema do Tanner é um cinema-

¹³ <https://alaintanner.ch/1976-jonas-qui-aura-vingt-cinq-ans-en-lan-2000/>

montagem que explora a liberdade das formas. Um exemplo claro em *Jonas* são as cenas em preto e branco, em que aparecem tanto os desejos das pessoas, suas alucinações e fantasias, quanto a dimensão política da atualidade (de então): os mísseis russos, as próprias manifestações de 68, a polícia batendo nos estudantes, na população etc.

Essas apostas formais de Tanner parecem ter clara relação com a educação, com a dimensão pedagógica da imagem, associada aos desafios da construção de uma cinematografia (e não apenas a de Tanner, mas a de uma cinematografia até então inexistente na Suíça). Os documentários dos anos 60 foram realizados no contexto de uma complexa relação de trabalho no âmbito da TV suíça. Tanner fez o máximo possível para se aproveitar de sua função enquanto profissional de TV para ajudar a construir a cinematografia suíça. Com alguns colegas diretores, ele forma o *Grupo 5* que, através de acordos com a televisão e empresários, consegue dinheiro suficiente para produzir filmes pouco comerciais, fortemente políticos e contestadores. E a produção documental prenuncia, como indicamos no início do texto, alguns temas e propostas ficcionais posteriores.

São diversas e significativas as referências cruzadas nos documentários e nos longas ficcionais,¹⁴ tal como entre os longas entre si, como a língua em *La Salamandre* e em *Jonas*. No filme de 1971, a personagem Rosemonde abandona seu emprego numa máquina de preencher línguas, num gesto de recusa e libertação. Em *Jonas*, na proposta pedagógica anarquista e libertária do professor Marco, a língua em pedaços representa o tempo cronológico, contraposto à língua inteira, com as dobras e curvas — uma metáfora do jogo intrincado entre a história, a perspectiva de um aprendizado emancipador e o cinema montagem do próprio Tanner, que recusa a lógica do entretenimento.

À frente de um grande mapa do Oriente Médio, do “Monde Arab”, com Meca em destaque, Marco apresenta para os alunos a imagem da autoestrada da história construída pelo capitalismo vencedor, que tem medo das culturas ditas inferiores e do tempo cíclico das sociedades agrícolas. Ele diz:

No século XIX, este medo do passado foi racionalmente transformado em lei científica. O tempo transforma-se, então, em uma estrada sem volta; o comprimento da estrada é uma abstração aterrorizadora, mas as abstrações não revidam. Desde então, os pensadores do século XIX escolheram o medo do pensamento, eliminando o medo do selvagem e de suas flechas. Sua

¹⁴ *Charles mort ou vif*, por exemplo, foi inspirado em *Doutor B*; e a belíssima cena final do muro desenhado de *Jonas* é claramente referência a uma imagem do documentário *L'école*, de 1962 (ver <https://alaintanner.ch/1962-lecole/>).

estrada tinha bordas, absolutamente regulares, de milhões de anos, divididos em eras, em datas, em dias, em horas de trabalho a preencher na máquina de preencher [linguiça].

A imagem da autoestrada remete a outro tema recorrente nos filmes de Tanner, que é o contraste entre o campo e a cidade. Jonas começa e termina com citações do *Emilio* de Rousseau. O cineasta se vale, de modo recorrente, da metáfora do cultivo e do crescimento das plantas para pensar a educação. Em Jonas, Mattieu constrói a escola em uma estufa. Para Rousseau, Emilio deve ser educado no campo, mas é destinado a viver na cidade. Nos filmes de Tanner, os personagens estão sempre em uma relação tensa entre o campo e a cidade.

É curioso que, com exceção do funcionário da autoestrada, todos os outros oito personagens do filme começam por “Ma” (de maio?). Serge Daney escreve:

Os oito “Ma” do filme [Matilde, Madelaine, Marco, Max...] lutam com suas próprias armas, que raramente são políticas, mas pertencem todas a uma dimensão da infância, espaço do jogo e da liberdade infinita do qual o sistema não consegue se apropriar. Este elogio da infância irredutível na geração de 68 é uma das morais do filme. *Jonas* é um filme didático sem lição, um filme enciclopédico sem conclusão, um filme livre.¹⁵

Algo semelhante pode ser dito de todos os filmes do Tanner: são filmes didáticos “sem lição” — Oswald de Andrade cunhou uma bela expressão que talvez seja apropriada para o cinema de Tanner, ao caracterizar o cinema de modo geral como uma *superfície escola*. Nos filmes de Tanner estão presentes sempre livros e citações aos montes, sobretudo de conteúdo anticapitalista e antiburguês, que, somados às recorrentes cenas de afirmação da liberdade sexual, compõem um excelente antídoto a qualquer *Escola Sem Partido*!

Falar da dimensão educacional dos filmes de Tanner é falar de sua dimensão utópica, de uma intencionalidade emancipadora, de aprendizagem emancipadora. Uma referência direta à questão da utopia aparece logo no início de *Jonas*. Marcel, dono da fazenda, fala a Mattieu sobre uma descoberta feita por marinheiros perto de Kamchatka, um lugar meio estranho, meio desconhecido, que fica no extremo oeste da Rússia. Os marinheiros de Kamchatka teriam descoberto enormes ilhas rosas não mapeadas — um não lugar. Eram imensos conglomerados de camarões. Isso por que as baleias, que comem os camarões, estão sendo assassinadas e, vaticina Marcel, nós poderíamos enfim morrer de indigestão de camarão! Essa forma irônica,

¹⁵ <https://alaintanner.ch/1976-jonas-qui-aura-vingt-cinq-ans-en-lan-2000/>

brincalhona, de inserir críticas à sociedade capitalista, os elementos fantasiosos e as quebras das imagens em preto e branco, tudo isso funciona como um elemento de distanciamento brechtiniano, que o cineasta menciona diversas vezes, nas suas entrevistas, como um método de trabalho, abrindo espaço para a percepção de algo inexplorado, potencializando essa dimensão utópica que não é vislumbre de futuro, mas, como bem definiu Ernst Bloch, a exploração daquilo que há de inexplorado no novo.

O que ainda há para ser explorado no acontecimento que foi maio de 68? Uma das respostas, uma resposta velha, e que certamente não se restringe a 68, é a tensão inerente entre ação coletiva e liberdade individual. Os filmes de Alain Tanner trabalham sempre esta tensão numa perspectiva histórica do crescente recrudescimento do conformismo burguês na Suíça dos anos 1970. Como afirma Jerry White,

...os filmes que [Tanner e Berger] fizeram juntos ofereceram uma visão do cinema político que era não sentimental sobre as possibilidades da luta revolucionária, implacável em sua crítica aos fracassos da esquerda europeia, mas ainda otimista sobre a capacidade do radicalismo, assim como da arte radical, para transformar o mundo (White, 2011, p.2).

Uma outra referência utópica importante, em *Jonas*, é o próprio nome, “Jonas”, associado que está à história bíblica de Jonas e a Baleia (referência reforçada pela tirada de Kamchatka). Na história bíblica, Jonas recua diversas vezes diante do chamado de Deus, em especial diante da missão de anunciar a destruição da cidade assíria de Nínive, supostamente habitada por bárbaros que crucificavam e empalavam seus inimigos, os esfolavam vivos, arrancando seus olhos, etc. Por ter se acovardado, Jonas é castigado, cai no mar e acaba engolido por uma baleia (no original, não necessariamente uma baleia, mas um peixe grande). Após três dias no ventre da baleia, Jonas é expulso e agradece a Deus, dizendo “do ventre do inferno gritei e ouviste minha voz”. Mas há suspeitas de que a história seja inspirada no mito de Oannes, metade homem, metade peixe, encontrado na biblioteca de Assurbanipal (Nínive). Esse Oannes vivia no Golfo Pérsico para fornecer sabedoria aos homens, e ele tem sido também identificado com deuses aquáticos assírios e babilônicos. Essa referência meio anárquica, meio irônica, reforça a identificação da perspectiva ecológica e libertária dos filmes do Tanner em que o capitalismo é o inferno, mas onde há sempre uma perspectiva de salvação, talvez não para nós — para lembrar a frase de Kafka, citada por Walter Benjamin, no final das “Teses sobre o conceito de história”, em que o escritor diz haver uma esperança, *mas certamente não para nós*.

Em Tanner, seria mais preciso dizer *talvez não para nós*. Quer dizer, este *talvez* talvez seja o ponto decisivo, afinal: o que fazemos com nossas vidas, quando contaminadas pelas questões colocadas pelo filme?

Em *La Salamandre*, a companheira de Paul, um dos personagens principais, lê um texto de Heinrich Heine, escrito em 1828, e essa leitura, com a montagem, a música e a narração, compõe uma das cenas mais bonitas da filmografia do Tanner. É uma passagem do texto *Da viagem de Munique à Gênova*:

Nós queremos um lindo dia, gritou do fundo do carro meu companheiro de viagem. Sim, queremos um lindo dia, repetiu baixinho meu coração em adoração, tremendo de pena e de alegria. Sim, será um lindo dia, o sol da liberdade aquecerá a terra mais alegremente do que toda esta aristocracia de estrelas, uma nova geração irá florir, concebida em atos livres, e não submetida a obrigações e sob controle dos fiscais eclesiásticos. Com o nascimento livre, se produzirão, então, homens de pensamentos e sentimentos livres, dos quais nós, nascidos escravos, não temos a menor ideia. Ó, eles terão tanta dificuldade para imaginar como era terrível a obscuridade da noite em que vivíamos, e que horrível combate tínhamos que travar contra fantasmas hediondos, predadores obtusos e criminosos hipócritas.

Os filmes de Tanner respondem a uma demanda por filmes que não existem (essa é uma inscrição que ele usa em outro contexto). Professor Marco, em *Jonas*, finaliza sua aula, batendo na mesa, com um berro: “numa síntese total, o tempo desaparece!” O cinema montagem de Tanner tem esta virtude de deixar sempre em aberto a possibilidade de uma síntese total da história, dos personagens, das situações, das fantasias, onde o tempo desaparece; alucinação do tempo que é própria de toda experiência estética, mas apenas para fazer a temporalidade histórica surgir de modo mais intenso logo adiante. Vale citar o próprio John Berger:

Quando falamos sobre Jonas, antes do roteiro ser escrito, nós o descrevemos como um filme sobre os sonhos individuais para mudar o mundo. Para ilustrar essa ideia, imaginamos esse sonho como um grande quadrado colorido de seda no chão, que o ar suspenderia transformando-o numa espécie de tenda ou num dossel. Em seguida, nos dissemos que deveríamos trazê-la de volta à terra pelos seus quatro cantos. De certo modo, esse é o movimento, a melodia do filme. Vemos continuamente uma esperança colorida se levantar para em seguida se prender à terra — a terra funcionando aqui como uma espécie de princípio de realidade. Essa melodia, esse contraponto entre esperança e realismo, esse é o tema do filme, mas não creio que ele nos leve à desilusão.¹⁶

¹⁶ <https://alaintanner.ch/john-berger/>

O cinema de Tanner não leva à desilusão sobretudo pelo entrelaçamento dos seus vários elementos, que são não apenas os personagens e o que eles dizem, mas também a própria dinâmica do filme, sua poesia, a montagem, a música, sua composição total, cuja potência parece mais se intensificar do que se esvaír, quanto mais o tempo passa — um pouco como o espírito rebelde mesmo de maio de 68.

Referências:

DELEUZE, G; Guattari, F. « Mai 68 n'a pas eu lieu. Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent la parole ensemble pour analyser 1984 à la lumière de 1968 », *Chimères* 2007/2 (N° 64), p. 23-24.

WHITE, J. *Revisioning Europe: the films of John Berger and Alain Tanner*, Alberta: University of Calgary Press, 2011.

Antes da revolução: felicidade e melancolia em *No intenso agora*, de João Moreira Salles

XX

Filme: *No intenso agora*, de João Moreira Salles

1. Introdução

"Quem não viveu os anos anteriores à revolução não pode saber o que é a alegria de viver."¹⁷

Começemos com esta imagem de *No intenso agora* (2017), longa-metragem mais recente de João Moreira Salles e talvez o mais importante de sua trajetória como

¹⁷ Citação de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, retomada por B. Bertolucci no início de *Antes da revolução* (1964). Talleyrand teria dito a frase referindo-se à Revolução Francesa.

documentarista. Nela, observamos três pessoas agasalhadas em uma cena exterior, brincando na neve: a mulher encara a objetiva, consciente de estar sendo fotografada, enquanto duas crianças realizam ações diversas: uma delas se abaixa e toca o chão, talvez com a intenção de fazer uma bola de neve, enquanto a outra caminha em direção ao extracampo, por trás da figura feminina. As três estão afastadas entre si e as crianças não parecem ter consciência de que o registro está sendo realizado. Uma luz solar suave entra pela direita do quadro e ilumina parcialmente o rosto da mulher. Banhado por sombras, seu sorriso aparece como um espectro que, através da membrana da imagem, surge de outro tempo e espaço. Ela sorri, no que pode ser entendido como um sinal de alegria, mas o fato de ser uma imagem que pertence à infância do cineasta transmite uma sensação de felicidade passada e, portanto, perdida, já um tanto melancólica.

Essa imagem surge em uma das sequências iniciais do filme e passa por uma operação de paragem: Salles congela o movimento para que olhemos para ela com mais atenção. A imagem é acompanhada pela voz *over* do próprio diretor que revela ter sido feliz quando criança, durante as férias, e que, em sua memória, sua mãe era feliz o ano inteiro.

A alegria e a felicidade são estados emocionais evocados pela narração já no início de *No intenso agora*, e ambos surgem desde aí tingidos pela melancolia. Como o próprio diretor e vários comentadores do filme já destacaram, o filme é estruturado por uma visão fortemente melancólica, a começar pela perspectiva histórica desenvolvida sobre os eventos de maio de 1968, como veremos adiante. A melancolia também se faz presente não apenas no que é dito no texto, no modo como o filme aborda parte das imagens de arquivos, mas também nos aspectos da própria narração - como o timbre, a entonação e o ritmo da voz -, e em boa parte do desenho sonoro que costura o filme com suas músicas, ruídos e sons variados.

A imagem congelada de Elisa Moreira Salles ao lado dos filhos pequenos registra um momento íntimo na vida da família, provavelmente durante férias fora do Brasil. Resgatada pelo cineasta, ela passa então a expressar outros sentidos que não mais aqueles dos filmes familiares. Ao menos é essa a ideia inicial: o que antes fora registrado para ser compartilhado no círculo social da família como uma memória afetiva passa a relacionar-se com uma memória que não é mais pessoal e subjetiva: associado a outras imagens, o registro ganha a densidade de uma memória do mundo. O instante inscrito na imagem abre-se em forma de potência, de possibilidade, no momento em que é retomado por Salles na busca por modular um certo entendimento tanto sobre a imagem quanto sobre o passado que envolve seu registro. Tal é o gesto que fundamenta uma boa parte do filme: a retomada de sons e imagens heterogêneas para

que durante a montagem outras possibilidades de sentido sejam abertas, exploradas e problematizadas.

De imediato, podemos identificar na matéria filmica de *No intenso agora* dois conjuntos principais de imagens de arquivo: de um lado, imagens relacionadas à família do diretor, tanto aquelas realizadas durante uma viagem de turismo de Elisa M. Salles à China, em 1966 - que formam o núcleo central do filme -, quanto imagens da família em outras circunstâncias, típicas dos filmes familiares, como a que descrevemos anteriormente; de outro, imagens dos acontecimentos de Maio de 1968, na França - imagens televisivas, amadoras e também de cineastas variados -, e imagens que dialogam direta ou indiretamente com esses eventos, tais como filmes amadores feitos durante a invasão da Tchecoslováquia, em agosto do mesmo ano, quando as forças lideradas pela União Soviética puseram fim à Primavera de Praga, e ainda filmagens do enterro de estudantes, operários e policiais mortos durante os eventos de 68, nas cidades de Paris, Lyon, Praga e Rio de Janeiro. O filme é feito também de fragmentos de vários filmes finalizados antes, durante e depois de maio de 1968, entre os quais um filme realizado em 1967 sobre uma greve de operários intitulado *Primeiro de maio em Saint-Nazaire*, de Hubert Knapp e Marcel Trillat, e também *Noites longas e manhãs breves* (1978), de William Klein, e ainda *Morrer aos trinta anos*, de Roman Goupil, além de *Saída dos operários da fábrica* (1895), dos irmãos Lumière. Há ainda imagens amadoras e familiares de personagens anônimos em 1968 na França, na Tchecoslováquia e também no Brasil, obtidas em acervos públicos. O filme conta também com fotografias e reportagens de revistas e jornais impressos, entre as quais *Nouvel Observateur* e *Paris Match*. A partir desse material de arquivo heterogêneo e rizomático, João Moreira Salles realiza sua leitura sobre os acontecimentos do maio francês, paralelamente a observações sobre a viagem de sua mãe.

A primeira parte do filme lida com acontecimentos que movimentaram as primeiras semanas do maio de 1968, em Paris, nas quais Salles nota uma intensificação crescente da alegria nas ruas, motivada pela esperança de uma transformação radical na sociedade, uma alegria que ele vislumbra também nos relatos escritos por sua mãe, incluídos desde o início do filme, sobre a viagem de turismo para a China, organizada pela revista francesa *Connaissance des Arts*. A segunda parte analisa os últimos dias do maio francês, além de retomar a invasão ocorrida na Tchecoslováquia no mesmo ano, através de imagens amadoras que registraram a ocupação de Praga pelos tanques soviéticos. É nessa parte que Salles realiza o que talvez possamos chamar de sobrevoo pela situação brasileira daquele período, através das imagens

realizadas pelos cineastas José Carlos Avelar e Eduardo Escorel. As duas partes são entrelaçadas com imagens familiares da família de Salles.

Diferentemente da maioria dos documentários brasileiros feitos nos últimos anos com imagens de arquivos, Salles as utiliza não apenas como ilustração de uma narração elaborada previamente, mas parte delas para construir suas observações, tendo como premissa uma atenção ao que as imagens mostram, como anuncia logo no início do filme, notando que “nem sempre” aqueles que estavam com a câmera na mão sabiam o que filmavam. Pensavam filmar uma coisa e filmavam outra, uma dissonância que permite justamente investigações sobre o registro, a tomada, o momento da captura das imagens. Embora a reflexão sobre o cinema de arquivo no pensamento crítico brasileiro recente enalteça esse modo de apropriação de imagens, inspirada pela voga do filme ensaio de vertente europeia – trabalhado por Chris Marker, Agnès Varda e Harun Farocki especialmente - e pelos escritos de autores como Georges Didi-Huberman e Sylvie Lindeperg, a maior parte dos filmes realizados no Brasil tem feito uso convencional desses materiais, sem trabalhar questões referentes à tomada das imagens, ao momento do registro, ao contexto em que foram realizadas, deixando de lado a riqueza das imagens encontradas, que terminam não sendo valorizadas. Por isso, podemos afirmar que a primeira qualidade de *No intenso agora* para nós é a de usar as imagens - pelo menos boa parte delas - não como representações do real, mas como imagens propriamente, dados a serem trabalhados e relacionados a outras imagens, histórias e memórias, e não como ilustração de um real pré-existente. Objetos através dos quais se pode operar formas de compreensão sobre a vida e as relações humanas. Para isso, Salles não se furta em intervir diretamente nas imagens em movimento, seja diminuindo ou acelerando a velocidade delas, congelando ou invertendo o movimento, mantendo a banda sonora original, se houver, ou deixando as imagens silenciosas, se for o caso, inserindo ou retirando sons, ruídos, músicas, associando-as com outras imagens. E se utiliza de todos esses artifícios associados à palavra pois é ela sobretudo - através da narração over - que problematiza a imagem clássica, aquela que é percebida como representação do real.

Uma segunda qualidade do filme é pontuar a necessidade do espectador de olhar com atenção para as imagens. Ao interrogá-las com o auxílio dos artifícios da montagem, Salles trabalha a hipótese do desvendamento de outras camadas de leitura que não seria possível enxergar - ou seria mais difícil - sem o tempo da montagem. O filme reflete particularmente sobre a natureza das imagens históricas: quem as filma, por que as filma, como as filma, e investiga diferenças entre registros realizados em regimes políticos distintos. Que tipo de

imagem nasce do medo, do enlevo, do risco, da urgência, da alegria? Muitos cineastas marcaram a história do cinema com documentários construídos totalmente a partir de arquivos sonoros e visuais, propondo tessituras do passado que transitam entre uma reestruturação da relação estabelecida pelo seu tempo com os acontecimentos pretéritos e o tensionamento de certas inquietações inerentes ao seu contemporâneo. Estes dois polos se confundem e são redimensionados no filme de Salles.

No intenso agora tem recebido elogios e também críticas - essas dirigidas sobretudo à visão mais geral do filme sobre os acontecimentos de maio de 1968 e também à associação que o filme faz entre eventos políticos e as imagens familiares de uma viagem turística da mãe do cineasta à China, em plena revolução cultural. Concordando ou não com as críticas, é preciso reconhecer uma certa empatia do público jovem com a tese central do filme: a melancolia que advém da experiência de viver um *intenso agora* potencialmente revolucionário. Ao menos nos debates posteriores ao filme e em conversas informais com estudantes dos quais participamos, as conexões entre a narrativa de Salles sobre 1968 e o que aconteceu no Brasil em 2013 e no pós-2013 foram feitas de imediato, e o filme para muitos jovens traduziu com precisão o sentimento de derrota que sentiram depois de terem participado ativamente das jornadas de junho¹⁸. Há, portanto, no filme uma potência em produzir reverberações entre acontecimentos distantes no tempo e no espaço, algo que João Salles estava ciente ou tornou-se ciente à medida que montava o filme, já que inseriu na versão em DVD depoimentos de ativistas das jornadas de junho. Trata-se, para nós, de uma terceira qualidade do filme, essa de saber ecoar um sentimento partilhado por muitos jovens em relação a um ano tão decisivo na política brasileira contemporânea. Isso posto, há aspectos no filme que consideramos problemáticos e que gostaríamos de discutir aqui.

¹⁸ Entre os debates, um especialmente nos chamou a atenção, ocorrido após a exibição do filme na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, dentro da programação do Cineclube Pedagogias da Imagem, em uma sessão intitulada “Desdobramentos do tempo: imagem, memória e história”. Depois das falas de Consuelo Lins e do historiador Daniel Aarão Reis destacando aspectos críticos do filme, muitos jovens reagiram, mostrando-se identificados com o documentário, especialmente no que tange ao sentimento melancólico que surgiu junto com a ressaca das manifestações de 2013.

A postura crítica com que Salles trata parte das imagens é um importante fator para o envolvimento do espectador com a composição do passado proposta pelo filme. Apesar de não ocorrer durante todo o tempo, seu olhar analítico nos provoca a interpelar as imagens, a ver nelas intensidades que talvez ficassem camufladas a um primeiro olhar; revela também o quanto elas carecem de tempo para serem decifradas, um tempo que é simultaneamente histórico - entre o registro e o gesto de apropriação - e processual, pois demanda o tempo de montagem. Sugere também que é sempre possível voltar às imagens para uma nova leitura - talvez por isso algumas delas que se repetem no filme apareçam ora com som, ora sem, possibilitando diferentes intensidades na fruição com tais imagens -, como faz com a primeira imagem do filme, que analisaremos adiante, deixando ao espectador a possibilidade de uma leitura pessoal.

Dizemos “parte das imagens” porque identificamos no filme diferentes posturas frente aos arquivos compilados. De um lado, o cineasta articula um extenso material de arquivo sobre acontecimentos que gravitam em torno das manifestações que marcaram o Maio francês e o fim da Primavera de Praga, posicionando-se como investigador e comentador das imagens do passado, e assim filiando-se à vertente ensaística do cinema que tem Chris Marker e Harun Farocki como seus mais célebres integrantes. Do outro lado, temos os registros familiares do próprio diretor, que são tratados de modo geral como ilustração da narração. É verdade que em relação às imagens da China, um dos eixos do filme, que retornam quatro vezes ao longo de sua estrutura, há momentos ensaísticos, mas na maior parte das vezes essas imagens ilustram comentários do diretor sobre a mãe, ou a leitura que ele faz de fragmentos de um relato de Elisa M. Salles, cuja origem não é revelada no filme¹⁹; as imagens dela com os filhos e em comemorações familiares são acompanhadas de observações do cineasta sobre a vida familiar, sem atenção às tomadas propriamente. Nada é dito a respeito do modo carinhoso com o qual Elisa M. Salles se relaciona com os filhos, brincando, abraçando, cuidando. Tampouco, como veremos abaixo, sobre a babá que aparece por acaso em uma imagem da família no Brasil. Diferentemente, esses registros desfilam na estrutura fílmica sem serem indagados acerca da sua realização e são tratados em tom nostálgico, com uma forte dose de idealização.

¹⁹ Embora os comentários de Elisa Moreira Salles narrados pelo filho tenham sido publicados na revista *Vogue* americana em primeiro de abril de 1967 e em duas partes na revista *O Cruzeiro*, em 23 de setembro e 30 de setembro do mesmo ano, com o título *Uma brasileira na China*, essa informação não consta no texto em off, que se limita a falar de um relato.

2. Imagens de família e a felicidade

A questão da felicidade é colocada pela narração *over* já no prólogo de *No intenso agora*, em um texto que anuncia princípios importantes do cineasta em relação às imagens do filme. É uma abertura constituída essencialmente de filmes de família, filmes que na definição do pesquisador Roger Odin “não mostram – paradoxalmente – nada da vida íntima dos membros da família” (ODIN, 2003, p. 160). Vemos um plano inicial colorido e enigmático de uma mulher segurando entre as mãos um lenço, um fragmento silencioso separado por uma tela preta das imagens seguintes, que exibem em preto e branco o que parece ser uma festa de casamento; depois, uma cena de rua com adultos e crianças; por último, as imagens coloridas da China. A instabilidade das imagens e a relação de intimidade entre quem filma e quem é filmado revelam o caráter efetivamente doméstico dos registros.

A voz do diretor surge pela primeira vez nas cenas de casamento para contar que são imagens realizadas na Tchecoslováquia, em 1968. Ele diz não conhecer as pessoas que nelas aparecem sorridentes e afirma: “o que sei sobre elas é o que as imagens mostram.” Em seguida, faz algumas inferências: “sei que as pessoas estão felizes, sei que as pessoas usam roupas leves (...) logo, é primavera ou é verão. Verão de 1968 na Tchecoslováquia e as pessoas estão felizes.” Identificamos aqui um primeiro problema na relação do narrador com as imagens, que é o de tomar por “verdade” aquilo que as imagens de família mostram. As pessoas, em filmes de família, parecem sempre felizes, essa é por excelência a convenção primeira dos filmes de família, desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière. Como lembra Odin, “(...) em nenhum outro filme há tantas pessoas rindo ou sorrindo como nos filmes de família (...) não há nada (...) mais estereotipado do que um filme de família (...)” pois neles o que “está em jogo é a afirmação da família como espaço de felicidade.” (ODIN, 2003, p. 160). O melhor talvez fosse afirmar que elas parecem estar felizes ou assumir uma certa fabulação em torno das imagens, pois isso justificaria também a frase seguinte de que “é verão na Tchecoslováquia” – poderia ser um dia quente do fim do inverno. Ao narrar desse modo o que as imagens mostram em uma circunstância determinada, o diretor opera, já nesse início de filme, um curto-circuito com a própria postura em outros momentos do filme - postura de investigar as imagens para além do que elas mostram ou deixam de mostrar. Mas se esse breve comentário não tem maiores consequências aqui e se limita a chamar a atenção do espectador para o que há nas imagens, veremos que a mesma lógica aplicada às imagens do enterro do estudante Edson Luís, já no final do filme, é muito mais problemática.

Um corte seco leva ao terceiro registro familiar do prólogo, agora realizado no Brasil. A narração *over* diz não conhecer a família em questão, cujas imagens registram os primeiros passos de uma criança acompanhada por uma mulher, possivelmente a mãe, duas crianças mais velhas e a babá. Diferentemente da sequência anterior, aqui o cineasta reconfigura o sentido primeiro das imagens em movimento e extrai um pensamento sobre as relações de classe no Brasil que estavam inconscientes no momento em que as imagens foram feitas. Para enfatizar o argumento, Salles repete os planos em questão e salienta o que antes talvez não tenha sido reparado nas imagens: quando a criança avança para a câmera com seu andar alegre e desajeitado, a babá se afasta e posiciona-se no fundo do quadro com seu vestido de poá. Ao retomar o plano, o diretor ressalta o que o interessa, sublinhando que a imagem pode ter várias camadas de leituras, o que demanda uma atenção especial para decifrá-las. Os comentários do narrador instauram um certo encanto e envolvimento entre o filme e o espectador, como se fosse estabelecido um pacto no qual ele se coloca como intérprete das imagens, abrindo-as para sentidos não pensados.

Vemos que o que importa para o filme, nessa sequência, é a frase “nem sempre a gente sabe o que está filmando”, observação importante do prólogo, que estará no horizonte de vários comentários de *No intenso agora*. De certo modo, é essa ideia, cara também a Chris Marker e ao crítico J. L. Comolli, que fará Salles investigar várias imagens relativas aos eventos políticos de 1968. A temática das relações entre empregados e patrões no Brasil é explicitada pelo narrador apenas aqui, embora ela apareça algumas sequências depois, em um filme da família do próprio realizador (figura 2). Nele, enquanto a mãe do cineasta abre presentes junto aos filhos, uma babá - ao que tudo indica - surge na imagem recolhendo brinquedos. Ela parece não perceber a câmera, assim como não é percebida nem por Elisa M. Salles e nem pelas crianças, e talvez nem mesmo por quem estava com a câmera na mão – afinal, nem sempre sabemos o que filmamos. Uma aparição ao acaso, que habita os cantos do quadro ou o segundo plano de uma cena de família, bastante típico das imagens familiares com empregados domésticos no Brasil. Situação que ecoa a temática de classe da sequência anterior, mas que Salles preferiu não problematizar, deixando ao espectador a eventual conexão.

O quarto registro familiar apresenta as imagens da viagem à China e se inicia com uma paisagem filmada sem muita atenção, comum ao modo “viagem” dos filmes de família: a câmera se movimenta rapidamente de um lado para o outro, tremeluzente. A trilha musical surge pela primeira vez: o dedilhar de um piano dramatiza o contato com estas imagens, levando o espectador a inferir que, de certa maneira, elas ocupam um lugar diferente daquele ocupado

pelas primeiras imagens, o que é confirmado em seguida pela apresentação que o narrador faz desse material, explicitando também seu lugar no interior do filme.

Prazer, alegria e felicidade são sensações que Salles identifica nos jovens que foram às ruas em 1968, especialmente em Daniel Cohn-Bendit. Na segunda vez que as imagens da China surgem no filme, é para associar essas sensações com o que teria experimentado Elisa M. Salles naquele país. Diz o narrador: “Cada segundo ganhou a espessura da eternidade, escreveu um estudante a respeito daqueles dias”, sobre um plano de uma jovem correndo nas ruas de Paris com um sorriso no rosto. “Torço para que minha mãe tenha experimentado um pouco disso. Acho que na China ela chegou perto”. Essa é certamente a grande tese do filme, já sugerida no prólogo, e que justificaria a associação das imagens da viagem de Elisa M. Salles com as imagens do Maio de 1968, tendo a China e o comunismo como pano de fundo. No relato lido pelo filho, percebe-se efetivamente uma atenção da mãe à dimensão sensível do mundo - “minha mãe é aberta à beleza do mundo” -, um encantamento com as coisas que via, a muralha da China como “a memória inesquecível de sua vida”. Uma atitude contemplativa diante do mundo que produziu nela uma experiência estética talvez inédita até ali. No entanto, não há indícios nem no relato nem nas imagens que nos façam pensar em uma convergência de sensações entre os jovens de 1968 que estavam em ação no mundo e o que a mãe do cineasta experimentou na China. “Penosa e fascinante” são os termos usados por Elisa M. Salles para sintetizar o que viveu nessa viagem, em um fragmento do relato lido pelo filho no prólogo do filme. Termos que não nos parecem dizer respeito às experiências, emoções, sensações e atitudes dos militantes em 1968. O cineasta também parte do princípio que sua

O que não quer dizer que essas imagens da China e o relato em duas partes escritos pela mãe e publicado pela revista *Cruzeiro* não valessem um filme, e a narração, em alguns momentos, explora justamente outras camadas da imagem, ao traduzir por exemplo os slogans em chinês que sua mãe filmou sem entender. O que nos parece questionável na estrutura geral do filme é impor uma ideia prévia – a convergência de experiências e sensações entre a mãe do diretor e os jovens de 1968 – a essas imagens da China, construindo uma tese sobre as imagens, idealizando experiências, generalizando atitudes, deixando de lado as singularidades de cada uma dessas trajetórias.

3. Imagens amadoras e a melancolia

Se o sentimento de melancolia já reverbera na primeira parte de *No intenso agora*, é na segunda parte de sua estrutura que ele se evidencia. De maneira linear, a estrutura criada pela montagem de Eduardo Escorel e Laís Lifschitz funciona como um sismógrafo de humores que parte de uma vibração crescente, associada ao início de Maio e à alegria dos jovens que tomavam as ruas crentes na possibilidade de uma violenta mudança social, e torna-se cada vez menor e acanhada, na medida que o filme caminha para o final de Maio. O sentido de melancolia que o filme ressoa nos parece anterior àquele elaborado por Freud em *Luto e Melancolia* (1917). Nesse artigo, o psicanalista passa a associar a melancolia ao que a psiquiatria chama hoje de depressão bipolar, a alternância entre depressão e mania – a mania não representando o fim da melancolia, mas o outro extremo dessa oscilação. Antes da formulação de Freud, em Baudelaire por exemplo, a substância da melancolia “é ainda a relação com o espaço público – no caso, o espaço urbano - marcado pela perda do pertencimento dos cidadãos às formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu” (KEHL, 2009, 132). Freud transformou a melancolia em algo privado “ao trazê-la, da tradição de pensamento que vinculava o melancólico ao campo da arte e da vida pública, para o laboratório fechado da observação psicanalítica, a vida familiar.” (KEHL, 2011, pp. 24, 25).²⁰

Para a psicanalista Maria Rita Kehl, Walter Benjamin talvez seja o último pensador moderno a tomar o termo com sentido pré-freudiano “ao relacionar o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de recusa quanto às condições simbólicas do laço social.” (KEHL, 2009, 134). Na leitura que faz da poesia de Baudelaire, Benjamin interpreta o romantismo tardio do poeta “como uma tentativa de superação do desencanto melancólico causado pelo fracasso das revoluções, pelo desalento do indivíduo diante de um tempo brutal cuja superação não se anunciava em nenhum horizonte” (KEHL, 2009, 134) Esse sentido do termo parece inicialmente mais pertinente para se pensar o filme de Salles: melancolia como efeito da tomada de consciência de uma certa anulação das potências da ação política.

A visão do passado realizada pelo cineasta ressalta efetivamente um olhar desencantado para a vida social, no qual um certo *spleen* parece ser transmitido ao espectador. Talvez este seja o principal ponto a provocar identificação entre o filme e os jovens que participaram das

²⁰ KEHL, in “Melancolia e criação”, in Freud, S. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 24,25.

manifestações de 2013 no Brasil²¹, sufocados por uma gestão política opressora que assumiu rápida e violentamente o curso da história nacional, como de certo modo ocorreu no tempo de Baudelaire - o poeta participou ativamente dos confrontos de rua em 1830 e 1848 que antecederam à ascensão de Napoleão Bonaparte III ao poder, o que ressoa a ressaca do Maio francês, com a marcha a favor do general Charles De Gaulle. Portanto, é possível inferir que a desilusão causada pelo fracasso possa produzir uma descrença progressiva em relação à ação política. Olhando assim, de modo encadeado e linear, somos capazes de sugerir que a melancolia faz morada naqueles que se permitem problematizar, sem sucesso, o estado de coisas do seu contemporâneo.

Para um revisionismo histórico teleológico, linear e acumulativo, seja de ilusões e desilusões ou de fracassos, o horizonte surge sombrio para a manifestação dos desejos de mudança na vida política, social e econômica. Em entrevista por ocasião do lançamento do filme no Brasil, João Moreira Salles afirmou que “a pior forma de ilusão é negar a realidade”²². O realizador versava especificamente sobre a importância de não mitificar o Maio de 1968 francês como se não existisse a marcha em apoio ao presidente De Gaulle, que foi – em números - a maior de Maio. Mas o que seria real quando nos voltamos para o passado? Se pensarmos que a história está em movimento ininterrupto, como retomar o passado como possibilidade para o presente repensar suas estratégias de ação? Certamente existe a concretude dos fatos, mas interpretações melancólicas de acontecimentos passados impedem possíveis conexões entre as lutas do passado e as do presente. Um passado estéril é o que resta quando todos os possíveis foram esquecidos. Por isso, ao invés de plantar flores sobre um momento histórico morto, trata-se de pensar como retomar a potência das experiências vividas e também dos possíveis que não foram realizados. Ou, como diria Walter Benjamin em uma das teses “Sobre o conceito de história”, “(...) arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-la”. (BENJAMIN, 2007, p. 65)

²¹ Entre os extras do DVD, uma série de entrevistas produzidas pelo jornalista Bruno Torturra busca problematizar os dois momentos históricos - Maio de 68 e Junho de 2013 - e enfatizar suas semelhanças. Elas também estão presentes no site do filme, o que possibilita maior acesso ao material.

²² Entrevista com João Moreira Salles em 09/11/2017. Site *Gaúchazh*. Consultado em 15 de janeiro de 2020. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/11/a-pior-forma-de-ilusao-e-negar-a-realidade-afirma-joao-moreira-salles-em-entrevista-sobre-seu-novo-documentario-cj9soaril006r01pmhlz6uqyt.html>

Salles se atem, por exemplo, ao tamanho de uma manifestação da direita e não aos efeitos de Maio na cultura, nos comportamentos, nas subjetividades, no pensamento, na criatividade. A marcha apoiando De Gaulle mostrou que a ordem retornaria, mas é um acontecimento diferente dos efeitos de Maio de 1968 em outros campos. Muitos ativistas – operários, estudantes, donas de casa, publicitários, indivíduos de classe-média, trabalhadores do comércio, filhos da elite, etc – se descobriram na luta, nas ruas, nas manifestações. Se a luta fracassou no concreto, tudo o que se ganhou “em abertura sobre o mundo, em conhecimento próprio, só a luta poderia ter trazido” - como lembra a narradora de Chris Marker em *Sem sol* (1983) em relação a um outro combate. É verdade que João Salles reconhece esses efeitos políticos nas várias entrevistas que deu a respeito do filme, mas a leitura da história elaborada em *No intenso agora* não os inclui, definitivamente, na sua narrativa.

Será que, assim como Baudelaire, os jovens atuais sentem que perderam suas apostas nas transformações que almejavam? A desilusão causada pelo fracasso imediato das manifestações de 2013 teria produzido uma descrença progressiva em relação à ação política? Nada está dado de uma vez por todas e as lutas atuais e futuras serão atravessadas por visões diversas dos combates passados. De todo modo, é preciso notar que se a poesia de Baudelaire está atravessada por um desencanto, ela é, ao mesmo tempo, uma batalha constante contra a melancolia e o conformismo do seu tempo, “sintoma de sofrimento” e “tentativa de cura” em relação à consciência das derrotas sofridas. (KEHL, 2009, p. 138, 139)

O mesmo não acontece com *No intenso agora* que evoca e, de certa maneira, estimula uma melancolia que nos parece estar mais de acordo com o que Walter Benjamin definiu como uma atitude “fatalista” (KHEL, 2009) que expressa um sentimento de impotência do sujeito como agente de mudança social, tanto no âmbito social como na vida privada. Uma postura conformista que “leva à uma submissão à ordem das coisas” (Lowy, p. 71, 2007), submissão ao destino, que faz com que o melancólico termine, mesmo a sua revelia, por “se juntar ao campo do vencedor” (LOWY, p. 71, 2007)”, e ter com ele o que Benjamin chama de identificação afetiva” (LOWY, p. 70, 2007).

4. Entre o ensaio fílmico e o documentário clássico

Durante repressão a uma passeata no Rio de Janeiro, no dia 28 de março de 1968, a polícia militar do Estado da Guanabara invadiu o restaurante universitário Calabouço, onde o

tenente Alcindo Costa, comandante da tropa, atirou e matou um estudante. O paraense Edson Luís Lima Souto, secundarista no Instituto Cooperativo de Ensino, morreu assim, com um tiro à queima roupa no peito. Em seu velório estava Eduardo Escorel, com 22 anos de idade, que decide voltar no dia seguinte para acompanhar com sua câmera o cortejo fúnebre. As imagens de Escorel tiveram uma trajetória itinerante desde que foram realizadas, ficando desaparecidas por quarenta anos. As pesquisadoras Thais Blank e Patrícia Machado (2014) comentam que os rolos foram encontrados em 2008, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A lata guardava também outro rolo produzido no mesmo dia, por José Carlos Avellar, cujas imagens são retomadas por Salles, assim como aquelas produzidas por Escorel.

Em sua tese de doutorado sobre imagens produzidas durante a ditadura militar brasileira, coletadas em acervos públicos e privados no Brasil e no exterior, e retomadas pelo cinema documental a partir dos anos 1970, Patrícia Machado detêm-se nas imagens realizadas por Escorel durante o cortejo fúnebre de Edson Luís. Machado ressalta o caráter de urgência e testemunho histórico do registro, identificando nele certas articulações do cinema militante que se desenvolvia naquela época, especialmente na França. Segundo ela, o momento da tomada das imagens de Escorel foi marcado por “um gesto político de crítica ao autoritarismo, um gesto que surge do desejo de participar, de demonstrar o descontentamento com o desenrolar dos acontecimentos naqueles anos no Brasil.” (MACHADO, 2016, p. 82) Dito isso, nos interessa entender como se dá o processo de ruminação e fabulação de uma memória social traumática, como é a morte de Edson Luís, através da retomada realizada por Salles destas imagens registradas por Eduardo Escorel.

Em *No intenso agora*, as imagens do cortejo fúnebre ressurgem como testemunho de um certo desalinho, de uma dificuldade brasileira de viver o luto. Se o momento da tomada diz sobre o olhar de Escorel e Avellar para aquela época, como bem pontuou Machado, o da retomada lança luz sobre o olhar de Salles para o presente. O realizador compara as imagens feitas por Escorel e Avelar a outras, realizadas na Tchecoslováquia por cineastas anônimos, durante o cortejo fúnebre de Jan Palack, estudante de 20 anos que ateou fogo em si mesmo, cinco meses depois da ocupação de Praga pelos tanques soviéticos (figura 4).

Ao voltar-se para a Tchecoslováquia, Salles comenta que o país acomodava-se à situação pós-ocupação. Durante o cortejo fúnebre, a narração retoma a fala da médica que atendeu o jovem Jan Palack, e para quem sua morte era mais que um protesto contra a ocupação, era um repúdio à acomodação que estava tomando conta de Praga. Segundo ela:

a multidão de pessoas na rua, silenciosa, de olhos tristes e expressão séria, quando você olha para ela você se dá conta do que todo mundo já compreendeu, que mesmo as pessoas decentes já estão se conformando e não demorarão muito a se acomodar à nova ordem.

A análise feita por Salles destaca o ambiente de liberdade da tomada. Diferentemente das imagens feitas durante a ocupação de Praga, cinco meses antes, e também retomadas por Salles em outro momento do filme, não existe urgência ou medo de ser flagrado durante a filmagem, elas não são realizadas por trás das cortinas das janelas e, acima de tudo, “as câmeras (...) não tremem, nem filmam por trás de janelas” – diz a narração. São imagens realizadas na rua, onde existe um certo consentimento para a realização do registro. Partindo do pressuposto de que as imagens dos funerais dos “muitos mortos dos acontecimentos de 1968” refletem os diversos usos políticos dos cadáveres e dos mártires, Salles pontua que o de Palack “foi o *único* – e há uma ênfase na narração dessa palavra - em que a dimensão humana da tragédia não foi devorada pela política”. Elas revelam para Salles que “quando alguém morre, tem gente que sofre”. Um corte seco leva o filme para as imagens de Escorel, transportando o espectador para o Brasil. Nelas observamos claramente muitas pessoas indignadas, segurando placas de protestos, levantando seus punhos em riste. Apesar da força desses gestos, as imagens têm seus sentidos simplificados pela narração *over*, especialmente aquelas realizadas durante o enterro de Edson Luís. Diz o narrador:

Ao menos nos registros filmados, Edson Luís desaparece na gaveta do São João Batista sem solenidade, liturgia ou minuto de silêncio. Dos 23 minutos do material das várias câmeras, apenas 18 segundos mostra alguém que sofre. Pode ser uma namorada, irmã, amiga ou uma desconhecida que se comove com um rapaz de 18 anos que foi assassinado longe de casa. Edson Luís é enterrado com mais indignação do que dor.

A imagem do corpo do estudante que, em 1968, foi símbolo do autoritarismo e da repressão, volta como latência de um desejo de privatização do político pelo privado. Diferentemente da ênfase dada aos registros de Palack, o contexto nacional que envolve a tomada dos registros de Escorel não aparece no filme de Salles. A invasão de Praga pelos tanques soviéticos é explorada através de quatro rolos de películas realizadas por cineastas amadores desconhecidos. Três deles testemunham a agitação que tomou as ruas durante a ocupação, tendo sido realizados sob o risco de um regime ditatorial em ebulição. Nelas, assistimos manifestantes correrem atrás dos tanques ou carregarem a bandeira da Tchecoslováquia pelas ruas, o que naquele período era visto como afrontoso por parte dos

militares. Entre as imagens, um dos tanques aparece incendiado. São imagens registradas, na sua maioria, do alto dos apartamentos, por detrás das cortinas. Quando o cineasta amador decide descer de seu apartamento, como nas imagens pertencentes ao que é identificado como *Rolo 127*, o zoom é utilizado para aproximar-se dos instantes mais intensos, especialmente dos tanques. Diferentemente dos planos realizados das sacadas, as imagens tremem. O cineasta corre com a câmera na mão e distorce a legibilidade das imagens, produzindo imagens de vultos fantasmagóricos. O tremor dessas imagens relaciona-se com a urgência do momento, com o perigo que o cineasta corria durante a tomada das imagens. Isso ressalta a fragilidade das mãos daquele que filma frente ao indeterminado, ao risco que enfrenta sua própria integridade física para registrar os acontecimentos, o que dialoga intensamente com a importância dada àqueles momentos, como se o cineasta nos dissesse que naquele momento era imprescindível registrar.

Os registros dos rolos retomados por Salles transmitem um desejo de memória, uma ânsia pelo arquivo, ao mesmo tempo que dizem respeito diretamente ao presente da tomada das imagens. São registros feitos sob a urgência de um presente que continha a possibilidade de um futuro aberto, ainda indeterminado. Inspirado pelo processo investigativo de Harun Farocki, especialmente pelo filme *Videogramas de uma revolução*, João Salles constrói análises muito bem-sucedidas sobre os rolos de filme encontrados na Tchecoslováquia. É possível que estas imagens ainda não tivessem sido usadas até então, estando abandonadas em um acervo público e o filme tenha criado um circuito de visibilidade para elas, especialmente devido ao valor historiográfico que elas carregam. Como dito, notamos que nessas passagens o diretor é muito mais atento ao panorama político que envolve a tomada das imagens do que quando analisa os registros de Escorel e Avelar.

Ao construir um certo tipo de visibilidade sobre acontecimentos passados, Salles ilumina alguns sentidos enquanto congela outros e, até mesmo, recusa alguns. A memória, lembra Rancière, é ligação entre dados, testemunhos, traços de ação. Para negar um acontecimento, nota o filósofo, não é preciso negar os fatos, basta retirar deles as ligações. No trecho construído a partir das imagens de Escorel, observamos um certo esvaziamento da dramaticidade do acontecimento brasileiro, talvez provocado pela descontextualização que visou a consolidação do argumento proposto pelo realizador. Isso coloca uma importante questão para o filme e, de certo modo, para o cinema de arquivo: como é possível retomar um acontecimento passado de modo que, partindo de sua singularidade, seja possível pensar a diferença que ele instaura no presente? Os atos rememorativos, segundo a pesquisadora Irene Cardoso, tendem a resgatar o que há de comum entre passado e presente para, assim, criar uma

leitura que confirma o estado de coisas atuais, de modo a diminuir a alteridade ou mesmo eliminá-la. Desse modo, como seria possível provocar alteridades a partir da relação com o passado?

Patrícia Machado realiza uma leitura diferente das imagens de Eduardo Escorel, enxergando até mesmo outro personagem a chorar a morte do estudante, no momento em que o caixão é colocado na gaveta do cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro. Em sua tese, Machado compara as imagens de Escorel com a montagem realizada por Marker a partir das mesmas imagens, encontradas durante sua pesquisa, em um filme que denunciava as torturas realizadas no Brasil durante a ditadura, *On vous parle du Brésil: tortures* (Chris Marker, 1970). Inspirada nos métodos de historiadores como Daniel Arasse, Sylvie Lindeperg e Carlo Ginzburg, Machado detém-se nos pormenores das imagens, analisa seus detalhes para cruzá-los a documentos produzidos pela repressão, entrevistas e testemunhos daqueles que viveram o período. Ela traça o caminho das imagens da sua tomada à sua retomada pelo cinema.

Nos detalhes das imagens de Escorel (figura 5), Machado encontra uma forma de “tornar visível o invisível”:

Entre esses corpos espremidos, há um homem que chora. Ao lado do caixão, ele está com a cabeça debruçada sobre os braços quando, de repente, se vira em direção a câmera e faz um discurso. Um plano incomum na história do cinema, onde os discursos inflamados costumam ser filmados de baixo para cima, para revelar a grandeza dos homens que falam. Esse é um discurso que vem de baixo, um grito de raiva que eclode em meio ao choro. Dessa vez, o *plongée* de Escorel cumpre o papel que geralmente lhe cabe, o que vemos é a imagem da opressão de um Estado e de um homem que resiste, e que do mundo dos mortos grita para ser ouvido pelos que estão acima.
(MACHADO, 2016, p. 136)

Já as imagens do enterro de Palack foram realizadas em um período de acomodação social pós-ocupação. Existia no ar – e as imagens dão conta dessa atmosfera – uma melancolia que não condizia com o momento vivido no Brasil. Enquanto a sociedade se acomodava em Praga, o Brasil vivia o seu intenso agora. Quando a multidão aparece nas imagens de Palack, ela está controlada pelas autoridades ou anda em limites claramente delimitados. Muito diferente da multidão nas imagens realizadas no Brasil, que mexe os braços e vemos gritar contra a opressão, apesar da ausência de banda sonora sincrônica às imagens. Afinal, Edson Luís foi a primeira morte pública diretamente relacionada à ditadura militar. De um lado, temos um assassinato provocado por um regime ditatorial; do outro, um suicídio talvez fruto do

desencanto que se seguiu à invasão soviética de um país que viu na Primavera de Praga a possibilidade de sair da órbita da URSS. À exceção do fato de serem países que viviam sob regimes ditatoriais, um de esquerda outro de direita, pouca ou quase nenhuma semelhança relaciona as duas mortes. E apesar das diferenças, o suicídio de Jan Palach jamais deixou de ter também uma dimensão política, até porque, como chama a atenção Mariana Duccini (2019, p. 28) - as esferas humana e política não são “mutualmente excludentes”. É o que vemos no modo como esse acontecimento é retomado por Chris Marker, em *O fundo do ar é vermelho* (1977). O cineasta utiliza um depoimento que relaciona a morte do jovem não a um suicídio que se realiza enquanto solução pessoal, quando o indivíduo não vê saída para uma determinada situação. Diz a depoente na segunda parte do filme, intitulada *As mãos cortadas*:

O caso foi diferente, ele se matou pelos outros, não por ele mesmo. Ele mostrou uma coragem que nenhum de nós tem. O que ele fez foi realmente extraordinário porque agora nos sentimos culpados por não termos agido a tempo. Podíamos ter negociado com alguém, eu acho que todo este cortejo é o cortejo da culpa.

Se o que João Salles procurava nos registros de Avelar e Escorel era a imagem da Pietà chorando sobre seu filho, tal imagem teria sido encontrada em outras fontes (Figura 6). O que a sua ausência pode nos dizer sobre o filme de Salles? Mais do que responder a essa questão, é importante perceber e ressaltar que mesmo a dor individual pode ser transformada em agir da multidão, “as estases da emoção se transformam em êxtases da revolta” (RANCIÈRE, 2017, p. 64). Humano e político a um só tempo.

Mariana Duccini (2019) observa ainda que se o assassinato de Edson Luís parece ter provocado “mais indignação do que dor” – e a autora sugere, com razão, que essa afirmação está longe de ser evidente - “foi porque o evento catalisou um significado que ultrapassou a dimensão subjetivista, tornando sensíveis e compreensíveis suas relações com os abusos e o autoritarismo típicos de um regime antidemocrático.” (SILVA, 2019, p. 28) No entanto, essa conexão não é articulada em *No intenso agora*, que escolhe omitir a relação entre diversos fatos, tirando aquilo que lhes confere substância histórica.

No final de *No intenso agora*, o tom e o conteúdo da narração acentuam ainda mais o “fatalismo melancólico” que foi sendo gotejado ao longo do filme, e especialmente na segunda metade. A série de mortes e suicídios narrados é apenas o sinal mais evidente.

A partir da trajetória traçada neste artigo, nos parece que Salles volta a ter uma postura próxima a dos documentaristas clássicos, que estabelecem de saída certas teses em relação aos acontecimentos do mundo que a montagem tratará de comprovar. Uma postura presente nas séries documentais dirigidas por ele no início do seu percurso como cineasta, nas quais construía uma interpretação fechada daquilo a que se propunha investigar. As questões levantadas durante a comparação dos registros do cortejo fúnebre em Praga e no Rio de Janeiro carregam o filme para fora daquilo que o ensaio fílmico tem de mais potente, belo e essencial: o risco da tentativa e a abertura para sentidos múltiplos e tempos diversos. À leveza do inacabado que caracteriza o ensaio, Salles opõe, na comparação entre as mortes dos estudantes, uma leitura rígida dos acontecimentos, um argumento ensimesmado que o distancia da postura mais aberta que mantêm em outros momentos do filme, e em obras anteriores como *Entreatos* (2004) – talvez o seu melhor documentário até aqui – e *Nelson Freire* (2003).

O Brasil aparece em *No intenso agora* apenas pontualmente: na sequência da babá, no prólogo, nos filmes de família do diretor e nessa segunda parte, próximo do final. Todas as manifestações que aconteceram em 1968, anteriores ao AI-5, não estão no filme. Porque, entre todos os levantes políticos do ano de 1968 – na Itália, Alemanha, Estados Unidos, Chile, para ficar apenas nos mais conhecidos – se ater, além do Maio francês, apenas à Tchecoslováquia e ao Brasil, e porque deixar o Brasil com tão pouco espaço e apenas para criticar o uso político de uma morte, como se esse gesto fosse ilegítimo em meio a um levante político? O Brasil não precisaria estar no filme, tampouco a Tchecoslováquia. O filme se sustentaria na França e com as imagens da China, uma vez que a família do diretor morava em Paris durante esse período – o pai do diretor era ministro da Fazenda de João Goulart e talvez a família tenha ido para Paris por conta do Golpe de 1964 -, e a mãe viajou para a China em um momento em que não havia praticamente turismo no país. Há ainda o interessante relato da mãe publicado em dois números da Revista *O Cruzeiro*, em 1967. São fatos que justificam um filme, que legitimam o fato de Salles ter feito esse filme, e que precisariam apenas ser mais explorados. Optar, na montagem, por incluir Praga e Rio de Janeiro parece se justificar apenas pela força das imagens encontradas e pela possibilidade de ilustrar a tese principal do filme, uma espécie de “ascensão e queda” da felicidade em um momento na história do mundo e da história pessoal da mãe do cineasta.

O gesto de partir da felicidade para chegar à melancolia e à morte no final do filme inseriu os acontecimentos políticos de 1968 – e também a trajetória de vida de Elisa Moreira Salles - em uma estrutura narrativa linear de pouca espessura temporal, deixando de lado uma miríade de outros eventos que continuaram explodindo na Europa, nos Estados Unidos, na

América Latina – e certamente na vida de Elisa Moreira Salles. A movimentação política não terminou com a passeata da direita nem com o discurso de De Gaulle, tampouco com o começo das férias na França. Mudou de aspecto, perdeu a intensidade, mas continuou em outras frentes. Um dos filmes utilizado por Salles, *Morrer aos trinta anos* (1930), mostra a continuação da luta até pelos menos meados dos anos 70, na França, e a implicação daqueles jovens – Michel Recanati inclusive – em muitas delas. Recanati se suicida em 1978 não apenas por desilusão política - o filme de Roman Goupil é bastante elucidativo nesse aspecto. Por isso, apesar de momentos ricos - as inserções de De Gaulle, a retomada de filmes desconhecidos no Brasil, a interessante análise de imagens inéditas dos filmes amadores da Tchecoslováquia - e os aspectos que mencionamos no início desse artigo, *No intenso agora* é uma promessa de cinema ensaístico no Brasil que termina por não se cumprir.

Referências:

BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. *Eduardo Escorel e a política dos arquivos: notas sobre a trajetória de imagens de um cortejo fúnebre no Brasil de 1968*. Revista Brasileira de História da Mídia, V. 3, N. 2, Jul./2014 - Dez./2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARDOSO, Irene. 68: A comemoração impossível. Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo, 10 (2): 1-12, Outubro, 1998.

KHEL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin. Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp. 2015, pp. 253-262.

_____. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin, aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

ODIN, Roger. “As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão” in *Cadernos de antropologia e imagem*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de antropologia e imagem II. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995. p. 155-199.

RANCIÈRE, Jacques. *Um levante pode esconder outro*. In. Levantes. DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). São Paulo: SESC SP, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seul, 2001.

SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. *A enunciação melancólica em No intenso agora: neutralização das potências insurgentes em imagens da história*. Revista Alceu – V.20. N.38, 2019, p. 17-32.

Você não estava aqui: um necessário ato político de Ken Loach

XX

Filme: *Você não estava aqui*, de Ken Loach

Embora a maioria dos filmes de Ken Loach se refira ao contexto histórico britânico, a obra do diretor inglês se notabiliza, ao longo dos vários anos de sua carreira, por uma consistente crítica ao modo como o sistema capitalista impõe suas regras nas situações comuns da vida dos que vivem do trabalho.

Loach é um verdadeiro militante da crítica social. Insistentemente reflete o drama de pessoas discriminadas, destituídas de emprego ou empurradas para a marginalidade. Nos últimos anos, tem retratado os efeitos de um estágio avançado da flexibilização das relações de trabalho. Sua ênfase tem sido na desvinculação da atividade laboral com relação aos valores clássicos do emprego, da solidariedade e do coletivismo, oriundos do período de constituição da sociedade industrial. (Ramalho, 2022).

A maneira como aborda os problemas atuais dos trabalhadores no seu cotidiano chama a atenção não por uma visão caricatural, estereotipada, de uma classe operária heroica que talvez nunca tenha existido. Sua missão tem sido insistir de modo criativo em relatar os dramas das pessoas comuns desvelando através das falas dos personagens, as estratégias gerais de funcionamento do capitalismo dos últimos anos.

No caso de *Você Não Estava Aqui* (*Sorry We Missed You*) antes mesmo de se conhecer os personagens, vê-los na tela, o áudio disponibilizado na abertura do filme já apresenta ao espectador, em poucas palavras, um resumo da história e da perspectiva de vida de toda uma categoria de trabalhadores. No processo de recrutamento para uma empresa de entregas, ouve-se do personagem principal (Ricky) uma referência ao seu passado como operário da construção civil, e a vontade de ter o seu próprio negócio, com liberdade e autonomia, sem chefes. Fica explícito o orgulho que tem de poder trabalhar, ter dignidade, a ponto de considerar que receber seguro-desemprego seria uma vergonha: “prefiro morrer de fome”. O diálogo entre contratante e contratado é didático para demonstrar o atual estágio das relações de trabalho em boa parte do mundo industrializado. No recrutamento, as condições impostas são a antítese de tradições de proteção social (que ao longo da história foram conquistadas, na maior parte das vezes, graças a muita luta, muito protesto e muitas greves). O compromisso da empresa com as responsabilidades do trabalho é zero. Não há contrato de trabalho nem vínculo de emprego.

Em comentários sobre o filme, Thibault (2020, p.1) acrescenta: “no Reino Unido, desde a crise financeira de 2008, esses contratos aumentaram para abranger mais de 1 milhão de trabalhadores”. E identifica no filme um quadro em que “os empregadores ganham flexibilidade máxima sem ter que fornecer um salário-mínimo, seguro-desemprego, horas extras, licença médica e familiar, seguro de invalidez, direitos de negociação coletiva ou qualquer compensação por lesões ou despesas acumuladas durante a jornada de trabalho”.

O tema principal de “*Você Não Estava Aqui*” é a história particular de uma família que vive em Newcastle, nordeste da Inglaterra, mas que revela detalhadamente a crueza dos principais mecanismos atuais de exploração do trabalho. Estão presentes, entre outros, a ênfase no trabalho por conta própria, o incentivo à ideia do trabalhador como empreendedor de si mesmo. São, como afirma Felix (2020), em resenha sobre o filme: “balelas como “*Você não trabalha para nós. Você trabalha conosco.*” o que remete a ideia de um falso empreendedorismo, uma tentativa de ser guia da própria vida quando, na verdade, há um pesado e malicioso toque: *Você faz do seu jeito... contanto que seja para cumprir as nossas metas.*”

Ao mesmo tempo, a narrativa aprofunda as informações sobre a sofisticação dos instrumentos de controle do tempo de trabalho, entre os quais o uso de tecnologia baseada em algoritmos, com capacidade de rastrear o trabalhador em tempo real e evitar qualquer tipo de contestação. Afinal, como reclamar de um computador. Eventuais casos de resistência ao controle ameaçador, mostrados no filme, são tratados como incompetência do próprio trabalhador e punidos com a perda de posição na hierarquia dos melhores locais para entrega

estabelecidos pela empresa. Possíveis momentos de solidariedade são atropelados pela necessidade individual de ganhar mais.

Além da relação de trabalho aparecer marcada pela pressão do tempo, o filme revela também as condições precárias da jornada de trabalho (sem tempo de banheiro, sem tempo de almoço, sujeito às infrações e aos acidentes de trânsito), acrescido das dificuldades próprias de quem tem que lidar com o público, ou seja, sujeitos ao humor dos que recebem os pacotes, sujeitos à humilhação e ao roubo das mercadorias. A gerência é irascível, autoritária, com a justificativa de que está apenas desempenhando o seu trabalho e chega a reconhecer, no roteiro do filme, que está intermediando tarefas para os acionistas das empresas. São todos comandados pelo aparelho de scanner de origem desconhecida.

Outra característica que chama a atenção do espectador é a demonstração, na trama ficcional, da ausência de qualquer organização de defesa dos interesses dos trabalhadores. Não há menção aos sindicatos ou a algum órgão de representação. Não há qualquer intermediação de leis trabalhistas. É um capitalismo sem amarras, seguindo as “leis do mercado”.

Em entrevista ao jornal *The Guardian*, em 2019, Loach ressalta que o tema do filme “não é a moral individual, mas a grande transformação do mundo do trabalho. Empregos fixos, com duração de oito horas por dia, com pagamento suficiente para atender às necessidades das famílias, possibilitando planejar o futuro e encontrar habitação, são transferidos para empregos instáveis e inseguros onde se é obrigado a trabalhar 12 ou 14 horas por dia para ganhar um salário-mínimo, sem seguro-desemprego, licença remunerada ou salário doença”. (Carta Maior, 2019).

Sobre o filme

Loach, e seu roteirista Paul Laverty, passam a sua mensagem crítica por meio da história de uma família de trabalhadores de classe média baixa (Ricky, Abbie e os filhos Seb e Liza) que enfrenta as dificuldades criadas por uma conjuntura de ausência de direitos e insegurança nos empregos, buscando sobreviver a um declarado processo de flexibilização do mercado de trabalho.

A trama toda ocorre em Newcastle. Por que Newcastle? Trata-se, como afirma Loach em entrevista ao *The Guardian*, de uma região industrial tradicional que entra em crise com o fim das atividades tradicionais da construção naval e da mineração. “É uma cidade marcada por uma classe operária branca, com pouca presença de migrantes e com zelo pela sua identidade

inglesa. [...] A economia desenvolvida ali, a partir de indústrias antigas, foram deixadas para trás, e resultaram em alto desemprego e uma profusão de empregos informais”. (Carta Maior, 2019).

No início do filme, ainda no processo de recrutamento de Ricky (personagem principal) para motorista na empresa de entregas rápidas, a exigência de investimento próprio na compra do instrumento de trabalho – no caso uma VAN – exige o sacrifício de toda a família, um rearranjo para pior das condições de trabalho de Abbie (esposa) e ausência prolongada de casa e das relações familiares.

Abbie é cuidadora de pessoas com necessidades especiais por idade ou doença e se desloca pela cidade para atender aos seus pacientes, em contrato zero hora. Demonstra competência no seu trabalho, humanidade no tratamento dos seus pacientes. Fez um sacrifício em nome da família e vendeu o seu carro para ajudar na compra da VAN. Isso a obrigou a ter que se deslocar em transporte coletivo e enfrentar dificuldades para administrar o seu tempo. Nesses momentos do filme, Loach também aborda o trabalho de cuidados, um trabalho por conta própria, com a dureza das relações com diferentes situações de velhice e doença.

A falta de tempo acaba por atingir e dificultar a relação do pai com os filhos. O filho homem adolescente é um artista de rua, exercendo a sua criatividade mesmo que tendo que driblar as regras urbanas estabelecidas. Um episódio marcante envolvendo Seb traz um toque de humor no filme, quando os estudantes, no meio da cidade, pichando um muro, simulam estar trabalhando em um painel para ludibriar os fiscais da cidade. Na verdade, Seb é revoltado com as perspectivas futuras de trabalho. Não quer continuar na escola, diz estar consciente de que “não há bons empregos” e de que “não quer o emprego do meu pai”.

Liza Jae, a filha mulher pré-adolescente, demonstra grande sensibilidade e reconhecimento da situação dos pais e de suas dificuldades no trabalho. Destaco aqui uma fantástica sequência em que a menina falta a escola e acompanha e ajuda o pai na entrega dos pacotes. E ainda curte um momento de felicidade ao almoçar com o pai, em um raro momento de paz, encostada na VAN e recuperando uma satisfação cada vez mais escassa de reunião familiar.

Ao longo do filme as dificuldades vão em um crescendo a ponto de deixar os nervos de todos à flor da pele. Dificuldades na entrega, impossibilidade de se recuperar de uma agressão durante o trabalho pela punição implacável da empresa.

Outros incidentes aumentam a carga dramática. Seb começa a mentir sobre sua frequência à escola e acaba preso por roubar tinta (para uso nos grafites de rua), causando grande embaraço para os pais.

As cenas de Ricky com o gerente da empresa são exemplares de situações de trabalho em que o controle se manifesta de forma oculta, mas inequívoca. Da mesma forma, as falas do gerente soam como uma denúncia de um trabalho totalmente subordinado em que se vê obrigado a realizar. Thibault (2020, p.1), em resenha sobre o filme, destaca esses momentos: “quando o Maloney, o chefe de Ricky, explica como administra a empresa. “Você quer saber por que eu sou o número um? Porque eu faço isso feliz”. Ele segura o scanner de encomendas e diz: “este scanner compete com outros scanners. É isso que decide o contrato. Este scanner decide quem vive e quem morre”.

O conflito com a gerência vai se tornando cada vez mais agudo na narrativa do filme, especialmente após a agressão a Ricky quando, por falta de intervalos no trabalho, é obrigado a urinar em uma garrafa plástica e nessa situação ainda é atacado por ladrões e humilhado. Isto o obrigou a comparecer ao hospital para avaliar eventuais fraturas. A ausência do trabalho faz com que o seu chefe realize a sua substituição imediata, além de cobrá-lo o valor dos itens roubados. A interferência de Abbie em favor do marido não demove o gerente. Em suas palavras, ele “não tem respeito pelas pessoas, pela família”.

Nesse contexto de crise e desespero permanentes, podemos assistir a história de uma família bem estruturada se desmoronando. A insatisfação com as condições de trabalho do casal se potencializa nos conflitos geracionais. Em momentos de grande tensão o pai retira o celular do filho e o agride. Seb foge de casa e ao retornar picha as fotos da família penduradas na parede com cruces negras. Os valores familiares são superados pela violência física e pelo desentendimento, agravados pelo roubo da Van, e pela agressão. Mas Loach passa a mensagem de que também a solidariedade intrínseca das relações familiares é um aspecto que se luta para preservar.

Explicando suas intenções no filme, diz Ken Loach: “Ricky e Abby formam uma boa família. Eles querem trabalhar e são capazes disso. Eles cuidam de seus filhos, não usam drogas, não jogam dinheiro fora... Todos os ingredientes para uma vida familiar bem-sucedida estão reunidos”. Exceto o fato de eles trabalharem tempo demais. Não têm segurança no trabalho nem todos os direitos conquistados pelos sindicatos como, por exemplo, um dia de oito horas, um salário decente. É por isso que o sistema os destrói de qualquer maneira.

Mas as dívidas e a necessidade de trabalhar permanecem como fatores mobilizadores e Ricky, mesmo diante desse quadro desagregador, vai trabalhar de qualquer jeito. Este final dramático criado por Loach, deixa em aberto para quem assiste um desfecho trágico ou uma ponta de esperança.

Ken Loach, segundo Rodrigues (2020), tem a capacidade única de “trazer multidimensionalidade para personagens e seus dramas e conflitos familiares dentro de uma abordagem sociopolítica, sem perda de identidade de cada um”.

É de se ressaltar o fantástico desempenho dos atores o que confere uma importante autenticidade e credibilidade para a mensagem do filme. O ator principal, Kris Hitchen, trabalhou em anos anteriores como encanador autônomo e segundo o roteirista Paul Laverty, muitos dos demais atores eram eles mesmos motoristas de entrega domiciliar. Apesar de uma atividade em geral masculina, as mulheres também aparecem nas atividades de entrega.

O destaque que Loach sempre dá à participação das crianças e dos jovens nos enredos de seus filmes e se manifesta novamente neste filme. Uma referência quase necessária sobre a paixão inglesa pelo futebol aparece em um episódio de entrega. A criatividade, solidariedade e coragem estão apresentados no jovem adolescente e na filha pequena.

De acordo com Félix (2020) a condução do sistema Loach-Laverty, aliado aos roteiros sobre situações sensíveis e bem exploradas “faz dos filmes atos simbólicos de resistência contra uma mecânica social que parece engolir a todos e transformar muitos, involuntariamente, em cúmplices do caos”.

Da mesma forma, Loach está a todo tempo fazendo menção a um passado em que a solidariedade prevalecia em situações de conflito do trabalho. Em uma cena em que descreve as atividades de atendimento de Abbie, a paciente chama a cuidadora para mostrar com orgulho várias fotos da greve dos mineiros (1984-1985) e falar do ambiente criado à época pela greve entre os trabalhadores.

Enfim, ao entrelaçar as histórias dos velhos e a memória de um passado com dignidade; de meia idade, com a necessidade de combinar o trabalho e a vida em comum; e dos jovens com as incertezas do futuro, mas dispostos a buscar novas alternativas, creio que Loach deixa aberta para o espectador uma pequena janela para algum tipo de esperança de mudança com as novas gerações.

Referências

bibliográficas

Carta Maior (2019). Ken Loach: uberização é o trabalho escravo moderno - 29/10/2019
<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cinema/Ken-Loach-uberizacao-e-o-trabalho-escravo-moderno/59/45661>

FELIX, Sihan (2020). *Você Não Estava Aqui reflete um sistema de trabalho de falsa liberdade* – Canaltech - 09 de Março de 2020

[Crítica | Você Não Estava Aqui reflete um sistema de trabalho de falsa liberdade - Canaltech](https://canaltech.com.br/Critica-Voce-Nao-Estava-Aqui-reflete-um-sistema-de-trabalho-de-falsa-liberdade-Canaltech)
<https://canaltech.com.br/>

MARINEZ, Luis (2019). Ken Loach: *"El capitalismo ha convertido en normal lo inaceptable"*
https://amp.elmundo.es/cultura/cine/2019/07/03/5d1b7da9fdddf03128b4666.html?_twitterimpression=true&fbclid=IwAR2FgTmyTJXDecRVK...

RAMALHO, José Ricardo (2022) *“Você não estava aqui” – um necessário ato político de Ken Loach*. Pedagogias da Imagem - Cineclube da Faculdade de Educação da UFRJ Rio de Janeiro, 26/04/2022.

RODRIGUES, Rodrigo (2020). [*Crítica: Você Não Estava Aqui \(Sorry We Missed You\) - Maxiverso*](#)
Consultado em 30 de maior de 2023.

1.

THIBAUT, Luke (2020) *Vítimas do sucesso do Capitalismo*. Jacobin, 29/03/2020

Um filme na escola, vários cinemas da escola: devires do filme *Eleições*

XX

Filme: *Eleições*, de Alice Riff

Cada um e cada uma de nós se aproxima de um filme de maneira singular. Essa singularidade não se dá porque cada um(a) de nós, humanos, sejamos únicos e, portanto, singulares. A singularidade que quero destacar é a do encontro que se efetiva entre um corpo humano e um corpo filmico, encontro esse que, inclusive, irá variar quando se repetir. Quem já não viu um mesmo filme duas vezes e sentiu coisas bem diferentes?

Se esse encontro for intenso, provocando sensações e perguntas inesperadas, ele terá colocado em devir²³ todos os corpos nele envolvidos, uma vez que, por exemplo, elementos daquele corpo humano – seus ritmos, memórias, interesses... – se dobram no filme e elementos

²³ “Devir é movimento, é transformação, é processo, é abertura. Na linguagem deleuzo-guattariana, é desterritorialização. E o devir não remete a uma outra territorialização, a uma outra substância. [...] O devir implica em alianças, em simbioses, em implicações de transformações mútuas” (GALLO, 2012, p. 64 e 65). Entrar em devir seria, sobretudo, metamorfosear-se com o outro sem saber até onde perder-se...

daquele corpo fílmico – seus ritmos, cores, personagens... – se dobram naquele e naquela pessoa que o assiste.

Este texto se fez, então, atravessado pelos devires que o filme “Eleições” (2018), dirigido por Alice Riff²⁴, estabeleceu em meu corpo de pesquisador da interface entre cinema, educação e geografia, corpo este que convive com variadas experimentações e escritos sobre fazer cinema na escola.

O texto expressa os devires que imprimi no filme e se divide em três partes. Em duas delas focarei em devires a um só tempo articulados e distintos, do espaço e das imagens: um lugar-escola em devir cinema (e filme) e um filme (e um cinema) em devir lugar-escola.

Na terceira e última parte buscarei apontar uma “diferença produtiva” entre cinema e filme, trazendo, resumidamente, escritos e experiências recentes do fazer cinema na escola sem que isso implique em fazer filme(s), fazendo com que eu tenha assistido a “Eleições” como um filme feito *na* escola que emerge em meio a muitos tipos de cinemas que emergem *das* escolas, de cada escola onde o cinema aporta.

Um lugar-escola em devir cinema (e filme)

Início minha aproximação com qualquer filme pelo *lugar* onde ele foi realizado.

Qual é o *lugar* onde o filme se passa? Especialmente em um filme documentário, como ocorre com “Eleições”, a própria escolha do lugar é determinante tanto para aquilo que o cinema é capaz de mobilizar no mundo, quanto para aquilo que o público irá sentir e pensar a partir dele. Em outras palavras, fosse outra a escola escolhida pela equipe de cinema, certamente o filme seria outro.

Um pouco de teoria. Lugar, conforme o conceitua a geógrafa Doreen Massey (2008), é uma constelação singular de trajetórias heterogêneas em interação inevitável. Não é, portanto, somente um local extensivo, um ponto na superfície do planeta, mas sim uma “geometria de poder” específica, com forças que atuam ali provenientes de escalas variadas, podendo atuar somente naquele ponto (como o alto-falante do pátio na escola) até atuar no planeta inteiro (como as músicas do hip hop americano que os estudantes escutam).

²⁴ Todas as imagens que compõem este capítulo são fotogramas do filme “Eleições” e foram cedidas pela diretora Alice Riff, a quem agradecemos a gentileza.

Estas trajetórias heterogêneas são tanto humanas quanto não humanas. Numa escola as trajetórias humanas seriam os jovens e adultos e velhos, mulheres, homens, trans, negros, brancos, mestiços, estudantes e profissionais, mais pobres, mais ricos, mais ou menos tímidos, mais ou menos destemidos, mais ou menos...

Na escola que aparece no filme algumas das trajetórias não humanas seriam pátios amplos com nenhuma árvore, formas regulares das estruturas arquitetônicas, escadas largas e paredes de cores verdes claras e linhas retas e sem nenhuma “decoração”, salas de aula com carteiras que não são fixas podendo ser deslocadas em várias organizações, teto vazando água, grades e portões (que separam ambientes, criando controles entre eles), quadras de esporte (coberta e descoberta), prédio de dois andares (que exige elevador para quem tem dificuldade de locomoção, o qual estava quebrado no momento em que o filme foi feito), bebedouro somente no térreo, sala da direção com porta, mesa e computador... Mas também há naquele lugar-escola algumas trajetórias não humanas que são incorporais, como, por exemplo, as normas da educação brasileira e das escolas públicas estaduais paulistas, as ideias (de democracia, de escola, de diversidade...) e as linguagens (e suas múltiplas formas de afetar cada corpo humano).

Tudo isto é co-presente. Ou seja, estão ali; a conexão entre estas trajetórias é inerente, inevitável, exigindo negociações constantes. Cada trajetória ali presente encontra-se articulada ou desarticulada a outras. Um corpo humano não escapa às afetações que lhe chegam naquele lugar, provenientes das demais trajetórias que ali habitam. Pode-se resistir a elas, mas elas afetam a todos, com menor ou maior intensidade fazem vibrar qualquer corpo humano ali presente.

Todo o tempo ocorrem negociações entre elas em busca de articulações para o estabelecimento de devires que ampliam sua potência. Por exemplo, algumas das chapas irão articular-se com as paredes da escola para ampliar suas chances de vitória. Ao fazer isto elas apontam a potência das paredes da escola para serem muito mais do que estruturas que separam e dividem: elas passam a *também* divulgar coisas, portanto fazer vibrar os corpos de outras maneiras.

Ou seja, um lugar é, sobretudo, uma composição de forças e poderes que produzem devires. No filme, podemos dizer que foi a articulação entre uma chapa e o feminismo, a música, o pátio, a direção da escola, a parede e a pichação que levou à vitória; não havendo alguma destas coisas talvez a vitória fosse de outra chapa.

Nesta concepção de lugar, uma escola é muito mais que uma instituição de ensino. Ela é um “campo de forças” onde uma geometria de poder se efetiva. E essa geometria de poder é muito mais ampla que aquela escola, aquele pedacinho da cidade. Penso que no filme a polícia é um bom exemplo de trajetória-força que atua para muito além da escola e também atua nela.

O cinema que adentra uma escola passa a ser mais uma das forças da constelação de trajetórias que configuram aquele lugar. Ao se articular com outras trajetórias ali já existentes o cinema fará com que aquele lugar-escola já não seja o mesmo, filmando, portanto, não o que ali já havia, mas aquilo que está entrando em devir, se transformando, se metamorfoseando justamente através do cinema. Desta forma, o que vemos no filme não será a escola como ela é, mas a escola que o cinema criou.

Daí a importância de sabermos que tipo de cinema aportou ali, porque o cinema não é um só, mas sim muitos e múltiplos, assim como a escola.

Por exemplo, o cinema que realizou o filme “Eleições” poderia optar por não ter nenhum estudante da escola como intermediário entre quem filma e quem fala, mas optou por se articular com as duas garotas que entrevistam e falam diretamente para a câmera.

A partir desta referência conceitual, podemos dizer que acompanhamos o devir cinema (e filme) da escola Alarico.

Mas esse devir poderia ter ocorrido de infinitas maneiras, tantas quantas o encontro entre cinema e escola pudesse se dar. Alice Riff optou por fazê-lo através daquele que tem sido o gesto paradigmático das democracias representativas ocidentais: um processo eleitoral.

No filme “Eleições” acompanhamos um processo eleitoral interno a um *lugar-escola*, realizado à semelhança do processo eleitoral realizado em outro lugar chamado Brasil e governado pelo Estado Brasileiro.



Nesse acompanhamento somos apresentados a muitas das trajetórias que compõem tanto a escola Alarico, uma escola estadual de ensino fundamental e médio situada no centro da cidade de São Paulo, quanto o país Brasil, uma democracia representativa capitalista com extrema desigualdade econômica e complexa diversidade cultural, racial e religiosa.

Em outras palavras, uma das inteligências do filme me parece ter sido justamente a permeabilidade existente entre estes dois lugares: uma escola e um país, duas geometrias de poder ao mesmo tempo distintas e similares.

Eu diria que a própria escolha do lugar-escola onde o filme seria realizado já foi um gesto cinematográfico de produção de permeabilidades entre estas duas escalas da democracia representativa. Buscou-se uma escola que poderia ser mais facilmente identificada como uma “síntese do Brasil”. Por isto a escolha por uma escola no centro da principal metrópole brasileira, uma cidade cuja população é composta por migrantes e imigrantes de muitos outros lugares. No centro dela é onde está sua maior diversidade e complexidade, sua maior semelhança com o país ao seu redor. Se a escola fosse outra, localizada numa zona rural ou em uma cidade do interior, certamente as permeabilidades seriam menores.

Uma das linhas de força do filme, portanto, são as estratégias narrativas para fazer da escola Alarico o Brasil e vice-versa, estratégias para nos fazer ver um lugar no outro.

Talvez por isso o filme tem uma narrativa que eu chamaria de didática. Facilmente compreensível. Não há qualquer desmerecimento nisto. Aliás, é algo bastante difícil, ainda que bastante comum, em nossa tradição cinematográfica brasileira. Penso que esta foi uma opção deliberada da diretora: um filme fácil, sem muitas invenções estéticas ou de narrativa, de modo que fosse acolhido por um público mais amplo, atingindo sua pretensão política, a de colocar em discussão a própria democracia representativa e como ela se efetiva cheia de tensões e procedimentos.

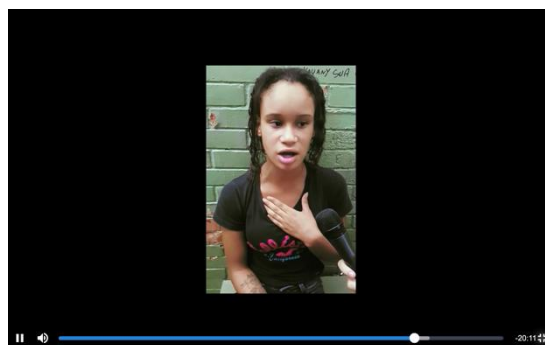
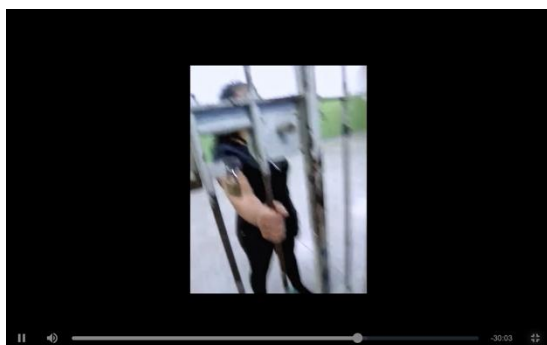
Por estes e outros motivos “Eleições” é um filme bastante escolar. Em vários momentos, inclusive, somos lembrados disso, ao ouvirmos o sinal da escola. Aliás, todas as vezes que escutamos esse sinal algo é interrompido – seja a aula, seja a reunião da chapa, seja... mas nunca aparece de onde ele vem ou quem o aciona.

Um filme (e um cinema) em devir lugar-escola

Mesmo com a busca de tornar tudo mais facilmente compreensível, me parece que a diretora do filme se colocou algumas restrições, criou para si aquilo que o cineasta Eduardo Coutinho chamava de uma “prisão”, ou seja, um dispositivo²⁵ ou conjunto de dispositivos que deveriam ser seguidos nas práticas cinematográficas de onde o filme iria emergir.

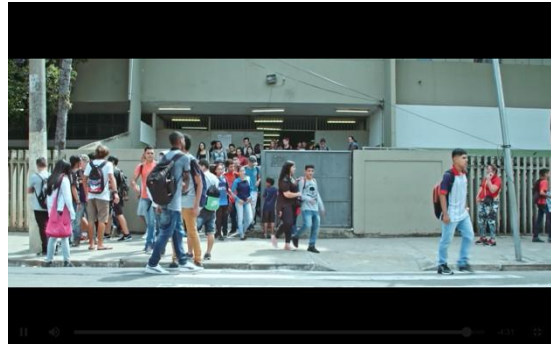
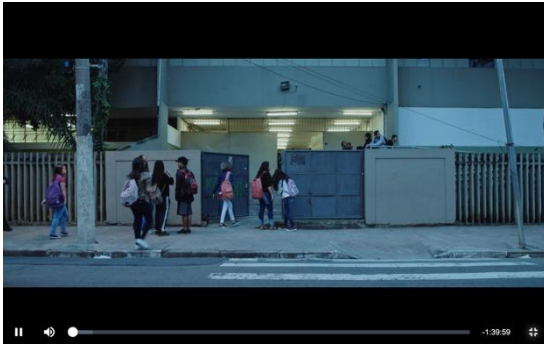
Listo a seguir alguns dos dispositivos que me pareceram ter sido seguidos por Alice Riff e sua equipe na realização de “Eleições”:

1. Seguir um sentido estritamente cronológico. A montagem dá a impressão de que a ordem de aparição das cenas é também a ordem de filmagem delas;
2. Não realizar nenhuma filmagem fora da escola, ainda que haja duas filmagens que parecem ter sido feitas fora de seus portões e, para que o público as identifique com facilidade, elas aparecem com uma estética radicalmente distinta das demais: uma estética de celular (filmagem vertical, nitidez baixa);



3. Iniciar e terminar com filmagem da frente da escola: começa com estudantes entrando e termina com eles saindo, bem como a luminosidade remete para o início da manhã na primeira tomada e para o final de tarde na última, que encerra o filme. O fim como início: tempo circular. Passamos um único dia na escola! Sim e não. Passamos menos de uma hora e meia nela. E também passamos a vida inteira, entrando e saindo dali;

²⁵ “O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões.” (MIGLIORIN, 2005, p. 1).



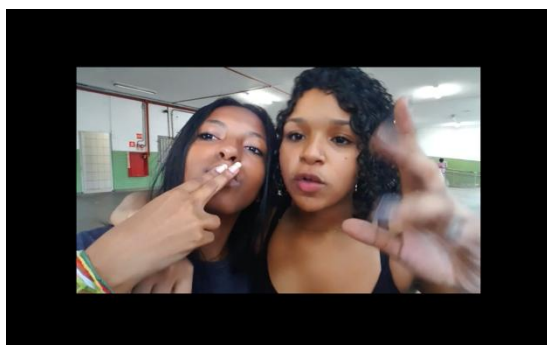
4. Toda a narrativa será “explicada” passo a passo. O começo (antes do título) situa o tema do filme, eleições do grêmio, relacionando-o a algo mais amplo (eleições nacionais). Como isso foi feito? Um professor traz o tema e alguns estudantes apontam possibilidades para a importância do grêmio (e de eleger pessoas capazes de efetivar as reivindicações). Aliás, os professores aparecem com frequência, seja encaminhando o processo (e dando suas opiniões sobre a importância do grêmio e da política), seja alinhavando a continuidade do filme-processo eleitoral;

5. Em seguida haverá um momento de “apresentação” das pessoas de três das quatro chapas (os quatro núcleos/grupos que serão acompanhados pelas câmeras e equipe de filmagem – exceto da chapa onde estão os lgbts; teria ela aparecido somente após a assembleia inicial ter duas transexuais presentes no palco?). Interessante notar que cada uma das três chapas iniciais tem um foco articulado a questões que atravessam as eleições e a escola: como ser um exemplo?, como atuar no feminismo? e qual graduação cursar?;





6. Essa apresentação das chapas será “cortada” apenas pela auto-apresentação do quinto núcleo de personagens do filme: as duas meninas que fazem o papel da imprensa mas que, ao longo do filme, elas serão praticamente as únicas pessoas/personagens que interagem com a câmera;



7. Haverá uma cuidadosa divisão igualitária do tempo dedicado a cada chapa no filme. Com isso, em seu formato, o próprio filme tomará uma posição política. Também faz isso ao colocar na boca de um estudante que não faz parte de nenhuma chapa aquilo que me pareceu ser a principal mensagem política do filme: “tem que pensar na escola, não só nessa, tem muitas”;



Esta distribuição equitativa permitiu que o filme trouxesse as muitas estratégias de fazer política atualmente (as estratégias de acesso como fuga – sair da classe – as relações com a autoridade instituída – contrárias e a favor/associação com o poder/direção – as contradições – feminismo e chapa rosa, destruição do material do opositor, “competição de quem chama mais atenção”, vontade de desistir, ampliação da responsabilidade pública com o ingresso no movimento/partido, propaganda eleitoral, redes sociais, imprensa/youtubers...);

As pautas identitárias são trazidas de maneira sutil (a pauta/força lgbt/trans com as duas convidadas, a pauta/força da questão racial com o “presidente Obama”) e outras forças que atravessam a escola (futuro profissional/grana – música/administração –, ENEM, a religião – chapa Id –, as tensões entre homens e mulheres (chapa dos bagunceiros X chapa feminista, namoros). As reivindicações/desejos dos estudantes também vão sendo trazidos aos poucos (aula de educação física, música, música, música...);

A complexidade e as tensões vão aparecendo – e se alterando – ao longo do processo:

- Incômodo com a goteira e não com as discriminações, que era o que imaginava a chapa com forte presença lgbt+;

- O público que deseja “sangue” (vibra quando algum conflito se coloca de maneira mais explícita);

- A chapa que inicialmente tinha somente meninos incluiu meninas, permaneceu defendendo atuar dentro da realidade: “isso é assim mesmo”, “tem que trazer polícia pra cuidar da escola”, “se eu pedir pra quem tá pixando pra não pixar o cara vai rir de mim, querer brigar... essa é a verdade”). Foi a menos votada.

As outras três chapas defendiam transformações:

- A chapa cujo lema era a diversidade e os integrantes eram os mais diversos, inclusive racialmente, ficou em terceiro lugar;



- A chapa com maior proximidade com a religião era a mais questionadora dos lugares já estabelecidos de poder. Ficou em segundo lugar;

- A chapa que inicialmente eram somente meninas tinha, inclusive, como lema serem somente mulheres. Era a chapa feminista e também a mais ligada nas estruturas de poder já estabelecidas: direção, o grêmio anterior. Foi a vitoriosa.

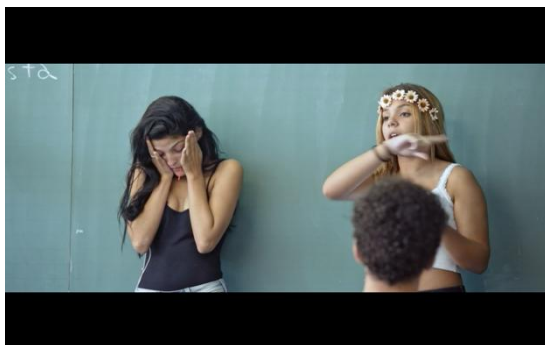
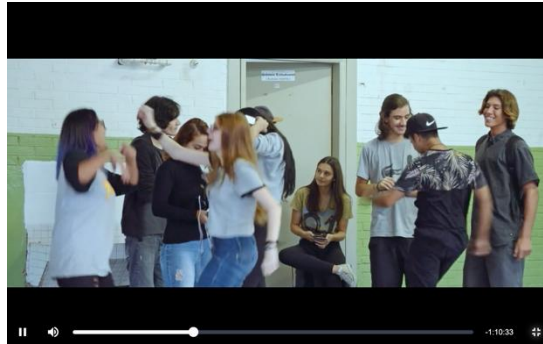
Essa foi a estrutura para que a narrativa principal fosse compreendida com facilidade.

Mas essa facilidade na compreensão do fio condutor do filme – a história verídica que foi contada com a atuação de não atores e não atrizes – não impediu que alguns desassossegos fossem trazidos também. Pontuo alguns, em dois blocos, questões feitas ao filme e questões feitas ao cinema.

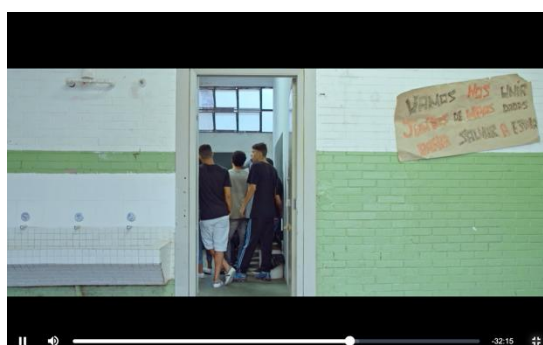
a. Questões feitas pelo próprio filme a nós espectadores/as:

- As tensões e sutilezas difíceis de se julgar, deixam abertas as dúvidas no público?

- A campanha pela música no pátio/intervalo começa antes do período eleitoral, mas foi feita por garotas de uma chapa. Há, inclusive, um momento da campanha que elas lembram da “música no intervalo”. Isso feriu ou não as normas eleitorais, conforme questiona o garoto de uma outra chapa? O resultado da eleição seria válido?



- A dobra da religião dentro da escola, a questão da educação laica – como fica a situação daquela chapa que usava até símbolos de uma religião?
- O banheiro com identificação de gênero: em qual deles aquelas jovens trans deveriam ir?
- Há ironias nas próprias imagens, como a reunião bastante tensa sobre o roubo de cartazes e o cartaz com todos unidos pela escola?



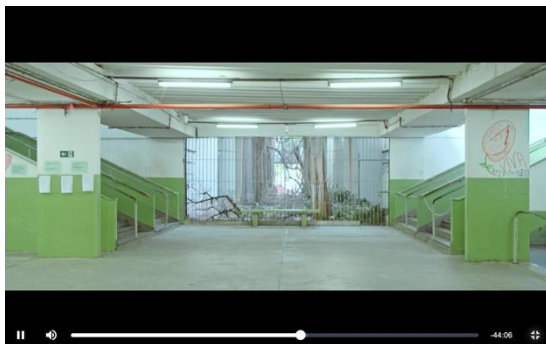
- A fala de um estudante, quase ao final do filme, sobre a quebra da quarta parede enquanto a imagem nos mostra ele mirando para a câmera faz o filme falar diretamente para as/os espectadores/as?

b. Questões feitas ao cinema (às práticas cinematográficas que tornaram o filme possível):

- Como foram feitas estas filmagens? Quem as fez? A equipe de cinema, dirigida por Alice Riff? Algum(a) estudante da escola participou por trás das câmeras? Que tipo de negociação ocorreu? Com a escola? Com os estudantes de cada uma das chapas? Com os demais estudantes da escola? Todos deram permissão escrita para que aparecessem nas imagens?

- Quem seria o Luiz que é nomeado por uma das entrevistadoras que fazem o papel da imprensa?

- Qual a função no filme das imagens que não são das chapas? Por exemplo, as imagens de vazio e silêncio que aparecem mais ou menos no meio do filme, seriam um “respiro na narrativa”? Seriam um divisor de águas? Um tempo para os espectadores pensarem e também uma maneira de mostrar a escola, mostrar aquilo que atua ali, as forças e formas, que compõem aquele lugar-escola?



- E os momentos em que são mostradas somente as coisas da escola – quadras, rampas, pátios, salas de aula fechadas, paredes, grades, árvores, aulas? Ou os momentos em que estão em cena somente as forças sociais, como o desejo de não ser criança – “isso tá muito infantil” “imaturo”, crítica feita ao público e às chapas – por uma estudante?

- Seria possível construir uma narrativa sobre os personagens principais? Como seria fabular a vida deles para além do que o filme nos mostra? O que o filme nos mostra já não seria uma fabulação – uma performance! – realizada pelos próprios estudantes filmados?

Um cinema entre muitos outros cinemas escolares

Com estas tantas perguntas busco trazer a diferença que se encontra no título, entre filme e cinema, e finalizar apontando que nas últimas décadas o cinema tem adentrado as escolas não somente para fazer delas seus cenários ou seus discursos. Cineastas de várias vertentes têm buscado nas escolas – ou em alguma escola em particular – matéria-prima para a criação, para a arte cinematográfica, especialmente a arte do cinema experimental e do cinema documentário.

Podemos citar filmes muito distintos feitos por cineastas em escolas, como “Pro dia nascer feliz” (2005), de João Jardim, “Últimas conversas” (2015), de Eduardo Coutinho, “Educação” (2016), de Cezar Migliorin e Isaac Pipano, este último realizado a partir de imagens que não foram realizadas pelos diretores, mas coletadas na internet à época das ocupações estudantis nas escolas.

Cito o filme “Educação” por duas razões. A primeira delas é a já citada forma como ele foi realizado. A segunda é o fato de seus realizadores estarem entre os cineastas que vêm fomentando a efervescência de um outro modo de fazer cinema no encontro com a escola (MIGLIORIN, 2015; MIGLIORIN; PIPANO, 2019). Junto com eles, insisto aqui não mais de filmes feitos *em* escolas, mas do cinema que vem emergindo *das* escolas, de cada uma delas que decide tomar o cinema como um modo de experimentar o mundo²⁶, um modo de produzir experiências individuais e coletivas, um modo de lidar com as diferentes estéticas e éticas das imagens audiovisuais, um modo de dar expressão ao que se passa em cada escola, forçando o cinema a tornar-se plural na medida mesma que em cada lugar-escola o cinema encontra-se em meio a forças e trajetórias distintas, às quais estes múltiplos cinemas buscam dar expressão audiovisual, forçando os signos audiovisuais do cinema a devirem outros, mais infantis, desprovidos de alguma linguagem que os anteceda.

Estes cinemas vêm sendo entendidos e experimentados como tipos de cinema, inclusive, que dispensam a existência de filmes, ainda que venhamos produzindo muitas centenas deles, notadamente de curtíssima metragem – até 3 minutos –, certamente devido às normas para a inscrição de filmes em muitas das mostras de cinema e educação que vem surgindo pelo Brasil e pela América Latina nas últimas décadas, como a que ocorre na Mostra de Cinema de Ouro

²⁶ Trago aqui apenas três entre as muitas experiências e projetos de cinema em escolas brasileiras, <https://www.youtube.com/@TrakinagemCine>, <https://www.youtube.com/@AlineBegossi> e <https://coletivodecinema.wordpress.com/>, envolvendo professores/as, cineastas, crianças e jovens de todas as idades.

Preto-CineOP, promovida pela Rede Latino-americana de Educação, Cinema e Audiovisual-Rede Kino²⁷.

Temos acompanhado as descobertas de professoras e estudantes, de jovens e crianças, de que o cinema pode ser algo muito mais simples – e também muito mais complexo – que as grandes produções que assistimos nas telonas e nas telinhas, bem como acompanhado os muitos outros motivos que vêm sendo experimentados e pesquisados nas universidades e nas escolas, espalhando-se por escritos e autoras/es que crescem em quantidade e diversidade nas últimas três décadas (BRUZZO, 1995; FRESQUET, 2014; LEITE; CHISTÉ, 2015; MEDRADO, 2022; MIRANDA; GUIMARÃES, 2022; OLIVEIRA JR *et al.*, 2022).

Por enquanto, estes filmes têm pouca potência para se desgrudarem de seu contexto de produção – as escolas – e alçarem a condição de obra de arte independente justamente por se fazerem muito colados ao seu lugar-escola, expressando não aquilo que existe ou acontece neles, mas seus devires-imagens, ou seja, uma escola que está a tornar-se outra através e com o cinema.

Um lugar-escola que, através do cinema, chega muito mais longe – nos canais do *youtube*, nas mostras de cinema, nas redes sociais... – levando junto com ele uma diversidade enorme de caras e bocas, de cabelos e sotaques, de autorias e cenários, de solidariedades e camaradagens, de tecnologias e gestos, de novas dificuldades e novas alegrias, de miradas mais próximas do chão (na altura dos olhos das crianças) e também de muitos outros tipos de miradas para o próprio chão, pois nestas produções é muito comum aparecer os vários pisos e os infinitos pés de gente e de planta, de bicho e de mesas e cadeiras nos filmes feitos pelas escolas, assim como é comum vermos movimentos de câmera rápidos e mais que rápidos, aleatórios e erráticos em que notamos que não é mais o olho que guia a câmera, mas as mãos, ou melhor, não é mais a cabeça, mas o corpo todo, afetado pelas coisas de seu entorno, pelas trajetórias heterogêneas que compõem aquele lugar. Filmagens não profissionais que, justo por isso, trazem um frescor ao cinema, algo inusitado, novo, com possibilidades ainda por descobrir.

A cada filme destes evidencia-se que o lugar-escola não é mais o mesmo desde que o cinema ali aportou. Retomando o que já havia apontado mais anteriormente, por estes e outros caminhos o cinema tem entrado em devir escola assim como o lugar-escola tem entrado em devir cinema. Foi a alguns destes devires que assisti no filme “Eleições”.

²⁷ <https://www.redekino.com.br/>

Referências bibliográficas

- BRUZZO, Cristina. *O cinema na escola: o professor, um espectador*. (Tese). Doutorado em Educação. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Educação/Universidade Estadual de Campinas, 1995.
- GALLO, Silvio. Educação, devir e acontecimento: para além da utopia formativa. *Educação e Filosofia*. Uberlândia, v. 26, n. especial, p. 41-72 - 2012. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/download/19672/12335/86742>
- FRESQUET, Adriana (Org.). *Cinema e educação: a lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas*. Ouro Preto: Universo Produções, 2015.
- LEITE, César; CHISTÉ, Bianca. Imagens de crianças: travessias do universo infantil. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 38, n. 2, p. 272-279, maio-ago. 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/17764>
- MASSEY, D. *Pelo espaço – uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MEDRADO, Arthur. *Cinema e contra-monumentos: inventários e cartografias com olhares (im)possíveis* (Ouro Preto, MG - 2017-2022). (Tese). Doutorado em Cinema. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Cinema/Universidade Federal Fluminense, 2022.
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Digitagrama*. n. 3. 2005. Disponível em: <https://estudosaudiovisuais.files.wordpress.com/2013/04/o-dispositivo-como-estrategia-narrativa.pdf>
- MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. *Cinema de brincar*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque; GUIMARÃES, Luis Gustavo. Imagens Inventadas: sobre máquinas, crianças e o fazer - cinema no currículo escolar. *Studies in Multidisciplinary Review*, v. 3, p. 521-531, 2022. Disponível em: <https://ojs.studiespublicacoes.com.br/ojs/index.php/smr/article/download/698/667/1341>
- OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado et al. *Cadernos de Dispositivos de Cinema na Educação Infantil*. Campinas: Secretaria Municipal de Educação, 2022. Disponível em: https://educa.campinas.sp.gov.br/sites/educa.campinas.sp.gov.br/files/2022-05/EBOOK_Cadernos%20de%20dispositivos%20de%20cinema%20na%20EI_Folhas%20Individuais.pdf

Pedagogia *queer*: um esboço em doze parágrafos

XX

Filme: *Corpo elétrico*, de Marcelo Caetano

Eram dois moços sozinhos. Raul tinha vindo do norte, Saul tinha vindo do sul. Naquela cidade, todos vinham do norte, do sul, do centro, do leste - e com isso quero dizer que esse detalhe não os tornaria especialmente diferentes. Mas no deserto em volta, todos os outros tinham referenciais, uma mulher, um tio, uma mãe, um amante. Eles não tinham ninguém naquela cidade - de certa forma, também em nenhuma outra-, a não ser a si

próprios. Diria também que não tinham nada, mas não seria inteiramente verdadeiro. (Aqueles Dois, Caio Fernando de Abreu, 2018, p. 405)

Aracaju, estado de Sergipe. Porciúncula, estado do Rio de Janeiro. Um professor. Um aluno. Duas gerações de gays imigrantes. Um do signo de áries, o outro de touro. Dois amigos, que se tornaram orientador e orientando, sem saber muito bem como se virariam para atender dois convites simultaneamente: realizar um comentário educacional acerca do filme *Corpo Elétrico* (2017) de Marcelo Caetano e escrever um artigo para um dossiê sobre educação e reencantamento do mundo. Não importa que narremos aqui os pormenores que nos levaram a suspeitar se tínhamos algo interessante a dizer sobre a convocação de Federici (2022, p. 220), em *Reencantando o mundo*, “para tornar visível o modo como relações comunitárias estão enraizadas em nossa vida afetiva, [...] e como nos dão coragem e força para encarar o ataque mais brutal que o capitalismo já empreendeu a todas as formas de solidariedade social desde o auge da colonização”. O tempo dedicado à escrita caminhou rapidamente para o silêncio. Talvez, por pensar que nós podíamos não interessar a ninguém. Talvez, por não querer incomodar. Não tanto porque se tratava de uma certa possibilidade impossível de dizer da pedagogia queer. Talvez, a pedagogia queer exija mesmo um outro tipo de aproximação para tornar visível formas de alianças que sustentam e permeiam nossa vida afetiva. Talvez, quem sabe ainda, por se tratar de tédio com a conversão do que quer que aprendemos a chamar de teoria queer em educação em peças de auto-ajuda. Talvez, por evitar que tudo se transformasse numa ladainha sem fim. Talvez, por se tratar de algo mais profundo. Não só da nossa incapacidade de escrever um argumento convincente, mas da própria sensação de esgotamento da crítica ou da analítica da normatividade e sua capacidade e confiança em explicitar fundamentos e intervir na vida social. Era como expor, denunciar, apontar não fizesse mais tanto sentido. Não importa que afirmemos que o silêncio e o cansaço nos impulsionaram a associar os dois textos esperando que quem os lesse, eventualmente separados, possa, algum dia, conectá-los. O que importa é que confessemos que este texto não é nada mais do que a escrita do ensaio como uma topografia autobiográfica, para tomar emprestado o termo de Janisse (2015).

Um de nós não tinha visto o filme até começar a escrever o texto, o outro assistiu três vezes – um no cinema, uma para uma conferência, outra no evento que proferiu a conferência que serviu de base para este texto. Nunca chegamos a assistir juntos. Nós nos vimos (re)vendo *Corpo Elétrico* (2017) para pensar a pedagogia queer e dar corpo ao nosso interesse em como

encenar “uma educação afetiva feita às margens de instituições, a partir de precariedades, mas nem por isto menos importantes”, a propósito do comentário de Lopes (2021) sobre a obra do diretor. Como esperamos que ficará explícito, os parágrafos deste texto (re)compõem uma colcha de retalhos embaralhados para *pensar com* atmosferas latentes do cinema a pedagogia queer, que ora assume a forma de uma prática ativa e, outras vezes, surge em um momento de desorientação. Citando Ahmed (2006, p. 163): “a desorientação poderia ser descrita aqui como o ‘tornar-se oblíquo’ do mundo, um tornar-se com que é ao mesmo tempo interior e exterior”. Não surpreende que possamos *pensar com* o filme a exposição visual de uma conexão sensível oblíqua que não restabelece o sujeito do conhecimento ou o sujeito educado, um engajamento radical que sobrepõe aquilo que afeta um corpo ao material e ao físico, uma modalidade de educação afetiva que faz tremer o domínio da subjetividade e contempla esteticamente a existência sem limitá-la a noções de belo, gosto e sublime.

Com sorte, este texto é um mapa confuso de quem cresceu intelectualmente frequentando escolas públicas em cidades pequenas do menor estado do país e de uma das menores cidade do estado de onde escrevemos atualmente ao som *Shimbalaiê*, de Maria Gadú, e mais remotamente de *Quando você passa*, de Sandy e Júnior, assistindo *Sessão da Tarde* e *Hora do Terror*, escondido de nossas mães. Sem sorte nenhuma, é um fantasma do que restou no mundo a nos assombrar quando crescemos em um cenário de “transformações do lugar social da homossexualidade na sociedade brasileira” (FRANÇA, 2012, p. 49). Nós nos sentimos tentados a oferecer algo mais tateante do que quando aprendemos a interrogar as oclusões e obliterações de gênero, sexualidade e desejo nos currículos. Nosso encontro com *Corpo Elétrico* realiza uma busca por categorias que não sejam discursos, experiências ou representações para sustentar o salto imaginativo que a pedagogia queer realiza dentro do pensamento educacional. Torções queers desafiam lógicas teológicas de desenvolvimento, progresso e emancipação. No meio de um *pensar com* (re)modelado, nosso comentário não foca em declarações ou eventos que seriam imediatamente identificados como mecanismos de exclusão ou gestos que transmitem sentidos de hierarquia e privilégio. O que o filme nos inspira a pensar é como tende a carecer do que Bonnet (2015, p. 140) chama de “matéria afetiva e estrutura significante”. Essa carência, que é, antes de tudo, uma fuga, permite *pensar com* o filme o exercício de tornar visível a deambulação ligando e friccionando corpos e vidas.

Walt Whitman, o visionário poeta da revolução americana. Assim, Paulo Leminski (1986) descreveu aquele que elaborou uma das mais célebres obras da literatura dos Estados Unidos. *Eu canto o corpo elétrico* é o título e a primeira estrofe de um poema de Walt Whitman

originalmente publicado na coletânea *Leaves of Grass*, de 1855, traduzida no Brasil pelo título *Folhas da relva* (WHITMAN, 2015). Gostamos de imaginar que Whitman teria se encantando com algumas das ressonâncias que se seguiram. Não sabemos se aquela que o levou ao grande público ao ter trechos de suas poesias inseridas em *Sociedade dos Poetas Mortos*, de 1989 com sua pedagogia do herói embebida de ares neoliberais. Em 1969, Ray Bradbury, por exemplo, publicou uma coletânea de contos nomeada *I Sing the Body Electric*, inspirada no poema de Whitman. O conto homônimo foi pouco tempo depois adaptado para a TV como um episódio da série *Twilight Zone*. *I Sing the Body Electric* também é um nome de uma canção da trilha do filme musical *Fame*. É o poema de Whitman que é evocado no título do filme de Marcelo Caetano, um dos expoentes do que Murari e Nagime (2015) chamaram de novo cinema queer brasileiro. A propósito, é outro poema de Whitman que aparece na epígrafe do conto de Caio Fernando de Abreu que usamos na abertura deste texto. Em um dos temas recorrentes de Whitman, *So Long!* diz em tradução livre: *Eu anuncio a adesividade, eu digo que ela deve ser sem limites, livre/ Digo que você ainda encontrará o amigo que estava procurando.*

Em edição comemorativa dos 150 anos de *Folhas de Relva*, Folsom (2007) comenta a atmosfera daquele que já não parece um tão longínquo ano de 1855. É uma longa citação. Pedimos licença para transcrevê-la quase que na íntegra por sua capacidade de conjurar uma certa ambiência:

Nenhum Bush, mas um Pierce, um dos “presidentes imundos” que levaram Whitman a observar que “[o] presidente come sujeira e excremento em suas refeições diárias, gosta e tenta forçar isso aos Estados Unidos”, uma presidência que Whitman disse que a história registraria como “até agora nossa principal advertência e vergonha”. Os debates sobre evolução estavam apenas começando a esquentar. Darwin tinha acabado de escrever sua teoria da seleção natural, mas não publicaria *A Origem das Espécies* por mais quatro anos. Ainda assim, a evolução permeia a primeira edição de *Folhas* com visões lamarckistas bem na cara, tingidas com as ideias geológicas uniformistas de Charles Lyell, que já haviam explodido a concepção bíblica restrita de tempo. [...] O primeiro fóssil de dinossauro na América do Norte foi descoberto apenas um ano antes do aparecimento de *Folhas*, mais ou menos na mesma época em que os primeiros modelos completos de dinossauros foram feitos e, com certeza, “monstruosos sauróides” aparecem no livro de Whitman, quando o narrador parece estar progredindo através da história geológica diante de nossos olhos, enquanto “[sua] cabeça evolui em [seu] pescoço”. Notícias raciais? Por onde começar? Kansas começou a sangrar naquele ano sobre se seria um estado livre ou um estado escravista; [...] Emerson propôs inutilmente acabar com a escravidão comprando todos os escravos pelo valor de mercado, um investimento de 200 milhões dólares em liberdade; A Lei do Escravo Fugitivo continuou a causar furor em todo o país, um ano depois que Anthony Burns foi preso em Boston. Notas médicas

e dilemas éticos? O ano de 1855 viu a abertura do primeiro hospital governamental para loucos, fundado por Dorothea Dix, [...] uma tendência que no final do século resultaria na interpretação de muitos dos escritos de Whitman como patologia. Escândalo da família real britânica? Quando Folhas de Whitman foi publicado, dois ex-membros da equipe de servos da Rainha Vitória assassinaram várias crianças. A inteligência e a perspicácia da rainha foram questionadas. E outro casamento real britânico foi notícia. A princesa Vitória, a filha de quinze anos da rainha, ficou noiva do príncipe Frederico Guilherme da Prússia, para desgosto dos jornais americanos. Whitman, no entanto, foi fã das Victorias ao longo da vida, para consternação de seus amigos; como o poeta disse a Traubel: ‘Muitos anos atrás, na casa de Pfaff, eu me meti em uma briga ao defender a Rainha. [...] Mas [...] nos pano de fundo de Folhas de Relva - há muito espaço para todos. E eu, de minha parte, não apenas incluo anarquistas, socialistas, etc., mas rainhas, aristocratas’.” (FOLSTOM, 2007, p. 28-29).

Como não estabelecer uma relação com o Brasil de hoje? Como não sentir a repetição? *Corpo Elétrico* foi lançado às vésperas da fatídica eleição presidencial de 2017, cuja longa cena da Esplanada do Ministérios em celebração mortuária corta *Mato Seco em Chamas* (2022), de Ardiley Queiróz e Joana Pimenta. O conto das *gasolinerias* dobra ficção e documentário em torno de três mulheres, recolhendo o petróleo que abunda no subsolo e comandando uma rede ilegal de comércio de gasolina, em Sol Nascente, periferia da capital federal. São histórias diferentes, por certo, mas repetem-se, como que ressonando, os flertes homoeróticos, os encontros entre os corpos na festa, a dança no ônibus, a casa e a intimidade, a alegria, o final sem apoteose. Em um, a fábrica e os operários; no outro, os entregadores de aplicativos. E se lá está o poema de Whitman, aqui está o álbum de título homônimo da banda *Muleka 100 Calcinha*.

Kveller (2022, p. 231-232) afirma que o investimento no que é considerado inútil e improdutivo em *Corpo Elétrico* é um gesto que desafia “a organização afetivo-temporal do capitalismo e da hetenormatividade [...] seu olhar sobre o êxtase, os prazeres e outras coisas efêmeras e desimportantes talvez possa nos ajudar a repensar os horizontes e os ritmos da política em tempos desorientação, desamparo e desesperança”. Pedagogia queer? Seria este o nome deste gesto de interrupção que o filme encena? Não seria um nome por demais higienizado? Cantar uma pedagogia queer, talvez? Afinal, Whitman usa o verbo *cantar*. “Cantos, não contos”, pedia Perlongher (1994, p. 101) em seu poema *Cadáveres*, escrito em 1981, quando, na viagem para São Paulo, escapava da ditadura militar argentina. Ao comentar a leitura gravada que Perlongher fez do poema antes da sua morte, Kamenszain (2021, p. 20) diz “vou chamar [essa tonalidade] de marica, porque soa indiferente à falsa potência da voz, quase frívola, própria da mais autêntica desmistificação da masculinidade”. Pensando com o

filme, nós nos movemos dentro desta textura vocal – chamaríamos de tonalidade *viado*, assim escrito com o *i* mesmo –, esperando que fricções e encontros de corpos, vozes, tons, tempos e espaços efêmeros, improdutivos e fugazes desmistifiquem a ordem masculina da luta política e da política como luta – o *ethos* da guerra, o manual para soldados, a virilidade do combate.

Corpo elétrico é também uma decomposição de uma visão da educação como restauradora de mundo melhor, de (re)produção de um futuro apaziguador, ainda que tardio, a fim de considerar uma queerização – se é que podemos escrever nesses termos – da educação sentimental. Se, no romance de Flaubert, cuja reedição no Brasil, também é de 2017 (FLAUBERT, 2017), do qual roubamos a expressão, o jovem Frédéric deambula pelas barricadas da Paris de 1848, em *Corpo Elétrico*, Elias, o jovem operário, perambula por territórios do mundo do trabalho fabril e da intimidade, a casa, a festa, a praia. Se lá a boabeira e a frustração movem personagens, a frivolidade da dança e a alegria mobilizam Elias, Wellington e amigos. Se lá romance de formação, aqui, uma história sem drama ou conflito; se lá, desilusão de uma geração, aqui, o encontro friccional entre corpos, a adesividade dos que dançam juntos nos levam a considerar as formas tênues e casuais de alianças afetivas. Interessante notar: Elias mantém alguma relação com um professor universitário e flana por seu inverso: os livros e a leitura. Sem reclamar potência do que quer que seja ou acolhimento a quem quer seja – do corpo diferente, do corpo gay trabalhador, pobre, etc -, não esperemos consequências épicas ou líricas da pedagogia queer para reencantar o mundo.

Elias abre o filme com peito desnudo, deitado na cama, contando um sonho recente. Há saudade da sua cidade natal na Paraíba. Nós também a sentimos. No sonho, Elias nadava em uma praia deserta, todo o corpo envolvido por uma onda de sargaço. Na cidade de Toritama, Pernambuco, considerada centro ativo nacional da fabricação de jeans, famílias, orgulhosas de serem chefes das próprias confecções, trabalham em suas casas sem parar. No documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, quando chega a semana de folga, as famílias vendem tudo que acumularam durante o ano e seguem para descansar em praias paradisíacas do litoral pernambucano. Com Elias, por outra via, nós percorremos cenas delicadas de festas após a saída do trabalho, de danças e encontros eróticos fortuitos e passageiros, na rua e no shopping - aqueles amores que não tem tempo para os quais “um ato, para o qual faltava tempo, ganha, assim, o tempo que não possuía” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p. 46) e dos quais restam apenas signos, sinais, indícios – e até mesmo o pequeno saque com o amigo Wellington ao estoque da fábrica para pegar pedaços de tecido para costurar fantasias. Longe de serem apenas momentos de lazer e descanso da exaustão, os

encontros realizam algo mais ou até mesmo menos. São cenas transpassando, interrompendo e embaralhando intimidade e mundo do trabalho.

Na cena final de *Corpo Elétrico*, o filme realiza o sonho de Elias: ao decidir não retornar ao emprego após um final de semana no litoral, ele aparece sozinho – já sabemos desempregado – flutuando no mar de uma praia – seria flanando? “Não exijo nenhum deleite maior que este – nado nele, como num mar” – escreve Whitman (2015, p. 94) em um dos poemas de *Folhas de Relva*. Fugir para o mar, retornar ao mar: uma imagem do corpo que, longe de pertencer a um indivíduo isolado e obstinado, é uma extensão e invaginação do próprio oceano. Freud (2010, p. 134), certa vez, fez notar como esse “eterno retorno do mesmo não nos surpreende muito, quando se trata de um comportamento ativo [...] Impressão bem mais forte nos produzem os casos em que o indivíduo parece vivenciar passivamente algo que está fora de sua influência”. Se, há um além do princípio de prazer, que Freud (2010) faz notar a partir da recorrência incansável de certos sonhos nas neuroses de guerra, a flutuação do corpo de Elias abre um tempo de dissociação, um tempo que não designa mais o elã para o inefável que ultrapassa nossa compreensão humana, é um tempo sem elevação nem gozo, fora de influência, um tempo exterior e interior, um tempo de adesividade e aderência. Nomear de pedagogia queer é (re)imagear as relações entre educação dos afetos e o campo do sensível para abrir as histórias pedagógicas para o que é até inassimilável, isto é, a erótica afetiva entre corpos, a abertura do desejo e da fuga – “algum impulso de fuga, que estaria, de um modo ou de outro, no seu ponto de partida” (PERLONGHER, 2005, p. 287), pois “as fugas marginais são, então, fugas desejantes” (PERLONGHER, 2005, p. 280). E, se tornar esse discurso visível em e através dos corpos que festejam em casas e ônibus pode envolver desorientação, descrever a pedagogia queer pede mesmo que nos afastemos da retórica da guerra. Não é tanto sobre boxe, mas sobre dança. Não é tanto dor, mas a alegria. Não é tanto sobre embate, mas sobre aliança, sobre um intenso tecer.

Esse delicado atravessamento liminar é um tom, uma tonalidade, que vem e vai em ondas. Às vezes, soa minúsculo e estridente e outras vezes, como um zumbido. Em todo caso, é estampado pela placa *viado*. Em um só passo, o que estamos chamando de pedagogia queer chama atenção para como há um discurso de longa duração centrado na educação do sujeito na eficácia do tempo, complexamente imbricado nas cenas cotidianas de subjetivação. Ao mesmo tempo, é o um nome para descrever um foco nesses laços eróticos e de desejo, que dissolvem o sujeito, como um ato político que atenta exatamente à deficiência do improdutivo e ao efêmero em ser desenvolvimentista. Estamos relacionando essa descrição composta à pedagogia queer

para sinalizar como fenômenos temporais da educação são análogos aos problemas de gênero. Muitas vezes parecem confusos e opressores, mas também pode ser alegres e emocionantes. Dito de outro modo, a pedagogia pode ser jogada da mesma forma que o gênero. Além disso, relacionamos essa sensação de desorientação com assistir o filme *Me chame pelo seu nome* pela primeira vez e, mais tarde, ouvir a música de Lil Nas X de mesmo título. Quer melhor exemplo de pedagogia queer do que ser chamado pelo nome de outra pessoa e responder de acordo - e, nessa troca, deleitar-se com a desorientação?

Na medida que caminhamos para o fim, perguntas nos rondam sobre como repensamos o lugar do trabalho – aquilo ao qual Marx (2011) atribuiu a capacidade humana de produzir; perguntas; perguntas exageradamente especulativas em torno de um “e se?”. E se ao invés da educação focar no trabalho ou dele e para ele partir, quer dizer, na capacidade humana de produzir, a descrição da pedagogia focasse na deriva afetiva, para distorcer um pouco a expressão de Perlonger (1987)? O que acontece se, ao invés de começar pela produção do sujeito, a descrição da educação começasse pelo que não dura no tempo, pelo que foge ou lhe é opaco e não se conforma a linearidade temporal da (re)produção? E, se as “conexões entre partes diferentes de nossos corpos” (RODRIGUEZ, 2014, p. 2), e não a produção de um sujeito humano fosse o lócus privilegiado da educação? Quando fazemos essas perguntas, o que temos é mente é a figura do sujeito educado, uma subjetividade apresentada como resultado apoteótico de um movimento reflexivo. E quando suspeitamos da capacidade do sujeito em criar e produzir – isto é, de performar a eficácia do tempo –, o que é a pedagogia queer se não um aderente desvio imperceptível? - um desvio que não se propõe a uma transformação, mesmo que precária e contingente; que não postula um projeto de formação capaz de transpor a ordem atual em uma forma representativa mais potente. O que quer que venhamos a chamar de pedagogia queer não se rende facilmente à grande revolução, a “fantasia difundida a partir de Stonewall” nos termos de Bacchetta (2019, p. 174). Se nós temos a esperança de fazer do queer mais do que uma figura monstruosa ansiando por nosso desejo de liberdade e emancipação, nós não podemos perder de vista alianças delicadas e tênues nem a textura afetiva desse tecido imbricado de tramas vitais que dissolvem a subjetividade e a apreensão do tempo. Esta é uma luta intraduzível ao léxico político corrente – ela abre tanto e, no entanto, raramente prospera. *Dragões não vão ao paraíso*, é o título do livro do qual tiramos a epígrafe de Caio Fernando de Abreu.

Em seu famoso ensaio sobre o *camp*, Sontag (2018) introduz o tema afirmando que muitas coisas foram nomeadas, mas não descritas. Este texto seguiu neste sentido: algo foi nomeado, mas não descrito. Aprendemos a chamá-lo de *pedagogia queer*. Para nós, esse termo

encapsula uma ampla gama de orientações afetivas e modos experienciais de encontro e fricção de corpos que não encontramos na história das ideias pedagógicas. De qualquer modo, não deve ser pensado essencialmente, nem situado em oposição ao que quer que seja. Ao articular pedagogia e queer, tomamos o queer como um significante flutuante, variando de uma fenomenologia indisciplinada ao estado de êxtase. Ao mobilizar esse termo, trabalhamos para abrir espaço para a irrazoabilidade do sensível e perturbar o discurso pedagógico. Isto é, a adesividade e aderência são tomadas como sem eficácia e, por isso, obliteradas pelo desenvolvimento e pela crononormatividade – a expressão é de Freeman (2010) – da (re)produção. Juntas, elas nos forçam a ir além da gramática que herdamos do pensamento educacional – isto é, sem apelar para uma interioridade subjetiva que se realiza na sequência do tempo. E, assim, pensando com o filme, a pedagogia queer incorpora uma delicada presença tão fugidia quanto desejante, nunca em oposição frontal. Encena uma história da matéria afetiva corporal que a cronormatividade não antecipou nem podia impedir e sustenta uma atenção especial aos gestos de aderência e adesividade entre corpos díspares que a violência não consegue rebater. É por isso que a pedagogia queer não confirma um drama de formação ou redenção. É por isso que é um canto. É um som que faz o meio vibrar. Pedagogia queer é uma forma de cuidado com isso que resta inteligível no sensível, um ressoar corporalmente essa irrazoabilidade, permitindo que experimentemos que nos deleitar com a desorientação passiva, com o fracasso do tempo, com o canto efêmero sem significado.

Referências:

ABREU, C. F. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

AHMED, S. *Queer Phenomenology*. Durham: Duke University Press. 2006.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. Amores que não têm tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética da existência homossexual. *Revista Aulas*, n. 7, p. 41-38, 2010.

BACCHETTA, P. Recalibrando o “universo queer” transnacional: posicionalidades-identitárias lésbicas e “lésbicas” em Deli nos anos 80. *Novos Olhares Sociais*, v. 2, n. 2, p. 172-208, 2019

BONNET, F. *The Order of Sounds*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

FEDERECI, S. *Reencantando o mundo*. São Paulo: Elefante, 2022.

FLAUBERT, G. *A educação sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- FOLSOM, E. What We're Still Learning about the 1855 Leaves of Grass 150 Years Later. In: BELASCO, S; FOLSON, E; PRICE, K. (orgs). *Leaves of grass*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007. p. 1-35.
- FRANÇA, I. L. *Consumindo lugares, consumindo nos lugares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- FREMAN, E. *Time binds*. Durham: Duke University Press, 2010.
- FREUD, S. *Obras completas, volume 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JANISSE, K. L. *House of Psychotic Women*. Los Angeles: SCB Distributors, 2015.
- KAMENSZAIN, T. Livros pequenos: fragmentos. In: CHARBEL, F; MAGRI, I; GUTÉRREZ, R. (Org), *Experimento aberto*. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 11-20.
- KVELLER, D. *Dissidências sexuais, temporalidades queer*. Salvador: Devires, 2022.
- LEMINSKI, P. *Anseios cripticos*. Curitiba: Edições Criar, 1986.
- LOPES, D. Por uma história queer das sensações: No caminho com os filmes de Marcelo Caetano. In: MOREIRA, L; WIESER, D. (Org.). *A Flor de cuerpo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2021. p. 127-148.
- MARX, K. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MURARI, L; NAGIME, M. (Org.). *New Queer Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2015. p. 8-12.
- PERLONGHER, N. Territórios marginais. In: GREEN, J; TRINDADE, R (org.). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005. p. 263-290.
- PERLONGHER, N. *Poemas Completos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- PERLONGHER, N. *O negócio do michê*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- RODRIGUEZ, J. M. *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. Nova York: New York University Press, 2014.
- SONTAG, S. *Notes on Camp*. New York: Penguin Classics, 2018.
- WHITMAN, W. *Folhas de relva*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

A autocompostagem que emerge das ecologias de práticas em *Les glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda - pensando diante dos tempos de catástrofes

XX

Filme: *Os catadores e eu*, de Agnès Varda

Les glaneurs et la glaneuse (2000) é um filme que convida a caminhar entre as destruições, os restos e os destroços. Convida a acompanhar catadores-respigadores que vivem em meio às ruínas do capitalismo, cujas práticas e modos de existir se inventam na relação com o que escapa às devastações. Catadores-respigadores que não têm vergonha de sujar as mãos, “lavam-se” como diz um dos personagens, que é caminhoneiro. O filme expõe a as feridas de uma história vergonhosa de relação dos humanos com a terra/Terra, e que tem ganho o nome de Antropoceno, Capitaloceno e Plantationoceno (Haraway, 2016).

Mas o filme também mostra que “nenhuma unidade é possível” nisso que se denominados de “humanos” e “humanidade”, como ressalta Bruno Latour (2014). Que é preciso pensar “quem é o nós?” que está colaborando com as destruições em curso, como propõe Chakrabarty (2009). Romper com essa unidade, unificação, homogeneização é um dos exercícios cosmopolíticos que Agnès Varda efetua nesse filme, ao dar atenção aos emaranhados de relações que se compõem, a cada vez, entre gentes-coisas-seres-forças-mundos. Ao nos convidar a aprender a escutar e se afetar por modos de agir, pensar e viver que levam a sério o que pode ser estar fora do sistema capitalista, trabalhando em suas bordas, ou, desde dentro dele, reinventando outros sistemas, criando sistemas modestos em meio a Sistemas Humanos Demais. Tal como sentimos ao acompanhar com Varda um professor que estudou biologia, que come restos que coleta pelo chão das feiras, que prefere não comprar nada, e que vende jornais e revistas nas ruas e dá aulas de alfabetização para imigrantes no abrigo onde mora.

Os catadores-respigadores com os quais Agnès Varda convive estão mais próximos do que Donna Haraway definiu como “humanos-como-húmus” (2023, p.62). Diferente da postura ereta e arrogante dos modernos e ocidentais, que têm drenado, exaurido, envenenado e exterminado as preciosas reservas planetárias, os catadores-respigadores dobram-se diante do solo, estão mais perto-dentro-junto da terra/Terra. E o cinema de Varda é uma autocompostagem, onde vemos os humanos surgirem como seres mais subterrâneos, aquáticos, minerais, aéreos, vegetais... Seres que executam uma miríade de gestos e arranjos que preferem não sustentar a extração e a produção colonialista e monocultural do mundo contemporâneo. Seres que expõem as lógicas proprietárias, egoístas e excludentes que querem definir onde, como e quando se pode catar-respigar. Seres que mostram que coletar pode não ser extrair e acumular, mas antes juntar-se aos mundos vivos e criar-se junto com mundos vivos.

A cabeça-câmera-filme-sacola de Varda recolhe uma legião de práticas que dá a sentir que os humanos só existem em meio a outras coisas-seres-forças-mundos, que são meios entre meios, e que não estão desconectados e acima dos não humanos. Instaura, assim, uma

verdadeira “mesopolítica” que, para Stengers (2008), diz respeito aos materiais e às práticas que fazem algo existir ao lidar materialmente. Todo material é, para essa filósofa, uma relação com um meio vivo e não há lugar para uma perspectiva de um meio que seja um mero pano de fundo inerte no qual os humanos viveriam (Stengers, 2005, 2008). E as práticas são pensamentos-agires que abrem incessantemente possibilidades de sermos surpreendidos por algo que se põe em relação, que produz ressonâncias inesperadas: um mesoconhecimento.

Uma mesoepistemologia para a qual interessa aquilo que se torna sensível entre mãos, ferramentas e materiais, nos trânsitos entre um material e outro, nas composições entre materialidades heterogêneas, nos acontecimentos liberados durante as transformações de materiais, nas metamorfoses que ganham existência ao cortar, fundir, martelar, suspender, quebrar, montar, reunir... Stengers (2005, 2008) pensa essa ecologia de práticas junto ao trabalho ativo de e as bruxas neopagãs e cientistas, especialmente da química e física. E aqui quero trazê-la para pensar como Agnès Varda instaura uma ecologia de práticas no filme *Les glaneurs et la glaneuse*. Pensar, também, nas consequências dessa instauração, que aqui fui chamada a pensar em termos de autocompostagem.

Tornar-se biodisponível

O título do filme *Les glaneurs et la glaneuse* foi traduzido para o espanhol como *Los respigadores y la respigadora*, e para o português como *Os catadores e eu*. A tradução do título do filme no Brasil não deu atenção ao modo como Varda, ao se colocar como catadora-respigadora, se interroga sobre o que pode ser uma cineasta. Nem, tampouco, dá a perceber que todo o filme é a invenção de um comum entre diferentes práticas e modos de existir. Logo no início do filme, Varda aparece dizendo: “A outra respigadora deste filme sou eu”, posando ao lado de respigadoras que habitam o quadro de Jules Breton. Varda, que carrega um maço de espigas, troca o maço por uma câmera. E inicia assim uma série de cocriações entre diferentes práticas de catar-respigar. O filme convoca ir além da ideia de a participação de Varda seja um mero autorretrato ou uma autobiografia, pensados como explorações de vidas individuais e privadas. As entradas narcísicas e egocentradas não apenas não a interessam, como ela as interroga durante o filme. Há quem aposte em uma autoficção, como no artigo *Self-Fictions and Film: Varda’s Transformative Technology of the Self in Les plages d’Agnès* de Claire Boyle (2012), mas aqui, fui chamada fortemente a pensar em termos de autocompostagem ou anthropocompostagem.

Em outra obra, *Les plages d'Agnès* (2008), ela aparece dizendo logo no início do filme que não se interessa por sua vida, mas pela vida dos outros. Mas esse interesse não se traduz na criação de filmes *sobre* outros, mas antes filmes que dão a sentir o que podem *os encontros com e entre muitos*. O cinema de Varda ganha força como um meio de experimentação contínua do que pode ser coletar sobras de histórias e inventar um modo de estar diante dos outros, entre os outros, diante das catástrofes. E esses *outros* não são apenas os humanos, mas outros mais que humanos, tais como batatas, sacolas, pinturas, caminhões, câmeras...

Penso que a presença e participação de Varda nos filmes surge menos como um problema de dar visibilidade a uma história pessoal sua e mais como uma espécie de “economia de base” inventada por ela, para usar uma expressão de um cozinheiro que aparece no filme *Les glaneurs et la glaneuse*. Uma maneira de não desperdiçar nada e de devorar e transformar incessantemente as políticas que envolvem o eu, a identidade, a biografia e o retrato em material a ser filmado-cozinhado nos olhos, nas bocas e estômagos dos outros, para usar uma ideia que Cao Guimarães aborda em “Cinema de cozinha” (s.a.). O cinema para Varda emerge como um modo de instaurar uma “ecologia criativa”, de “afetar e ser afetada”, como percebe Hélène Frichtot (2018).

A vida, o corpo e a casa de Varda interessam na medida em que se tornam imediatamente coletivos, biodisponíveis para outros processos e atividades na cozinha do cosmos, no estômago da terra. Ao misturar-se aos outros, Varda nos faz pensar nas práticas cinematográficas em relação com muitas outras: com as práticas da pintura e da fotografia, cujas relações já povoam habitualmente a história do cinema; e com outras práticas não convencionalmente colocadas como artísticas, como as de catar, caminhar, cozinhar, plantar...

Ela mesma diz que seu projeto é “filmar uma mão sobre a outra mão”, ao passar a mão sobre um autorretrato de Rembrandt, em um postal que coletou em uma viagem ao Japão. O filme se torna um meio hábil para criar coexistências e coevoluções entre diferentes práticas, um meio capaz de criar um comum entre heterogêneos, criando uma causa comum entre eles e produzindo uma afirmação cosmopolítica: os catadores-respigadores e a catadora-respigadora. Ao criar um comum ela altera as partilhas já existentes, as posições já definidas e abre possibilidades porvir de pensar os humanos, o cinema, a cineasta e a terra/Terra.

No filme, a criação desse comum não passa por mostrar-inventar semelhanças entre essas práticas, mas antes por criar “caixas de ressonância”, para usar uma expressão de Stengers (2015). Essa operação de criação de um comum, feita por Varda, é muito distinta de uma aposta cosmopolita em que o comum é dado antecipadamente, tal como em um quebra-cabeças, e onde

restaria ao cinema montá-lo através de uma lógica representacional (Dibley, 2015). Varda não atua numa lógica cognitiva, não nos dá a reconhecer as práticas tal como as conhecemos, antes as expõe em uma variação infundável entre práticas e praticantes.

E o que pode ser catar-respigar? A pergunta ressoa a todo momento e surge como uma questão para sempre aberta, sem possibilidades de ser determinada, mas, talvez, com necessidade de ser multiplicada: coletar, buscar, pegar, recolher, analisar, sondar, captar, apanhar, acumular, arrecadar, recombinar, reciclar, juntar... Varda recusa qualquer ideia a priori, qualquer generalização e qualquer tentativa de separação entre teoria e prática.

Catar-respigar emerge como um gesto que não está antes da criação, mas como a própria criação. Não é uma prática que esteja antes do pensamento, é um pensamento em ato. Ela experimenta o catar-respigar também como uma atividade mental, que ninguém pode impedir: não cessamos de catar-respigar fatos, atos, informações, materiais, afetos... E nos faz ver que esse gesto está sempre junto com outros: escolher, separar, reaproveitar, classificar, comparar, diferir, misturar... Criando, assim, um comum entre catar-respigar, pensar e fazer cinema.

Essa operação, de criar comuns, de pôr em relação, instaura um certo parentesco aberrante, aberto e móvel entre catadores-respigadores e cineastas, entre imagens, batatas e pessoas, entre câmeras, aventais, caminhões, cestos, baldes, sacolas, carros, malas, entre museus, plantações, ruas, feiras, cozinhas, quintais e escolas, entre o cinema, a cineasta, os personagens e os públicos. E “fazer parentes”, como diz Donna Haraway, “é, talvez, a parte mais difícil e mais urgente do problema” (2016).

Experimentamos o afloramento, a cada novo encontro, de arranjos multiespécies que configuram uma “estranha ecologia” das imagens. Essa expressão “estranha ecologia”, trago de Deleuze e Parnet (1998, p. 89), para pensar numa ecologia que não obedece às lógicas modernas e ocidentais. “Uma ecologia que não distinguiria reinos, gêneros ou espécies e que atentaria para os pactos anti-natureza, para as involuções que eles propiciam, para as metamorfoses que comportam” e que abre combates entre as forças que desafiam “os órgãos e desfazem a organização”, como diz Ana Godoy (2007, p.1) pensando com Deleuze.

Uma ecologia que, em seu funcionamento, desencadeia ecologias de devires, criando trânsitos infundáveis entre devires (devires catadora-respigadora dos cineastas-pintores-fotógrafos-cozinheiros-artistas, devir cineasta-cozinheira-pintora-fotógrafa dos respigadores, devir vegetal-animal-máquina da catadora-respigadora-cineasta, devir catadora-respigadora-cineasta das plantas, animais e máquinas, devir-cinema do cosmos, devir-cósmico do

cinema...). Todo um chamado a enfrentar problemas de outra natureza, quando o humano deixa de ser o autor, o criador, e os filmes deixam de ser *suas produções, suas criaturas*.

Filmando diversos gestos de catar-respigar, Varda faz com que interroguemos o que pode um recipiente. A própria ideia do que é um recipiente se torna um problema exercitado no filme. Varda apresenta recipientes já reconhecidos, tais como as sacolas, cestos, painéis, bacias, potes, redes, jarros, aventais, trouxas. Mas nos lança em uma aventura de alteração perceptiva quando nos faz ver que carros e caminhões são recipientes com rodas, que embalagens não são meros invólucros, mas também transportam seus conteúdos e são conteúdos, que câmeras fotográficas e filmadoras são receptáculos onde colocamos as imagens e sons que captamos, que os filmes são recipientes que contêm gentes e que as próprias pessoas são vasilhames que carregam coisas-seres-forças em suas mãos, mentes, estômagos, cérebros, tecidos, células...

O filme de Varda remete fortemente ao texto “A ficção como cesta: uma teoria” de Ursula K. Le Guin (2020). Neste fabuloso ensaio, Le Guin nos convida a pensar na potência de guardar e transportar coisas. Vamos percebendo como os recipientes permitem um caminhar com muitos, um caminhar multiespécies. Os recipientes permitem a Le Guin contar outra história sobre humanos e mais que humanos em relações, uma história que diz respeito a ferramentas que permitem fazer “circular energias” (Le Guin, 2020, p.13). Diferente das armas, que movimentam uma história de assassinatos e guerras, os recipientes são coisas que permitem narrar “um processo contínuo da vida” (Le Guin, 2020, p.14).

Afirmar a emergência de uma cineasta-catadora-respigadora implica sentir que o mundo faz cinema, que o cinema é uma questão cosmogenética, que fazer cinema, ser cineasta, tem a ver com entrar em conexão com os seres-coisas-forças-mundos em seu *fazer cinema*, tem a ver com entrar em comunicação com uma matéria viva, com um mundo todo vivo. O que Varda ativa é um a potência do cinema de efetuar uma espécie de coleta vital, como que de um mel podemos pensar com Peter Pelbart (2013), quando ele lembra de Deleuze e Parnet dizendo:

Extraír da vida o que pode ser salvo, o que se salva sozinho de tanta potência e obstinação, extraír do acontecimento o que não se deixa esgotar pela efetuação, extraír do devir o que não se deixa fixar em um termo. Estranha ecologia: traçar uma linha, de escritura, de música ou de pintura. São correias agitadas pelo vento. Um pouco de ar passa” (1998, p.13).

Co-devires: ou do cinema como um fazer floresta

Há no filme *Les glaneurs et la glaneuse* uma busca por dar a ver as práticas em movimento, em formação, em intercessão (pelas escolhas e composição de imagens e palavras), e não as apresenta como fixas e imutáveis. Como se Varda filmasse e editasse as passagens entre o que supostamente essas práticas são e o que elas poderiam ser, como se as filmasse em seu infinito processo de tornar-se, de devir outra coisa. Isso acontece porque Varda dá uma especial atenção aos materiais, forças, gestos e habitats (espaços-tempos). Porque se interessa não pela “droga forte da verdade” (Stengers, 2005), mas pelo encontro entre o documental e o ficcional.

Varda dizia que sua ficção se alimentava do documentário. Que seus documentários se alimentavam de suas ficções. Vivia trocando de posição: iniciava um filme como uma documentarista, mas arrancava dos personagens uma dimensão ficcional. Planejava um filme como uma ficção, mas no encontro com as pessoas era forçada a rever os caminhos e lidar as ideias que surgiam. Fazer cinema emergia como uma arte de alternar e combinar esses modos de existir – documentais e ficcionais – para escapar as lógicas de poder que atravessam tanto um quanto outro e, assim, *aterrar* o cinema, para produzir uma prática cinematográfica conectada com a terra/Terra.

Os inúmeros catadores que Varda nos dá a conhecer sabem que "não há mais como escapar da Terra", como provoca Bruno Latour (2014, p.12) ao pensar diante do Antropoceno. Contra aqueles que defendem que saída estaria em outro lugar, em outro planeta, em outra vida, Latour insiste que a única rota de fuga é a volta à Terra, a esta terra.

Volta à esta terra/Terra é o movimento que Varda convoca. Uma volta que nada tem a ver com uma nostalgia em relação aos tempos antigos, não é uma defesa de um abandono das cidades e uma volta ao campo, tampouco uma narrativa tecnofóbica que denuncia uma dominação pelas máquinas e algoritmos. Antes é um chamado a um corpo a corpo ativo com um mundo todo vivo, em que todos os materiais disponíveis precisam ser honrados em seus devires, em suas potências criativas de se tornarem toda uma outra coisa. O próprio humano surge como um material entre materiais, os materiais, por sua vez, se metamorfoseiam em mãos entre mãos. Sentimos que Varda não busca fazer funcionar a ideia do humano como um criador entre suas criaturas, tornadas objetificadas e inertes. Antes faz funcionar uma imagem terrana, em que os humanos, sabendo de sua pequenez, dispõem-se em meio aos outros mais que humanos em um movimento de decomposição e transmutação constante para estar mais junto à Terra.

Pensando com Latour (2014), imagens terranas são as que não separam arte de política, que buscam habitar o Antropoceno e se interrogam sobre o tempo e o espaço que estamos vivendo, que pensam com as guerras de poder e catástrofes que marcam a nossa era e que buscam traçar caminhos que vão além da mera denúncia da violenta apropriação das terras/da Terra. Abraçando, assim, efetivamente, o problema e as práticas daqueles que não têm terra, dos que não querem ter terra, daqueles que lutam pela demarcação de terras, ou daqueles que percebem que não há mais terra/Terra para todo mundo, sejam eles humanos ou batatas.

Les glaneurs et la glaneuse não efetua uma fixação de nenhuma natureza (sociológica, histórica ou antropológica) da prática de catar-respigar. Antes segue e produz linhas de variação que perfuram, atravessam, perturbam e contaminam todas as estratificações, sejam sociais, econômicas ou ecológicas. Apresenta o ato de catar-respigar em todas as classes socioeconômicas, entre populações do campo e das cidades, desvinculando da ideia de práticas exclusivamente de “pobres” ou sua rotulação como “primitivas”. Explora os modos como a prática de catar-respigar está associada a necessidades vitais tais como comer, caminhar, criar, namorar e casar, manter laços com os ancestrais, lutar contra a sociedade capitalista excludente e predatória etc..

A cada encontro é como se tudo mudasse, como se a prática de catar-respigar-fazer cinema nascesse novamente a partir de um ponto de vista em que se emaranham os práticas e praticantes, materiais e espaços-tempos. Ao catar e ser catada pela perspectiva dos catadores-respigadores, Agnès Varda reivindica a necessidade dos cinemas (dos mundos) produzirem novos modos de viver conjuntamente, recusando as formas dominantes, sem o peso das instituições, mesmo desde dentro das instituições, modos de viver mais imanentes, “ingovernáveis”, pensando com Vladimir Safatle (2019).

Esses movimentos resultam num filme que pensa o próprio cinema, cinema como pensamento em ato, mas não como quem conta a história do cinema ou faz uma taxonomia do cinema, mas que instaura uma ecologia aberrante de práticas e afetos vitais do cinema. É como se Varda nos dissesse que o cinema, enquanto prática, precisa de outro habitat, como a filósofa da ciência Isabelle Stengers (2005) percebe em relação às ciências ao trabalhar com as práticas científicas, pois as ciências, particularmente a física e a química, estão entranhadas no seu habitat histórico de ciências modernas.

Para Stengers (2005), abordar uma prática implica abordar como ela diverge, isto é, “sentir fronteiras, experimentando as questões que os profissionais podem aceitar como

relevantes, mesmo se não são suas próprias perguntas, ao invés de colocar questões insultuosas que os levariam a mobilizar e transformar a fronteira em uma defesa contra o exterior”. Uma ecologia de práticas, diz ela, não tem qualquer ambição de descrever práticas “como são”, processo esse que levaria à morte e destruição dessas práticas, mas antes busca tornar notável as novas possibilidades para que essas práticas existam, para que seus praticantes estejam presentes. Em outras palavras, para que práticas e praticantes heterogêneos se conectem. Stengers (2005) se interessa, portanto, não pela física e química como elas são, mas naquilo que elas podem se tornar, seus devires.

Varda experimentar como a prática cinematográfica pode ser afetada por outras práticas, como pode não agir por similitudes e correspondências, mas investir em encontros que abrem o cinema para o que elas não é, mas que poderia se tornar. São os co-devires que emergem, as possibilidades de existência que dependem de um viver junto, de um fazer floresta.

Cinema, biólise e floresta

O cinema como floresta. Agnès Varda convida a essa experiência. Um cinema que inventa modos de viver junto entre diferentes espécies de imagens, signos, sentidos, materiais, técnicas, procedimentos, imagens, palavras, sons... Que convida a sentir que o cinema como a arte de criar relações entre muitos, de dar a ver as composições possíveis, de fazer aparecer o que difere nos encontros. E uma floresta é uma potência contínua de produção de diferenças, e um diferir que diz respeito às montagens multiespécies, as simbioses desprogramadas, aos modos de existir em meio a muitos. Uma floresta é um viver junto complexo e em diferenciação e mutação constante através de microsutilezas infinitas. Um diferir que não apenas gera espécies novas (de seres, organismos), mas que gera espécies novas de relações. Uma floresta é um grande chamado a viver junto, a se relacionar.

Agnès Varda é uma catadora-respigadora de relações, não cessa de polinizar em sua ilha de edição. Seu modo de fazer cinema como quem coleta-respiga nos coloca diante de devires animal-cozinheira-fungo-jardineira-bactéria... Sentimos como tornar-se cineasta passa por tornar-se coletora, semeadora, cavadora, caçadora, polinizadora... Assistimos *Los respigadores y la respigadora* e a vemos cavando túneis, arejando sentidos, farejando contrastes entre histórias, devorando folhas, gravetos, batatas, gentes, terras e transformando tudo em húmus. Seus movimentos de coleta-respiga envolvem um doar-se à potência elemental da vida, nos dão

a perceber a potência de lidar com uma matéria viva, desagregando-a para encontrar a vida que pulsa desde dentro dela, a vida que pede novos encontros e composições.

Uma ilha-de-edição-chão-de-floresta. Das muitas horas filmadas com os entrevistados-personagens, Varda seleciona pequenos fragmentos. Fragmentos que guardam a potência de encontros aberrantes. Sentimos sua decupagem como um processo de putrefação, desarticulação, desmontagem, desfazimento e, ao mesmo tempo, de regeneração, reciclagem, reagregação, rearticulação, remontagem e refazimento. A decupagem como um movimento de liberação de partículas elementais para a biólise que a montagem cinematográfica é capaz de fazer. Fazer cinema emerge como prática de fazer novas vidas, de engravidar seres-de-papel-tela-do-cinema cujos modos de existir cinematográficos desafiam o vivido e o vivível. O cinema se torna, ao mesmo tempo, um liberador da força criativa da matéria e um guardião de forças de futuro.

Em alguma parte do livro “No tempo das catástrofes” de Stengers (2015) nós ouvimos, na beira da página, uma provocação, um chamado: “temos que abrir algo de vegetal em nossas lutas”. Essa frase me acompanha desde então. Sinto quer abrir algo de vegetal em nossas lutas diz respeito a aprender a estar junto, a viver junto, em convivências e colaborações com outros radicalmente diferentes, de modo que esse estar-viver-junto afete afirmativamente as relações, ressoe alegremente por toda a Terra, por todo o cosmos.

Les glaneurs et la glaneuse abre um entusiasmo vegetal no papel-tela-do-cinema. Nos faz sentir que, talvez, nós sejamos um cinema feito pela floresta. Fazer cinema emerge, assim, como uma autocompostagem que nos permite acessar o incrível desejo das plantas de existir por outros meios, de viver através de outros corpos-papéis-telas. Tal como sentia Agnès Varda ao catar batatas velhas e experimentar sua potência de brotar infinitamente, não apenas no filme, mas também na instalação Patatutopia (2003). Nessa instalação, Varda se veste de batata e nos provoca a repensar toda a ecologia de práticas experimentada no filme. Afinal, quem filmava-montava?

Projetos

INCT-Mudanças Climáticas Fase 2 (CNPq 465501/2014-1, FAPESP 2014/50848-9 e CAPES 16/2014 e Perceber-fazer floresta: alianças entre artes, ciências e comunicações diante do Antropoceno (Fapesp 2022/05981-9).

Referências bibliográficas

BOYLE, Claire. Self-Fictions and Film: Varda's Transformative Technology of the Self in 'Les plages d'Agnès'. *Revue critique de fixxion française contemporaine/ Critical Review of Contemporary French Fixxion*, n/a(4), 60-71, 2012.

CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. Tradução: Denise Bottmann, Fernanda Ligocky, Diego Ambrosini, Pedro Novaes, Cristiano Rodrigues, Lucas Santos, Regina Félix e Leandro Durazzo. In: NODARI, Alexandre; CERA, Flávia. *Sopro 91*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009. (Panfleto).

DIBLEY, Ben. Museus e um mundo comum: mudanças climáticas, cosmopolíticas e prática museológica. *ClimaCom*, 2015. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/museus-e-um-mundo-comum-mudancas-climaticas-cosmopoliticas-e-pratica-museologica-1/> Acesso em: junho de 2023.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FRICHOT, Hélène. *Creative Ecologies: Theorizing the Practice of Architecture*. Bloomsbury Academic, 2018.

GODOY, Ana. *Uma estranha ecologia: composição de forças e de afetos*. Ponto-e-vírgula, 2: 81-96, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/pontoevirgula/article/download/14301/10450>

GUIMARÃES, Cao. Cinema de Cozinha. Disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_22.pdf. Acesso em 01 fev. 2013.

HARAWAY, Donna. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes”. *ClimaCom*. Ano 3, n. 5, abr. de 2016. Disponível em: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wpcontent/uploads/2014/12/dossie_climacom_vulnerabilidade.pdf. Acesso: jan. 2019.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1, 2023.

LATOUR, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2014, v. 57 nº 1. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/87702/90680> Acesso em junho de 2021.

LE GUIN, Ursula K. La teoría de la ficción como bolsa transportadora. *Cuadernos Materialistas*, no 5, 2020.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo, n-1, 2013.

SAFATLE, Vladimir. *Um dia, esta luta iria ocorrer*. São Paulo: n-1, 2019. (Série Pandemia).

STENGERS, I. *No tempo das catástrofes - resistir à barbárie que se aproxima*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015. (COLEÇÃO EXIT).

STENGERS, Isabelle. Introductory notes on an ecology of practices. *Cultural Studies Review*, vol.11, n.1, mar. 2005. Disponível em: <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csri/article/.../3597>

STENGERS, Isabelle. History through the middle: between macro and mesopolitics. Interview with Isabelle Stengers. Interviewer: Brian Massumi e Erin Manning. Trad. Brian Massumi. *Inflexions*, n. 3, 25 de nov. 2008. Disponível em: http://www.inflexions.org/n3_History-through-the-Middle-Between-Macro-and-Mesopolitics-1.pdf Acesso em: jun. 2018.

VARDA, Agnès. *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1333916976681688> Acesso em: junho de 2023.

Considerações acerca das potências do falso a partir de Verdades e Mentiras, de Orson Welles

XX

Filme: *Verdades e mentiras*, de Orson Welles

Lançado em setembro de 1973, por ocasião da vigésima primeira edição do Festival de Cinema de San Sebastian (Espanha), *Verdades e mentiras* (*F for fake*), o último filme finalizado por Orson Welles para a distribuição e exibição pública, é ainda perturbador, desconcertante e

atualíssimo pelo modo como coloca em jogo um regime de pensamento que não reconhece as tradicionais fronteiras entre verdade e mentira. O filme nos coloca diante de um outro e vertiginoso modo de se operar com o que tendemos comumente a tratar como polos opostos, não passíveis de coexistirem. Daí a própria dificuldade de enquadrá-lo como documentário ou ficção, caso tomemos esses campos como opostos que se excluem mutuamente. Tudo se passa como se fôssemos levados a acompanhar uma investigação que aponta para as origens fictícias do que entendemos como verdade e/ou modelo: a ideia de verdade parece ser compreendida como uma invenção, a ideia de modelo como criação, e a mentira artística exaltada como mais apropriada para apresentar uma concepção menos óbvia da verdade. Com *Verdades e mentiras*, Orson Welles nos propõe uma reflexão que não se limita a discutir o estatuto do cinema, da imagem ou da arte de um modo mais amplo. Ele nos convida a repensar a escala de valores com que tendemos a conduzir nossas vidas cotidianamente. Por tudo isso, mas também pelo posicionamento experimental de Welles diante da necessidade de criar formas de expressão sintonizadas com sua proposta, considerar *Verdades e mentiras* um filme-ensaio – um filme-ensaio acerca daquilo que Gilles Deleuze chamou de “potências do falso” – pode ser uma boa maneira de abordá-lo.

Em seu segundo livro consagrado ao cinema, *Cinema 2 – a imagem tempo*, Deleuze dedica boa parte do capítulo intitulado “As potências do falso” ao conjunto da obra de Welles. Aliando-se à crítica de Nietzsche à verdade, ao valor da verdade e à vontade de verdade, ele propõe uma leitura em que o falso não é mais desqualificado em relação ao modelo do verdadeiro, despontando como potência de criação, invenção, que atinge seu ápice na criação artística, em que a mentira – acolhida honestamente como mentira – nos incita a perceber que por trás das máscaras com que se apresentam supostas verdades há truques, farsas, trapaceas. Deleuze parece explorar as implicações da máxima nietzschiana segundo a qual “o mundo ‘aparente’ é o único: o mundo ‘verdadeiro’ é apenas acrescentado mendazmente” (NIETZSCHE, 2006 p. 26), para desbancar o modelo da verdade e pensar o falso como aparência livre da exigência de submissão a qualquer modelo, como condição de possibilidade para a emergência do que só depois é mentirosamente convertido em modelo, que passa então a cercear a própria vida em seu permanente movimento de criação e destruição de formas.

Deriva daí uma outra maneira de avaliar o campo das aparências. Não é porque tudo é aparência, invenção, criação, que tudo se equivale quanto à potência: “nem tudo se vale, e nem todos os falsários são falsários no mesmo grau ou potência” (DELEUZE, 2018, p. 212). No nível mais baixo da escala que esta outra forma de avaliação propõe estaria o tipo do homem

verídico, aquele que, intencionalmente ou por ingenuidade, conta com o apoio da suposição de um “mundo verdadeiro” e, em nome deste, coloca em marcha toda a sorte de processos de julgamento da vida a partir de valores tomados como superiores – em meio aos quais a verdade se destaca e sustenta os demais. No nível mais alto, o artista: criador que não recalca a criação com a forma da verdade, que não alimenta qualquer apego a essa forma, que diante dela não se detém em seu movimento de metamorfose, de invenção e reinvenção de aparências provisórias, cuja força não depende da relação com a verdade entendida como modelo prévio, pressuposto nas formas do “já sabido” ou do “em vias de se desvendar”. Entre o tipo artístico e o homem veraz, transita aquele que é comumente acusado de falsário, mas ao mesmo tempo aquele que, apesar de não gozar do poder de metamorfose com que se apresenta o artista, não deixa de contribuir para desmascarar o homem verídico e o expõe também como mais um falsário (DELEUZE, 2018, p. 212-214).

Se para construir esta abordagem a principal referência filosófica de Deleuze é a obra de Nietzsche, as referências cinematográficas por ele privilegiadas vêm de Welles, que, desde seu primeiro filme, *Cidadão Kane*, teria se engajado na criação de narrativas falsificantes, que colocariam em xeque a verdade como base para julgamentos. É a partir desse aspecto que Deleuze faz questão de sublinhar o que seria um certo nietzchianismo de Welles: “há um nietzchianismo de Welles, como se ele tornasse a passar pelos principais pontos da crítica à verdade em Nietzsche: o ‘mundo verdadeiro’ não existe e, se existisse, seria inacessível e inevitável e, se fosse evocável, seria inútil, supérfluo” (DELEUZE, 2018, pg. 200). Ou ainda: “à maneira de Nietzsche, Welles não parou de lutar contra o sistema de julgamento: não existe valor superior à vida” (DELEUZE, 2018, pg.200). A radicalidade desta perspectiva construída e explorada por Welles ao longo de toda a obra culminaria justamente com *Verdades e mentiras* – filme que apresenta personagens misteriosos compondo uma verdadeira série de falsários. Essa série, por sua vez, dá origem à profusão de versões que compõem a narrativa falsificante, sem que nenhuma delas se sobreponha às outras como verdade definitiva.

Não são poucos os pontos de apoio que o filme oferece para essa leitura. A começar pelo modo como Welles se apresenta e apresenta o próprio filme. A esse respeito, toda a sequência inicial que antecede a apresentação dos créditos é exemplar e instaura o clima de incerteza em que se desenrola esse contundente exercício ensaístico: Welles aparece na plataforma de uma estação de trem como um mágico que encena um truque para crianças, observado de dentro de um vagão por sua companheira, Oja Kodar, que não só atua fazendo o papel de si mesma, como também assina o roteiro. Trata-se da encenação de um truque clássico,

em que o prestidigitador faz objetos desaparecerem, reaparecerem e se transformarem em outros, mas Welles ainda assim se dirige ao público, que inclui o próprio espectador do filme além daqueles com quem contracenava, e pede atenção para o menor sinal de trapaça. Logo em seguida Oja Kodar o interpela indicando que teria percebido o truque. Ele por sua vez não titubeia e, sem interromper a performance, retruca: “por que não? Eu sou um charlatão”. E para deixar bem clara sua perspectiva de artista, falsário que se assume como tal, recorre a uma definição dada por aquele que, na sua opinião, teria sido o maior mágico de todos os tempos, Robert Houdin: “um mágico é só um ator, fazendo o papel de mágico”. Ainda com as vestes de mágico/ator e lançando mão de outro truque, possibilitado pelo artifício cinematográfico por excelência, a montagem, Welles reaparece em um espaço reconhecível como o de um estúdio de filmagem para, a título de introdução, apresentar em linhas gerais a temática do filme e também fazer uma curiosa promessa:

Este é um filme sobre trapaça, fraude. Sobre mentiras...contadas no mercado de arte e agora num filme. Quase todas as histórias são, com certeza, um tipo de mentira. Mas não desta vez. Isto é uma promessa. Durante a próxima hora tudo o que vocês vão ouvir de nós é realmente a verdade, baseada em fatos concretos.

É o pretexto para que a tela seja invadida pela imagem da palavra “fake” (falso) repetida à exaustão e para que, através desta moldura, sejamos introduzidos aos dois personagens que funcionam como protagonistas nesse experimento ensaístico sobre trapaça, fraude e mentiras no mundo da arte, mas também sobre a própria natureza artificial da arte.

O primeiro deles é Elmyr de Hory, mas segundo François Reichenbach, que colabora com Welles no filme, dá vários depoimentos e é o responsável pela cinematografia, não haveria qualquer garantia sobre qual seria seu verdadeiro sobrenome – ele teria usado cerca de 60 sobrenomes diferentes, encarnado sutis variações de sua personalidade em cada um dos casos. Elmyr teria se tornado conhecido como o maior falsificador da história da arte moderna após a publicação de *Fake* – livro em que o escritor Clifford Irving se debruça sobre a atuação deste personagem no mundo da arte, para a partir daí denunciar tanto a artificialidade frágil da figura dos experts como os jogos de interesses que regem o mercado da arte a ponto de tornar possível a emergência da figura do falsificador. Welles chega a se referir a Elmyr como ator principal do filme (ao que se contrapõem várias imagens em que o falsificador, em momentos diferentes, afirma veementemente: “eu não sou um ator”). Aliás, Welles inicialmente não hesita em afirmar

que a verdadeira profissão de Elmyr é pintar falsificações – formulação que será tanto relativizada quanto reafirmada ao longo do filme.

O segundo personagem de destaque é o próprio escritor Clifford Irving, que por ocasião da realização do filme se viu envolvido em um escândalo, tornando-se alvo de uma série de acusações: Irving é acusado de ter forjado não só uma biografia do excêntrico, recluso e misterioso milionário Howard Hughes – sobre o qual pouco se sabe, embora haja inúmeros boatos, dentre os quais o de que ele mesmo recorria a sósias que se passavam por ele –, mas também uma série de mensagens, documentos e memorandos que comprovariam o acordo para a escrita da biografia a partir de conversas em encontros que não teriam sequer acontecido. O escândalo envolvendo Clifford Irving incluiria ainda a suspeita de falsificação de passaportes e assinaturas para a abertura de contas em banco na Suíça. Não é de se estranhar que, em vários momentos, Welles sugira que, na condição de falsário, Irving superaria Elmyr.

Levando adiante o jogo em que uma versão da história lança suspeitas sobre as outras, Welles chega a propor a ideia de que se o autor de *Fake* (o livro sobre o falsificador de quadros), for ele próprio um falsificador, talvez o falsificador de quadros seja um falsificador falso, num raciocínio vertiginoso que retoma o funcionamento circular do paradoxo do mentiroso: se um mentiroso diz que mente, é mentira que ele mente? Então ele diz a verdade? E se ele diz a verdade, é verdade que ele mente? Aliás, Irving – sem renunciar à ideia de que Elmyr seria o maior falsificador da história da arte moderna e de que, por isso, todo o mundo da arte, de experts a colecionadores e diretores de museus, seria refém do falsificador – não deixa de colocar em dúvida a ideia de que Elmyr teria de fato falsificado todos os quadros que ele diz ter falsificado, como se houvesse certo exagero, ou uma boa dose de mentira no discurso com que Elmyr pretende desmascarar o funcionamento dos negócios no campo da arte. Contudo, a hipótese aventada por Welles de que Elmyr talvez não passasse de um falso falsificador é confrontada com outras pela própria narrativa, que se vale não só de depoimentos em que o pintor relata o sucesso de suas farsas – segundo ele, suas falsificações nunca foram desmascaradas por um expert, nunca foram rejeitadas pelo mercado de arte –, mas também de uma série de imagens em que vemos Elmyr simulando o esboço de falsificações para depois queimá-los diante da câmera. Em outro momento, já com a narrativa mais avançada, é cogitada a hipótese de que Elmyr talvez tenha participado da fraude de Irving acerca da biografia de Howard Hughes, de que talvez ele, como grande falsificador, fosse o homem por trás das supostas falsificações pelas quais Irving se tornou réu. Supostas falsificações que, como os

quadros de Elmyr, não deixaram de ser autenticadas, passando pelo crivo dos experts consultados ao longo do processo movido contra Irving.

Com o que reconstituímos do filme até aqui, já se tem uma boa ideia do quão instáveis e movediças são as bases a partir das quais tudo se desenvolve. Todo o filme se move no campo do indecível.

É notável ainda que Welles conduza sua narrativa falsificante por vezes como mágico, como prestidigitador – com figurino preto apropriado, incluindo capa e chapéu –, por vezes sentado à mesa de montagem, operando a moviola “como quem opera uma máquina do tempo”, segundo suas próprias palavras. Tudo se passa como se a intenção fosse mesmo a de ostentar múltiplos artifícios e criar certa equivalência entre o fingimento do ator, o truque do mágico e a montagem, que, como já sugerimos, se constitui como truque cinematográfico por excelência, depois, é claro, do próprio efeito ilusório de movimento na imagem. À figura de Welles como mágico, ator, montador se soma a presença constante da equipe de filmagem, das câmeras em ação flagradas por outras câmeras em ação. Trata-se de sugerir que, se podemos falar em verdade na arte, é na medida em que o truque, o artifício e a mentira artística se apresentam como aquilo que são: truque, artifício, mentira. Trata-se ainda de atribuir ao truque artístico o poder de revelar as mentiras que se dissimulam em nosso cotidiano. É neste sentido que se pode dizer que o artista, tal como parece entender Welles, rivaliza de modo radical com o homem verídico, com aquele que aspira à verdade, com aquele que mascara o que nela há de invenção, e procura ocultar seu parentesco originário com a mentira. Por sua vez, o tipo do homem verídico pode ser facilmente identificado à figura do expert tal como evocada no filme – não há depoimentos de experts, mas eles são assunto recorrente nas falas dos falsários. É neste sentido também que podemos entender a aliança entre o artista Welles e os falsificadores que protagonizam seu filme: eles desbancam a autoridade do expert, suas falsificações ao serem autenticadas convertem o expert em falso expert, denunciam a arrogância de quem se deixa levar pela crença ilusória de deter a sabedoria a partir da qual seria possível diferenciar o que é verdadeiro do que é falso.

Essa relativa cumplicidade entre o artista e o falsário talvez ajude a pensar por que Welles faz questão de incluir a si mesmo na série de falsários explorada ao longo do filme. Além da apresentação como mágico/ator, além de ocupar o lugar de montador que opera a moviola, há um momento em que ele introduz na narrativa uma significativa digressão autobiográfica em que sua trajetória artística é apresentada sob o signo do embuste. Welles nos fala do início da sua carreira e revela que, para conseguir seu primeiro papel como ator

profissional numa peça em Dublin, precisou contar a mentira de que era um ator conhecido na Broadway. Justo essa mentira o teria levado ao sucesso imediato como ator profissional e não tardou até que ele estivesse de fato atuando na Broadway. Anos mais tarde ele protagonizou a peça radiofônica “A guerra dos mundos”, que simulava uma invasão extraterrestre na costa leste dos EUA, levando muitos cidadãos ao pânico. A fama acumulada com esse caso teria levado Welles a trabalhar em Hollywood em um projeto que inicialmente pretendia contar a vida de um personagem inspirado justamente no excêntrico milionário, Howard Hughes. O projeto acabou sendo bastante alterado até se transformar no primeiro filme de Welles, *Cidadão Kane*. A digressão, que termina assim, com essa referência a Howard Hughes posteriormente convertido em Charles Foster Kane, reforça o que já era indicado pela figura do mágico e pela figura de Welles na mesa de montagem, evidencia o sentido de sua aliança parcial com os falsificadores.

Mas se Welles insere a si mesmo na série de falsários, por outro lado ele não deixa de se destacar em relação aos demais através do próprio modo como lida com a verdade. Se os falsificadores desbancam o homem verídico, se eles fazem os experts de bobos e, com isso, colaboram para a derrocada do ideal da verdade, por outro lado não deixam de tomar tal ideal como referência formal em suas vidas cotidianas. É que, diferentemente do artista criador, que em seu movimento de metamorfose não se deixa capturar pelo modelo, o falsificador, para enganar o expert, precisa jogar com os próprios critérios de avaliação supostos pela autoridade, precisa simulá-los: sua atividade criadora é balizada por estes limites. É claro que Welles em sua introdução ao filme é enfático ao prometer que só ouviríamos a “verdade, baseada em fatos concretos”, mas o regime de verdade por ele instaurado enquanto o filme progride se apresenta como algo completamente diferente do que tendemos a supor quando comumente ouvimos alguém prometer a “verdade”. A mesma palavra, “verdade”, é por ele usada, mas o que se opera é uma significativa transformação de seu sentido. A verdade já não é mais pensada como o oposto da mentira. Em vez disso ela é compreendida como um efeito derivado das potências do falso, como sugeria Deleuze. Potência que em seus níveis mais baixos é incapaz de afirmar o artifício e se refugia na forma do verdadeiro tal como concebido pela nossa tradição de pensamento, mas que em seus níveis mais altos, elevada à enésima potência, irrompe na criação artística e lhe confere o poder de lançar alguma luz sobre o jogo das aparências e artifícios que compõem o plano da vida. De modo que, artisticamente, se torna possível dizer a verdade e mentir ao mesmo tempo.

O uso que Welles faz da montagem, contrastando os depoimentos, é exemplar nesse sentido. Não se trata de montar as imagens como quem pretende resolver um enigma, ou montar um quebra-cabeças com os depoimentos como quem conduz um inquérito à solução. Trata-se, antes, de contrastar versões, de explorar o desencaixe, de chamar a atenção para detalhes que inspiram dúvidas sobre aquilo que se diz, de propor novas hipóteses, novas possibilidades de interpretação, sem que nenhuma delas prevaleça sobre outra. Em suma, trata-se de complicar o problema em vez de resolvê-lo, de tornar quase tudo indecível. Toda a montagem é conduzida de modo a contrastar não apenas as versões de Clifford Irving com as de Elmyr, mas também de contrastar as variações das versões nas falas de um mesmo personagem e de intercalá-las com a narração de Welles, obstinada em levantar suspeitas e fazer proliferar novas possibilidades de interpretação. A esse respeito merece destaque o tratamento dado à hipótese de que Elmyr sempre teria tido o cuidado de não falsificar a assinatura em um quadro, de não colocar a assinatura em um quadro que seria vendido como de outro pintor. A montagem introduz esse tema a partir de uma fala em que Irving apresenta esta hipótese sem dar qualquer crédito a ela, tratando-a como mais um dos mitos que Elmyr teria criado para si. Pouco depois, a montagem coloca em sequência falas em que Elmyr afirma nunca ter assinado uma falsificação e falas em que ele admite ter colocado a assinatura bem depois de ter pintado o quadro. Este contraste de versões, que não nos permite afirmar nenhuma conclusão definitiva, não impede que a narração de Welles acrescente a hipótese já mencionada de que talvez Elmyr fosse o responsável pelas assinaturas nos documentos pelos quais Irving tinha sido acusado de falsificação. O fato de os experts terem posteriormente confirmado a autenticidade das assinaturas é curiosamente usado por Welles para reforçar suas suspeitas de que Elmyr poderia estar por trás de tudo aquilo. Também é bastante significativo o completo desprezo da narrativa pelo depoimento dado por Irving em tribunal, quando ele confessa e toma para si a responsabilidade pela série de fraudes ligadas ao caso da biografia de Howard Hughes, mesmo depois das assinaturas terem sido autenticadas pelos experts. Welles não tem o menor interesse em veicular a versão apresentada no tribunal como verdade que solucionaria o caso – como já sugerimos, ele parece tomar distância em relação a qualquer sistema de julgamento. Em vez de ratificar a verdade simulada em instâncias judicativas, ele prefere reforçar as suspeitas de que Elmyr estaria por trás de tudo aquilo e de que o talvez falso depoimento de Irving o teria livrado de mais um possível problema com a Justiça. Contudo, Welles faz questão de enfatizar o fato de que Irving teria acabado de assinar um contrato para contar toda a verdade sobre a falsa

biografia de Howard Hughes em um novo livro que possivelmente levaria adiante o jogo de embustes, fraudes e trapaças que compõe a matéria-prima sobre a qual se desenvolve o filme.

Esse jogo chega ao seu ápice com a travessura guardada para o grande final, retomando uma pista lançada ainda na sequência de abertura, quando Oja Kodar deixa o vagão de trem chamando a atenção do cinegrafista, François Reichenbach. Percebendo o fascínio que a presença de Oja parece ter exercido sobre Reichenbach, Welles se dirige a ele e comenta: “Ela é fabulosamente rica também! Eu tenho uma boa história sobre isso (...) Voltaremos a ela mais tarde”. É na seção final do filme que ele volta a esse curioso caso protagonizado por Oja Kodar e ninguém menos que Pablo Picasso. Welles passa então a fazer uso ainda mais intenso e ostensivo dos artifícios cinematográficos, valendo-se, por um lado, de Oja, que atua no papel de si mesma e, por outro, de toda a sorte de artifícios de montagem, que incluem também o uso de fotografias e imagens de quadros para reconstituir de modo nada documental a curiosa história que teria se passado no vilarejo de Toussand, quando Picasso, que ali se encontrava para pintar, tem seu olhar atraído pela presença de Oja em suas idas e vindas de férias no vilarejo. Do fascínio de Picasso por Oja teria resultado um trato, segundo o qual ela aceitava o convite para posar como modelo desde que Picasso lhe desse em troca todos os retratos inspirados por sua presença. Ao fim daquela temporada no vilarejo, Oja teria deixado a cidade levando consigo uma bagagem milionária por incluir todos os 22 retratos surgidos desse improvável encontro com aquele que é celebrado no mínimo como um dos maiores artistas do século XX.

Mas a narrativa não se detém aí. Algum tempo depois da partida de Oja, Picasso teria sido surpreendido por uma notícia de jornal que anunciava a abertura de uma exposição em Paris com 22 novos quadros seus. Já a caminho de Paris, para onde o artista se dirige o mais rapidamente possível, chegam a ele os primeiros comentários da crítica especializada, que não poupa elogios e trata a nova fase de Picasso com um verdadeiro renascimento de seu gênio artístico. Qual não é a surpresa do pintor ao se deparar com os quadros e não reconhecer nenhum. O avô de Oja, outro grande falsificador de quadros, que diferentemente de Elmyr, permanecera anônimo, teria sido o responsável pela invenção de uma completa nova fase da obra de Picasso.

Segue-se a encenação de um diálogo entre o avô de Oja, em sua cama, à beira de morte, e um Picasso furioso. O diálogo é encenado por Oja, atuando agora no papel do pintor, e Welles, nos trajes de mágico, como o falsificador de quadros. Essa calorosa conversa entre os dois, que

mereceria uma análise à parte por embaralhar os papéis do artista e do falsificador, sugerindo mesmo a ultrapassagem desta distinção, chega ao auge da tensão com Picasso exigindo de volta os 22 quadros que ele teria dado a Oja, ao que o falsificador responde ser impossível, por tê-los queimado. É nesse momento que Welles interrompe sua atuação na cena, enquanto se ouve Oja dizer “adeus, Picasso”, para nos lembrar da sua promessa inicial de que só ouviríamos a verdade, durante uma hora, e então nos fazer uma hilariante revelação: “aquela hora, senhoras e senhores, acabou. Durante os últimos 17 minutos eu menti sem parar”. O movimento do filme avança com Welles ainda como mágico – que agora faz um homem, atuando no papel do avô de Oja, levitar e desaparecer na frente das câmeras –, dizendo-se, mais uma vez, um charlatão. Mas se com isso ele novamente se inclui na cadeia de falsários apresentada ao longo da narrativa, suas considerações finais acerca da natureza e do sentido da arte cumprem o papel de elevar o artista, o próprio Welles e os demais envolvidos na realização do filme a um patamar superior de potência: “Nós, mentirosos profissionais, pretendemos servir à verdade. Receio que a palavra pretensiosa para isso seja: ‘arte’. O próprio Picasso já disse: ‘arte é uma mentira – uma mentira que nos faz perceber a verdade’”. Logo após mais esta referência ao genial pintor, o filme encerra com Welles pedindo desculpas pelo que poderíamos chamar de sua charlatanice e dedicando tal pedido “à memória deste grande homem que nunca deixará de existir”, sem nomear Picasso diretamente. Como já dissemos, o filme estreou em setembro de 1973. Picasso tinha morrido em 8 de abril daquele ano.

A leitura que Deleuze nos incita a fazer de *Verdades e mentiras*, sublinhando o nietzschianismo de Welles, ressalta os aspectos mais significativos do filme, e deles tira proveito para ensaiar suas considerações acerca das potências do falso. Procuramos evidenciar elementos que conferem certa extemporaneidade a *Verdades e mentiras*. Elementos que tanto nos inspiram uma salutar suspeita em relação ao que se torna cada vez mais comum e incontornável em nosso tempo quanto nos incitam a experimentar o esboço de alternativas. Em uma época como a nossa, em que se convoca a retomada de valores tradicionais como antídoto para a alardeada crise dos valores, em que as imagens assumem uma imprevista e superlativa importância juntamente com as novas tecnologias e a disseminação do uso de recursos de IA, em que tendemos a nos relacionar com o mundo cada vez mais pelo filtro das telas e em que a palavra “fake” assombra mais do que nunca tudo o que se apresenta como notícia ou novidade, o tipo de interferência perturbadora produzida por esse filme de Orson Welles é mais que desejável e realça a potência pedagógica de certas experiências no campo da arte, na medida

em que nos instigam a também ensaiar alterações radicais no nosso modo de relação com a verdade e, portanto, com o falso.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gille. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*, ou, Como se filosofa com o martelo. Tradução, nota e posfácio de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Filme *Verdades e mentiras*. Direção: Orson Welles. Produção: Dominique Antoine e Richard Drewett. Produção Executiva: François Reichenbach. Produtoras: Les Films de l’Astrophore, SACI, Janus Filmes 1973. DVD (EUA: Criterion Collection, 2005; 88min). Título original: F for Fake.

Quem matou o mundo?

XX

Filme: *Max Max: estrada da fúria*, de George Miller

Na medida em que a humanidade vai se dando conta da gravidade da crise ambiental, o perigo de que um colapso climático leve à destruição da natureza e da vida na terra, aumentam a quantidade de filmes, séries e livros sobre um tema antigo e bíblico, o 'fim do mundo'. O filme *Mad Max* do australiano George Miller faz parte desse grupo. Estreou em 1979 e fez tanto sucesso que depois dele se seguiram mais dois com o mesmo ator Mel Gibson, *Mad Max 2, a*

caçada continua (1981) e *Mad Max 3, além da cúpula do trovão* (1985). Ele foi o primeiro de uma série de filmes que explorava a imagem do mundo pós-apocalipse. Depois vieram filmes como: *O dia depois do amanhã* de Roland Emmerich (2004); *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier; *4:44, O fim do mundo* (2011) de Abel Ferrara, entre outros. Recentemente a HBO lançou a série baseada em um videogame intitulado *The Last of US* (2023) que trata justamente da terra destruída depois que um vírus se espalhou transformando pessoas em zumbi¹. Na literatura recente, destacam-se os livros de *O Conto da Aia* (1985) de Margaret Atwood² e *A estrada* (2007) de Cormac McCarthy (1933-2023).³ As possíveis causas do 'fim do mundo' são variadas: guerra nuclear, aquecimento global, super vírus letal, choque com um corpo celeste, megatempestade solar, destruição da camada de ozônio, entre outros. Não estaríamos errados em concluir que entre intelectuais e artistas o clima pessimista está substituindo progressivamente o clima otimista inaugurado na época moderna com relação ao futuro da humanidade. Acreditava-se que com a revolução científica, industrial e o desenvolvimento tecnológico todos os males que assolavam a humanidade como fome, doenças, guerras, acabariam, mas não é isso que se vê. Ao contrário, cada vez mais os cientistas alertam para os riscos de destruição da terra que corremos com o aquecimento global provocado, entre outros, pela queima de combustível fóssil. Estamos, evidentemente, diante de uma crise civilizacional (DANOWSKI & CASTRO, 2017). O modelo de desenvolvimento desigual entre os países promovido pelo capitalismo globalizado e a destruição da natureza tem levado a esse paradoxo: o mais alto desenvolvimento tecnológico e industrial representa o mais alto risco à manutenção da vida na terra. A temperatura global aumentou tanto que hoje geólogos afirmam que entramos em uma nova era geológica, o antropoceno. Nessa fase, o desenvolvimento industrial e capitalista produzido pela humanidade pode levar à sua extinção. O planeta continuará girando em torno do sol, mas sem a humanidade, ou os sobreviventes, viverão em um planeta destruído, com escassez total de recursos. Neste último caso, imagina-se que os sobreviventes regredirão a um estado primitivo e selvagem de luta tribal pela garantia da sobrevivência, um estado sem moral e sem ética. A franquia *Mad Max* procura justamente retratar como seria a vida na terra para os sobreviventes.

Nos três primeiros filmes a guerra de uns contra outros é total e a violência é a única forma de relacionamento humano, mas o último e recente filme da série, *Estrada da Fúria* (2015) tem um leve tom otimista.

Em *Mad Max - Estrada da Fúria* (2015) de George Miller somos informados que a terra

foi transformada em um deserto depois de duas guerras e uma hecatombe nuclear. A primeira guerra foi pelo petróleo, a segunda, pela água, os dois bens mais preciosos da humanidade. A terra se tornou um deserto de areia, um grande Saara. Immortal Joe é o War Lord que controla a fonte da água, bombeada para o topo de um forte em um morro, chamado Cidadela. Seus soldados são chamados de War Boys. Amas de leite lhe fornecem leite humano, enquanto belas, saudáveis e jovens mulheres, gestam seus filhos e herdeiros. A multidão miserável aguarda que o 'deus' Immortal Joe abra as comportas de água por alguns minutos para celebrar o comboio que parte para outra cidadela, a do petróleo, onde seus War Boys irão pegar gasolina. O caminhão tanque é guiado pela Imperatriz Furiosa. Mal sabe Immortal que dentro do tanque estão escondidas as suas esposas. Quando percebe que Furiosa saiu do caminho que levaria para a cidade do petróleo, Immortal Joe vai até o cofre em que guardava suas esposas e o encontra vazio. Nas paredes, pichações: 'não somos objetos', 'nossos filhos não serão war boys', 'quem destruiu o mundo?'. No caminho até o cofre, Immortal Joe passa por plantações suspensas. Sabemos então que ele tinha acesso a água e também, por isso, a alimentos. Durante o trajeto de fuga, descobrimos que o plano de Furiosa é levar as esposas para sua cidade natal, a Cidade Verde, de onde foi sequestrada quando pequena junto com sua mãe. Um homem que havia sido capturado pelos War Boys e levado para a cidadela da água para servir de doador de sangue para os jovens, que precisam constantemente de transfusão de sangue, ajuda Furiosa e as esposas. Ele não diz seu nome e ela resolve chamá-lo de 'fool' (um dos sinônimos de *madman*, louco). Durante a fuga, enquanto são perseguidas, uma das esposas chama as balas das armas de '*anti-seed*', porque ao invés de gerar vida, como as sementes (*seed*) produziam morte naqueles em que eram 'plantadas'. Quando depois de muita perseguição e morte finalmente chegam a uma parte do deserto em que encontram suas antigas companheiras, as 'vulvalines' (a semelhança com a palavra vulva certamente não é mero acaso), Furiosa descobre que a cidade verde havia sido abandonada depois que a água se tornou ácida e contaminada, e não havia mais fonte de água limpa para as plantações, e os corvos tomaram conta da cidade, que se tornou um grande lamaçal. Mas uma das mulheres guarda consigo em uma maleta de médico, pacotes das sementes de árvores frutíferas, flores, legumes. O resto do filme narra como com a ajuda do Fool, que depois diz seu nome, Max, elas voltam para a cidadela da água e tomam controle dela.

A mensagem é clara. Os homens são os responsáveis pela destruição da terra e os homens que sobreviveram continuam a dominar, controlando os recursos naturais. As mulheres, por serem cuidadoras e geradoras de vida, são as que podem salvar os sobreviventes da tirania e violência masculina. A ganância e a violência do capitalismo-patriarcal leva a destruição da

vida e desertificação do planeta. Entre os participantes da perseguição dos War Boys às fugitivas está um homem de terno e gravata que fica calculando os gastos com a ação, um representante da ideologia da maximização dos lucros e diminuição dos gastos capitalistas.

Mas e Max, que tipo de homem ele é? Um homem que almeja apenas sobreviver, mas é atormentado pelo fantasma de pessoas a quem não teria conseguido salvar, entre elas, sua filha. Quando decide se separar do grupo de mulheres recebe a visita da imagem de sua filha que lhe incita a ir atrás das mulheres e lhes convencer de que para onde estão indo não há esperança, e que por isso deveriam voltar. Max vê a possibilidade de redenção da sua culpa na ajuda que dá à Furiosa e às esposas de Immortal Joe para se salvarem ocupando a cidadela da água após terem matado Immortal Joe.

O filme retrata bem as tensões contemporâneas da ecologia e sua relação com o capitalismo cis-hetero-patriracal. Hoje, já assistimos a guerras que são feitas em nome da justiça e democracia, mas cujo real motivo é fonte controle de fonte de energia, como gás e petróleo. É a energia que move o capital, mas essa mesma energia, principalmente a queima de combustível fóssil, tem aquecido o planeta de tal maneira que em um futuro não muito distante podemos enfrentar uma crise ecológica de grandes proporções, com derretimento do gelo dos pólos e inundações das cidades costeiras.

A visão maniqueísta, homens são maus e mulheres são boas, porque geram e cuidam, é quebrada pela figura de Max. Atormentado pela culpa, busca a redenção ajudando as fugitivas a recuperarem o acesso à água. Até mesmo Immortal Joe tem um lado humano na medida em que põe tudo a perder por querer a todo custo recuperar suas esposas. Ele não está, claro, preocupado com o bem estar delas, mas sim com a dos filhos que elas carregam em seus ventres, e que, ao contrário dele, um homem doente, nascerão saudáveis.

Enquanto sobrevivente do apocalipse nuclear e da desertificação da terra, Max só estava preocupado em salvar a sua pele, mas a partir do momento em que conhece Furiosa a situação muda de figura. O elemento fundamental para a sua transformação e redenção é a ligação que começa a se estabelecer entre ele e a Imperatriz Furiosa. Um mundo destruído é um mundo desumanizado. Com a absoluta escassez de recursos, ninguém mais está preocupado em ajudar o outro, mas somente em garantir a sua sobrevivência. Essa é talvez a maior prova de que a moral e a ética não resistem à ausência de recursos materiais mínimos. Diante da escassez, a regra que vale é a do individualismo.

No caso da gangue liderada por Immortal Joe, o que mantém a obediência dos War Boys ao chefe era a crença de que este era uma semi-deus que garantiria que ao morrer em batalha

eles entrariam para uma espécie de paraíso chamado de Valhala. No caso da Imperatriz e as esposas, o que as une é a vontade de escapar à tirania de Immortal Joe e alcançar a Cidade Verde, onde não haveria escassez e nem tirania machista.

A escritora indiana Vandana Shiva (2010) é uma das autoras da atualidade que tem procurado mostrar a conexão entre a crise ecológica e as questões de gênero. Na sua perspectiva, a agricultura sempre foi administrada pelas mulheres, que garantiam com seu trabalho a sobrevivência alimentar de todo o grupo. A partir do momento que o capitalismo industrial entra no mercado agrícola a situação muda e passamos a ter uma grande crise alimentar e ambiental. A indústria agrícola é voltada para o agronegócio e a monocultura. A fim de otimizar a produção são utilizados agrotóxicos e sementes transgênicas. Os agrotóxicos químicos garantem a alta produção porque as plantações ficam livres de pragas, mas quando o produto chega na mesa do consumidor, ele chega cheio de venenos. A mesma coisa pode se dizer das sementes transgênicas, produzidas em laboratórios. Elas são manipuladas geneticamente e há grande probabilidade de serem nocivas à saúde. Assistimos hoje a um crescimento vertiginoso do índice de pessoas que adoecem de câncer. Certamente a crise alimentar e ambiental está entre os fatores que provocam esse aumento. Shiva critica fortemente a monocultura, que desgasta o solo e prejudica todo o complexo ambiental que vive em torno de determinado ecossistema. Defende que se utilize a agricultura de floresta em que diversos tipos de sementes alimentícias são plantados em meio a florestas naturais.

A filme de George Miller é um blockbuster, um filme comercial feito para consumo rápido e com pipoca, mas ele traz uma mensagem poderosa para o público sair do cinema refletindo: a crise ecológica é também uma crise do modelo de economia cis-hetero-patriarcal-capitalista.

Referências bibliográficas

CASTRO, Susana de. *Imaginação, desejo e erotismo – ensaios sobre sexualidade*. São Paulo: Almedina, 2022.

DANOWSKI, Déborah & CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há Mundo por Vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, 2017.

MCCARTHY, Cormac. *A estrada*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SHIVA, Vandana. *Staying alive – women, ecology and development*. Nova Iorque: South end Press, 2010.

1Na mitologia indígena brasileira o tema do fim mundo está presente entre os Guaranis e os Yanomamis.

2Fiz uma análise deste livro em Castro (2022).

3Penso que há uma grande semelhança entre a narrativa de McCarthy e a série The Last of Us. No livro um pai e um filho tentam chegar no sul dos EUA enfrentando o risco de ataques de outros seres humanos canibais, enquanto na série um homem busca levar um garota até um lugar em que ela está sendo esperada sob o ataque constante de zumbis.

Incêndio na Casa Grande

XX

Filme: *Corra!*, de Jordan Peele

Em uma das cenas do filme *Django Livre* (2012), dirigido por Quentin Tarantino, as contradições são encenadas de forma a manifestar um sistema da racialidade que adquire, aos poucos, uma intensa carga simbólica. Dois personagens centrais se encontram: de um lado, o próprio Django, encarnado por Jamie Fox, preso por armaduras de ferro e de cabeça para baixo; de outro, Stephen, uma espécie de feitor, de administrador geral do latifúndio, protagonizado por Samuel L. Jackson — aliás, cabe notar logo de saída uma homologia entre esse personagem preponderante na organização do sistema de *plantation*, o "escravo doméstico", muito comum nas fazendas norte-americanas, mas que também pode ser observado em algumas narrativas de *Casa Grande e Senzala*. Stephen interrompe um capataz encarnado pelo ator Walton Goggins, prestes a torturar Django em suas partes íntimas, deixando transparente sua ânsia por concretizar um momento de sadismo. A insatisfação de Goggins diante da interrupção é representada como uma derrota para o personagem, o que apenas intensifica uma cifra complexa, constituída por expressões do racismo, da violência e de uma sexualidade confusa que atravessam o sistema agrícola colonial. É neste momento em que, entre ameaças, Stephen diz para o herói:

"Essa sua bunda preta foi resenha pra mais de hora daqueles filhadaputa lá da Casa Grande, papo reto. Té parece que os branco nunca na vida teve essa brilhante ideia: ficar engenhando modo de te arrebentar bem pelo meio do olho do seu cu. Mire e veja, maior parte das ideias tinha a ver com foder tua pica. Assim, té parece uma boa ideia, mas a real é que quando cê arranca as bolas dum crioulo, eles sangram, no geral, hmm, marromeno por... sete minutos. No geral..."²⁸

²⁸ "Yo' black ass is what all them motherfuckers at the Big House could talk about for the last few hours. Seem like white folk ain't never had a bright idea in they life was coming up with all kinds of ways to kill your ass. Now, mind you, most of them ideas had to do with fucking with your fun parts. Now, that may seem like a good

Ressalto na fala acima a entonação com ares de superioridade com que Stephen olha para os capatazes brancos. Mais tarde, quando pretende denunciar ao senhor as estratégias falaciosas de Django, uma outra inflexão de superioridade. Em frente ao Monsieur Candie (Leonardo DiCaprio) e os escravos, se comporta como um diligente submisso: a fala ingênua, o ombro arqueado e repleto de trejeitos submissos, o sotaque do inglês de escravo, o perfeito puxa-saco do sinhozinho. Tudo muda, porém, quando está somente diante do Sinhô, sua fala e sua forma de se expressar mudam radicalmente: sentado confortavelmente em uma biblioteca, empunhando cuidadosamente um cálice de conhaque, Stephen denuncia que Django e seu parceiro estão ali para roubar uma escrava e lhe prejudicar. Ele está confortavelmente sentado em uma biblioteca — informação importante quando já sabemos que seu patrão é ignorante, não conhece literatura, tampouco outras línguas. Ele serve para si mesmo um conhaque, empunha o cálice com estilo, as pernas cruzadas; sua fala muda e imediatamente incorpora uma espécie segura e altiva de "mais velho"²⁹, a fazer o sinhozinho perceber a trama que se passa por baixo dos panos. Essa mudança radical da representação da relação entre o sinhozinho e o escravo doméstico, incumbido de organizar e manter a fazenda de pé, é algo que dá o que pensar, pois atesta o elemento africano escravizado, mais culto e antigo que seus dominadores. A comparação com o caso brasileiro deve ser utilizada com parcimônia, mas há, nesse caso, alguma relação que nos interessa: a respeito das tipologias que impregnam a população de escravizados no Brasil, e que se distribuem pelo território durante no processo colonial, Freyre afirma que

"escravos vindos das áreas de cultura negra mais adiantada foram um elemento ativo, criador, e quase que se pode acrescentar nobre na colonização do Brasil; degradados apenas pela sua condição de escravos. Longe de terem sido apenas animais de tração e operários de enxada, a serviço da agricultura, desempenharam *uma função civilizadora*. Foram a mão direita da formação agrária brasileira, os índios, e sob certo ponto-de-vista, os portugueses, a mão esquerda (...) " (os grifos são meus). (FREYRE, 2003, p.364)

Embora contrário à formulação referente a uma precária “conciliação racial” que o livro propõe como forma de compreender o sistema Casa Grande e Senzala, não há como negar que, simbolicamente, o elemento africano sequestrado é representado como aquele que desempenha

idea, but the truth is, when you snip a nigga's nuts, most of them bleed out in, oh, about... seven minutes. Most of them.” Tradução livre do Coletivo Mocambo.

²⁹ Gíria carioca para “ancião”, “velho”, “experiente”.

uma “função civilizadora” dentro e fora Casa Grande. Observamos alguns dos motivos elencados para consolidar a percepção de que essa estrutura funciona somente através das técnicas e conhecimentos oriundos do trabalho e da inteligência africana e africano-brasileira, seja a organização da casa, a educação das crianças, a logística da produção, os horários, alimentação, língua, relação com as artes e demais aspectos da vida.

O Brasil não se limitou a recolher da África a lama de gente preta que lhe fecundou os canaviais e os cafezais; que lhe amaciou a terra seca; que lhe completou a riqueza das manchas de massapê. Vieram-lhe da África “donas de casa” para seus colonos sem mulher branca; técnicos para as minas; artífices de ferro; negros entendidos na criação de gado e na indústria pastoril; comerciantes de pano e sabão; mestres sacerdotes e tiradores de rezas maometanos. (FREYRE, 2003, pp. 152-153).

A escravidão que estrutura e dá sustentação à produção capitalista, expropria o trabalho e o direito à vida através da violência, do estupro, da humilhação e do trabalho forçado. Mas o negro responde com sua capacidade filosófica, cosmológica, técnica e científica, seus conhecimentos e visão comunitária — na formação consistente dos quilombos, por exemplo — como forma de resistência, contribuindo simultaneamente para a estruturação de um sistema hegemônico, como também para a proliferação e sedimentação de táticas e estratégias de combate que lhe fazia frente.³⁰ Os meios de expropriação do sistema escravista, que possibilitam a economia da produção material, depende também de um sistema de extração vital e intelectual, uma forma de economia que se sustenta na captação, na extração violenta dos conhecimentos e da força de vida dos escravizados, que também pode ser caracterizada como *élan* vital, de tal forma que a escravidão também se valeu de uma espécie de economia "libidinal", uma economia que lida com as trocas e equivalências no plano do desejo e das pulsões. Uma segunda carga simbólica é lançada sobre o filme: a força do escravizado como fonte de energia votada não somente ao trabalho forçado, mas a toda uma expressividade decorrente do corpo e de um instinto de vida.

É neste sentido que propomos aqui uma reflexão acerca do filme *Corra! (Get Out)*, de Jordan Peele, tomando como ponto de partida a noção de "economia libidinal", visto que a questão central do filme, aquilo que constitui o seu terror, decorre de uma economia macabra que visa à exploração da abundância física, intelectual, psíquica e técnica percebida

³⁰ A esse respeito, cf. LARA, Silvia Hunold. *Palmares & Cucaú: o aprendizado da dominação*. São Paulo: EdUSP, 2021.

no corpo do personagem principal, Chris (Daniel Kaluuya), um homem negro. Trata-se de um filme cujo terror é produzido por um circuito econômico assentado sobre os desdobramentos da escravidão, uma economia racial e libidinal. O que constitui a libido? Uma potência, uma energia propulsora dos instintos de vida, “vontade de potência”, para usar o célebre termo nietzscheano, “conatus”, para nos referirmos ao termo espinosano. A partir da noção de economia libinal, *Corra!* se desenvolve segundo relações de apropriação e expropriação da libido dos corpos negros. De tal forma que se faz necessária aqui uma distinção entre a ideia de poder e a ideia de potência. A potência, segundo Espinosa, corresponde a tudo aquilo que um corpo pode quando investe seus instintos numa produção vital. Por outro lado, o poder compreende uma estruturação social que pode inclusive se beneficiar da violência. A libido (anseio, desejo, vontade) se configura enquanto energia propulsora dos instintos de vida, *potentia*, diferente de *potestas*. O conceito *Conatus*, para Espinosa, consiste numa força de resistência imanente ao próprio constructo corpo/mente, consiste no ato de “perseverar em seu ser” através de dinâmicas essencialmente enraizadas na produção do corpo e da mente, como uma estrutura de guerra, de auto-defesa, amor próprio e uma estratégia de resolução dos problemas. Nas palavras de Laurent Bove

Como uma força singular de afirmação e resistência, o conatus espinozista é uma prática estratégica de decisão em relação aos problemas e suas soluções. O conceito de estratégia, que vem do vocabulário da guerra, não é usado metaforicamente. A condição dos corpos – ainda mais do que das sociedades – é a guerra total, e ninguém escapará da morte no fim [...]
(BOVE, 1996, p. 8)

Espinosa toma o corpo como modelo para o pensamento, compreender a essência do ser em uma lógica que reúne a metafísica da necessidade com a ética da liberdade, aponta para a força de vida de modo que não se distingue corpo, cognição e conhecimento. Ao passo que a economia se relaciona com uma espécie de alagmática, isto é, de teoria das operações, de trocas e equivalências, a quantificar o peso e o esforço do trabalho em sistemas de produção e controle. Em *Casa Grande e Senzala*, o que Freyre delimita como elemento civilizador é, ao mesmo tempo, objeto de expropriação. Podemos, então, dizer que o poder é visto em mãos da Casa Grande, porém a potência a ser explorada (pela Casa Grande) vem do corpo negro — e no caso do filme em questão, o corpo de Chris, o protagonista. Como afirma Honneth, (APUD Safatle):

No lugar da questão sociológica a respeito dos modos de integração social e

de conflito social, aparece a questão referente à influência recíproca entre pulsões individuais e reprodução econômica – ou seja, a aproximação possível entre psicanálise e análise do sistema econômico. (HONNETH, 2008, p.16)

Importante observar essa conexão entre a dimensão psicanalítica e a economia política, e, para tal, tomaremos como perspectiva elementos das obras de Sigmund Freud e Jean François Lyotard. Freud pensa a economia libidinal como base das relações entre consciente e inconsciente em vistas da obtenção de felicidade. A partir de uma perspectiva médica e científica, Freud busca compreender os mecanismos dessa economia interna através da qual um indivíduo investe sua força vital em atividades que estruturam sua própria vida. No entanto, Freud também aborda o que devemos perder em termos de libido, de investimento vital, para nos adequarmos às exigências de processos hegemônicos de socialização e individuação. Em Freud, uma economia libidinal se funda como base nas relações entre consciente e inconsciente de uma perspectiva estritamente médica, mas que leva em consideração a pressão social, o que no caso de Chris, remete ao problema do racismo e das formas de exploração e expropriação:

Contudo, essa luta entre o indivíduo e a sociedade não constitui um derivado da contradição – provavelmente irreconciliável – entre os instintos primevos de Eros e da morte. Trata-se de uma luta dentro da economia da libido, comparável àquela referente à distribuição da libido entre o ego e os objetos, admitindo uma acomodação final no indivíduo, tal como, pode-se esperar, também o fará no futuro da civilização, por mais que atualmente essa civilização possa oprimir a vida do indivíduo. (FREUD, 1978, p. 190)

Décadas mais tarde, o filósofo francês Lyotard escreve o livro *Economia libidinal* (1974), no qual toma a temática como um elemento capaz de oferecer uma interpretação mais completa do processo de acumulação e divisão de classes, característico do capitalismo. Haveria a substituição da noção de que o capitalismo se fundamenta na produção de mercadorias pela ideia de que o capitalismo se fundamenta muito mais na circulação libidinal, na qual a produção é condicionada pela circulação de instintos, vontades e demandas pulsionais. Em decorrência desta associação, Lyotard diz que o capital captura a força e a converte em trabalho estratificado, medido e quantificado pelo relógio. A força do corpo libidinal do operário, do escravo, tal qual um animal de tração, é expropriada como uma máquina – lembrando que a máquina é sempre uma propriedade de alguém. Dessa forma, mais do que explorar a força de trabalho em vista de obtenção de maiores margens de lucro, o capitalismo impõe uma administração, uma economia da contenção e da regulação das forças substanciais e superabundantes, para que se transformem em força trocável, maleável,

adaptável, regulando a circulação de energia libidinal ao mínimo das perdas e ao máximo dos lucros. Em Lyotard, a economia libidinal opera como elemento transformador do capitalismo, substituindo a produção de mercadorias pela produção de desejo, a própria produção condicionada pela circulação de desejos, vontades, demandas e instintos.

Embora a fachada da “Casa Grande” exibida em *Corra!* se mostre essencialmente liberal, com Dean (Bradley Whitford), o pai de sua namorada Rose (Allison Williams), alegando que “vota nos democratas”, há em seus porões um aparato técnico-científico escamoteado, capaz de fazer a extração da força libidinal de acordo com os interesses do consumidor branco. Revelam-se, aqui, as tensões entre o capitalismo e a ciência no âmago de um sistema que se constituiu sobre a escravidão. Na economia libidinal, a moeda não está reduzida ao dinheiro, mas às trocas e equivalências que ocorrem no “circuito libidinal”. A Casa Grande em *Corra!* contém tanto a fachada liberal do capitalismo, como também, em suas entranhas, o legado do racismo científico, todo o aparato tecno-científico de conversão e contenção dos corpos explorados pelo capitalismo. Esse processo se dá pela ligação de duas ferramentas: o sistema capitalista (que capta e coopta a libido a fim de torná-la operacional) e a ciência (aparato técnico capaz de realizar a contenção e conversão do corpo em força, como nas práticas da eugenia). Desse modo, o longa-metragem de Peele propõe uma perspectiva em que a Casa Grande não é mais retratada como um elemento em torno do qual circula todo o fator produtivo do capitalismo: ela agora é retratada como uma espécie de máquina de filtragem, que vai isolar a consciência e reter apenas aquilo que seus consumidores tanto desejam, isto é, o corpo abundante, a força vital, a criatividade, a potência de transformação, a percepção estética, entre outros fatores.

A questão do corpo humano convertido em mercadoria e, particularmente, a prática do leilão, isto é, vender o corpo humano como força de trabalho para uma sociedade que almeja a potência, mas não o convívio, torna-se central no filme. A prática escravista dos leilões a céu aberto, como, por exemplo, os que ocorriam no Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, exemplificam e ressoam no modelo de controle e extração que assistimos em *Corra!*.³¹ O personagem principal é um ser abundante: profissional liberal, belo e bem colocado socialmente, vigoroso sexualmente, fisicamente apto a uma série de possibilidades. Ele

³¹ Sobre os anúncios de jornal no século XIX vendendo escravos e elencando suas habilidades, cf. JEHA, Silvana. “Ganhar a vida. Uma história do barbeiro africano Antonio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX.” *Revista de História* 176, 2017, p. 01-35.

também se inscreve no mercado da arte através de suas fotografias, no mundo dos leilões, circuitos que estipulam valores, que determinam quem tem valor e o “valor do valor”, que, de certa maneira, atesta o fato de que a cultura supremacista americana permitiu que as populações negras pudessem ingressar nesses circuitos. O próprio Jordan Peele pôde fazer um filme clássico, invertendo valores da indústria cinematográfica branca (como veremos mais à frente), de tal maneira que se pode pensar numa agonística do prestígio no coração do capitalismo racializado. Nas brechas do capitalismo pós-colonial, a arte negra circula. O personagem Jim Hudson (Stephen Root), um velho colecionador de arte cego que participa do leilão, não está interessado apenas em reestabelecer a visão, como também almeja roubar o corpo, o olhar e, particularmente, o talento de Chris para produzir imagens fotográficas. O irmão da namorada, Jeremy (Caleb Landry Jones), cobiça seu corpo e sua genética como meio para produzir um lutador de MMA, sublinhando uma palavra que obviamente causa mal estar em Chris — “cause, with your frame, your genetic make-up? If you pushed your body, I mean really trained, *you’d be a beast!*” (o *itálico* é meu). Rose, sua suposta namorada, cobiça sua energia sexual, sua beleza, o fetiche do relacionamento interracial; Missy (Catherine Keener), a mãe, deseja dominar sua psique e manipulá-lo através da hipnose; Dean, o pai, quer implantar amigos brancos e ricos em seu corpo, de tal forma que possam usar suas forças vitais, sorteando seu corpo através de leilões macabros. Os participantes do leilão da força vital negra encarnam a mentira da conciliação racial: ao contrário dos racistas em *Django*, repleto de segregacionistas convictos, esses supremacistas desejam se apropriar da força de trabalho, da energia sexual, da criatividade do corpo negro e não negam um certo tipo de convívio, desde que a força negra esteja devidamente tutelada e direcionada. Em *Corra!*, a economia libidinal está atrelada à escravidão leiloada, elemento que, mediado pela ciência e o comércio da potência, serve de motor propulsor do capitalismo. São racistas que se sentem proprietários do corpo negro, que se sentem proprietários de sua economia libidinal e que, em última instância, não se importam em prolongar suas vidas através do corpo negro, como ocorre, por exemplo, com os “cavalos” no terreiro de umbanda. A alma branca e moribunda penetra no corpo e na alma do indivíduo negro cooptado.

Além disso, o filme de Peele apresenta personagens que encarnam de modo estratégico a perspectiva de uma conciliação racial, que fora apontada por Gilberto Freyre em sua análise do contexto brasileiro. Trata-se, contudo, de uma conciliação fajuta. Temos personagens que se esforçam constantemente para não soarem ou parecerem racistas, que não desejam a

segregação, mas são regidos justamente pela ideia de posse, agindo como proprietários da libido do corpo negro — como se pode ver na senhora que circula orgulhosamente com seu marido negro, o personagem que é abatido nos primeiros minutos de filme, Andre (Lakeith Stanfield). Para marcar o contraste entre épocas, retomamos uma comparação com o filme *Django Livre* (2012), sinalizando que *Corra!*, ao contrário daquele, não é um filme sobre o passado, já que ele atualiza os elementos do racismo contemporâneo: os personagens brancos do filme o percebem literalmente como um campo a ser explorado, uma “mina de ouro” a ser escavada em todos os seus meandros e possibilidades.

Retornemos à Casa Grande: ela se constitui como um circuito, impulsiona a circulação das energias, possibilita sua extração e aplicação, qual seja, a introdução da alma branca no corpo negro. Constituída tanto pela fachada liberal do capitalismo, como também, em suas entranhas, pelo legado do racismo científico, todo o aparato de captação, conversão e contenção dos corpos explorados pelo capitalismo. Trata-se aqui de uma biotermodinâmica complexa, uma biotermodinâmica que sustenta a produção de indivíduos em uma lógica que comporta a individuação física, biológica, coletiva e psíquica. O corpo do negro liberto que se torna alvo de uma nova forma de escravidão, uma cooptação psíquica das forças vitais. Retomemos a clássica pergunta filosófica, reinaugurada por Nietzsche e pela ciência do século XIX: como algo se torna aquilo o que é? Como Chris se torna aquilo que é? Ele é produto de uma cifra complexa que se constitui entre a abundância de ser quem é e a miséria de ser negro na América branca, em constante conflito com seu aparato de repressão, vigilância e exploração. Convém, no entanto, se perguntar pela força que ativa o circuito libidinal expropriador da casa grande. A ciência e o capitalismo se constituíram a partir das entranhas da escravidão negra, da exploração da mulher e dos animais, ou seja, de uma força específica, uma força simultânea de tração e imaginação, uma força capaz de fazer a energia circular e produzir movimento e circularidade, isto é, imprimir um prisma de ritmos vitais, seja do trabalho, da técnica, da percepção ou da imaginação. A Casa Grande, enquanto o circuito de ativação, de produção, mas também de circularidade, de recursividade, de diferença e repetição. A economia libidinal em *Corra!* não diz respeito somente à ciência, ao capitalismo ou à escravidão, mas denuncia a luta pelo alinhamento entre perspectivas rítmicas conflitantes, a do supremacista branco e a do negro que luta para se afirmar. É justamente essa potência de luta e afirmação, essa alegria como desejo e vontade de perseverar em seu ser, que se pretende preservar mesmo diante de tanta violência e estupidez.

Chris teme pelo racismo, a cena final nos certifica de que o racismo é algo que define sua experiência com o mundo. Mas ele também consegue vislumbrar a si mesmo como alguém capaz de realizações e de se perceber em estado de felicidade. Essa incompatibilidade, diante da mais singela centelha de provocação, é o motor da revolta. É preciso botar a casa grande abaixo para equalizar os ritmos conflitantes. Curiosamente, ambos os desfechos, *Django Livre* e *Corra!*, trazem a representação de uma Casa Grande em chamas. Contrapondo Gilberto Freyre, a imagem da Casa Grande em chamas aponta para uma imagem irrefutável. O que *Corra!* sinaliza, ao queimar a Casa Grande é: não há conciliação entre o ritmo da exploração e o ritmo da liberdade, o ritmo da pressão social e o ritmo do negro livre — como afirma Maria Beatriz Nascimento no filme *Orí*, de Raquel Gerber (1989): “O homem negro não pode ser liberto, enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo.” Uma vez esquecido o cativo, os ritmos vitais não convergem para um convívio minimamente pacífico.

É notória também a relação do filme com o cinema norte-americano clássico, notadamente o cinema de suspense e, particularmente, o cinema de Alfred Hitchcock. *Mise-en-scène* se definiria como “um meio de prolongar os elãs da alma nos movimentos dos corpos”, ele diz que a *mise-en-scène* é “um canto, um ritmo, uma dança”³², escreve Alexandre Astruc na revista *Cahiers du Cinema* ainda nos anos 50 do século passado. Porém, é notório e sabido o lugar dos negros no cinema clássico americano, com raras exceções (Douglas Sirk? Orson Welles? Samuel Fuller?). Há que se observar também que o cinema narrativo clássico se define por um uso particular da *mise-en-scène*, a *mise-en-scène* como uma forma de composição que nasce do alto controle e da manipulação, da estruturação do espaço e do tempo, dos personagens e das relações entre som e imagem, da proliferação dos detalhes e do sentido geral do filme. O modo particular de cada cineasta produzir a *mise-en-scène* corresponde, em primeiro lugar, ao estilo do cineasta, o que há de mais importante no centro do filme. A *mise-en-scène* constrói mundos através de roteiros delineados e personagens consistentes, que, no caso do cinema americano — particularmente no trabalho de seus grandes estilistas, Griffith, Chaplin, Ford, Hawks, Walsh, Hitchcock, etc — reserva, contudo, um lugar bem definido para as populações afrodiaspóricas. Peele está ciente dessa contradição, hackeia e se apropria da

³² ASTRUC, Alexandre. “O que é a *Mise-en-Scène*?”. Curitiba: Revista Foco (online), traduzido da *Cahiers du Cinéma* n° 100, outubro 1959, pp. 13-16. Tradução: Matheus Cartaxo. Consultado 05/03/2026: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>

tradição para fazer o movimento contrário, para imprimir outros ritmos na lógica da construção cinematográfica. O ritmo da casa grande plasmado sobre o ritmo do filme, contudo, como uma espécie de contra-discurso. Como afirma Jean-Louis Comolli,

Diante do empilhamento das representações, o cinema mostrou que, de todas as artes, é a mais política, justamente porque, arte da mise-en-scène, sabe desentocar as mise-en-scènes dos poderes dominantes, assinalá-las, sublinhá-las, esvaziá-las ou desmontá-las, se necessário rir delas, fazer transbordar seu excesso na perda [...] (COMOLLI, 2008, p. 63).

A mise-en-scène, para Comolli, manifestava o poder dominante, os ritmos do poder dominante, e os afetos de medo e terror enquanto uma espécie de fascínio: "o jogo dos corpos em preto e branco", "o medo colocado em luz, em movimento, em forma...". Comolli afirma que a tradição clássica da mise-en-scène norte-americana, em seu absoluto controle e perfeição, se exprime como uma linguagem do poder, organizada por luz, sombra e ritmo. Parece que Peele usa a referência cinematográfica clássica — e, particularmente, a hitchcockiana — para produzir uma outra imagem, uma imagem em que a estabilidade moral e a imposição da supremacia branca sobre as populações negras será como que expressa em toda sua brutal radicalidade — tanto a radicalidade de um cinema que subjuga o subalterno, como a radicalidade de um cinema que expõe essa relação de poder.

Uma cena em particular me parece remeter diretamente ao coração do cinema de suspense com uma alusão direta a Hitchcock: a cena em que Chris é alçado a um “local afundado” (*a sunken place*) por um processo de hipnose, uma espécie de metáfora radical do controle pela paralisia, uma alusão também ao controle pela mise-en-scène. Toda a construção da cena aponta para uma lógica de composição, planificação e corte perfeitamente acomodada na ideia de um cinema clássico. Chris acorda e observa a porta do quarto inesperadamente aberta — e aqui talvez seja necessário corrigir uma frase atribuída a Hitchcock “não há nada mais assustador do que uma porta fechada”. Levanta-se e vai fumar na frente da casa, quando é abruptamente atacado pelo avô de Rose encarnado no corpo de um empregado negro. O empregado corre em sua direção, mas muda a rota assim que se aproxima, causando um efeito de surpresa, que, segundo Hitchcock, é diferente do suspense. Aterrorizado pelo ataque imprevisto, volta o rosto para a casa e toma um segundo susto de surpresa: a esposa do empregado negro está olhando para a janela, como que contemplando seu próprio rosto através do reflexo do vidro. Chris retorna para a casa, onde se depara com Missy, mãe de Rose, que inicia uma conversa evasiva até hipnotiza-lo utilizando uma colher de chá e uma xícara. A cena

é aterrorizante: primeiro, ela usa suas memórias mais profundas (a morte da mãe) para torná-lo vulnerável; Chris chora. Depois, é tomado por uma espécie de paralisia. A cena é composta a partir de campo e contracampo entre os dois personagens, mas quando Chris é paralisado, a câmera o focaliza de forma centrada. Chris olha para a câmera com os olhos cheios d'água, como se quebrasse a quarta parede — não duvido que esta cena seja endereçada a seus *brothers and sis*. A mãe emite um comando — “*Now sink into the floor. SINK!*” — e Chris cai em um espaço escuro e tenebroso (o inconsciente?), seus gritos não são ouvidos. Enterrado no *sunken place*, paralisado e possuído por uma força intrusa, Chris se torna, ainda que provisoriamente, presa de um estado mental atormentado, um estado psicológico atravessado pela inércia, pela paralisia, pelo estado prévio aquele da catatonia que prende seu parceiro Andre. Este se tornou uma espécie de zumbi, de ser humano que anda e se movimenta, mas que já não dirige sua vida por vontade própria. A hipnose é a antesala da zombificação, encaminhando o procedimento de anulação da vontade, extração das forças vitais e a possessão.

Em um texto sobre o filme, Juliano Gomes nos lembra que “a ligação entre zumbis, negritude e escravidão data pelo menos do início dos anos 1940, com *A Morta Viva* (1943), de Jacques Tourneur.” Atesta assim, que há um limite de exaustão para o qual o corpo negro é levado de acordo com as perspectivas sistemáticas que orientam sua trajetória, mas que há também uma espécie de descompasso entre muitas perspectivas, brancas e negras. Em primeiro lugar, há que se considerar o substrato da cultura negra afrodiaspórica nos EUA, que, ao contrário do que ocorre no Brasil, não se configurou a partir de um conhecimento profundo do culto e da cultura dos Orixás. É possível que no processo de cristianização dos negros afro-americanos, Exu tenha se tornado “o diabo”, e a cultura dos Voduns tenha se tornado o “vodu”, ao passo que o transe — como uma técnica psico-fisiológica de filtragem e contato com o plano dos Orixás — tenha se confundido como uma espécie de “quase morte”. Por outro lado, o filósofo, psicanalista e médico antilhano Frantz Fanon preocupou-se em compreender a “psicopatologia do colonialismo”, que, ao adoecer o corpo e psique do africano-diaspórico, lhe joga para uma “zona de não-ser”. De um lado, o desconhecimento do candomblé e da umbanda como fatores de enfraquecimento, e a cristianização correlata, de tal maneira que a igreja se torna um local de culto e segurança; de outro, o esquecimento dos laços com sua herança africana, reforçado pela violência colonial, produzindo doenças psíquicas. *Corra!*, contudo, parece propor uma outra perspectiva: o corpo negro é abundante, seu horizonte de exploração parece inesgotável, e essa consciência pouco ou em nada impacta nos prejuízos psicológicos

do racismo. A “zona de não-ser”, a que alude Fanon, indica os prejuízos da situação colonial, mas também aponta para aquilo que ele caracteriza como “zona de não-ser”

uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros Infernos. (FANON, 2008, p. 26)

Chris foi ao inferno e retornou. Contudo, Chris já tinha visitado o inferno antes, quando da morte de sua mãe e diariamente, face ao racismo que enfrenta, cujo indício se percebe logo no início do filme quando pergunta a Rose se seus pais sabem que ele é negro. Ao mesmo tempo, Chris também conhece as forças do “autêntico ressurgimento”, seu “conatus”, sua força libidinal reage e destrona o sistema de racialidade que o subjuga. Reage com violência, é certo, não há outro caminho a não ser queimar a Casa Grande. E não há nada mais simbólico nesse filme do que o final, quando as luzes vermelhas se tornam indício da chegada da polícia. É nesse momento que o filme de Peele atinge um grau de comunhão com a visualidade específica da experiência negra que poucos filmes lançaram na tela de cinema. Todos os espectadores negros perceberam o sobressalto, o susto, o desânimo diante do que se vê e o que se ouve: a sirena acompanhada de uma orquestra de luzes vermelhas agitadas, representam a chegada da polícia. Chris será levado à cadeira elétrica por ter exterminado a “família de bem”. Ele, porém, pôde contar com os seus, com as duas exceções, os dois *brothers*: Andre, homem negro que causa estranhamento em Chris, primeiramente porque não o cumprimenta como um *brother*, um detalhe que não lhe escapa por estar perfeitamente entranhado nos hábitos comunitários negros. Andre é um zumbi, incorporado pelo falecido marido de sua proprietária, que, no entanto, por obra de alguma espécie de vazamento, de inconsciente contracolonial, o alerta: corra! (*get out!*). Mesmo zombificado, o inconsciente colonial do escravizado opera por vazamentos, por brechas que a própria potência abre no processo de paralisia. Mesmo escravizado, Andre é capaz de dizer ao outro: corra, fuja daqui o quanto antes! E, *last but not least*, Rod (Lil Rel Howery), seu amigo negro, segurança de aeroporto, que, suspeitando que se trata de uma armadilha com finalidade de exploração sexual, implora para que ele deixe a mansão o quanto antes. Na falta de comunicação com Chris, Rod se dirige à Casa Grande para lhe salvar. Poucas vezes se viu da plateia tamanho grito de alívio, quando percebeu que se tratava, não da polícia, mas de seu amigo Rod. Definitivamente não foi à toa que Peele, em um tuíte que se tornou célebre, escreveu: “*Corra!* é um documentário”.

Referências:

ASTRUC, Alexandre. "O que é a Mise-en-Scène?". Curitiba: Revista Foco (online), traduzido da Cahiers du Cinéma nº 100, outubro 1959, pp. 13-16. Tradução: Matheus Cartaxo. Consultado 05/03/2026: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>

BOVE, Laurent. *La stratégie du conatus: affirmation et résistance chez Spinoza*. Paris: Vrin, 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ESPINOSA. *Ética*. Edição Bilingue Latim-Português. Tradução de Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras branca*; tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GOMES, Juliano. "Vaga carne, ou, a paz veste branco". Rio de Janeiro: Revista Cinética (Online), 23/05/2017. Consultado dia 04/03/2026: <http://revistacinetica.com.br/nova/vaga-carne-ou-a-paz-veste-branco/>

SAFATLE, Vladimir. "Por uma crítica da economia libidinal". Ide, vol. 31, n.146, pp. 16 – 26, 2008.

Agradeço ao Coletivo Mocambo — André Capilé, Janderson Felipe e Lucas Litrento — pela tradução do trecho atribuído ao personagem de Samuel L. Jackson em *Django Livre*

O Corpo Político: vivências e dissidências de gênero

xx

Filme: *Meu corpo é político*, de Alice Riff

No fim de setembro de 2018, um mês antes da eleição de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil, fui convidada a debater o filme “Meu Corpo é Político” (2017), de Alice Riff, na Matinê do projeto *Pedagogias da Imagem*, organizado por Gabriel Cid, do Setor de Cultura, Comunicação e Divulgação Científica e Cultural (SECULT) da Faculdade de Educação da UFRJ. Era um período de intensa mobilização política, especialmente pensando em temáticas voltadas às políticas LGBTI+ e dissidências de gênero, na época uma pauta já inteiramente entregue aos efeitos nefastos das discussões políticas e partidárias, da pior espécie, que foram capturadas pelos conservadorismos e pânicos morais. Ainda assim, não soubemos antever naquele contexto eleitoral todo o desmonte que viria de políticas consolidadas a nível federal dos direitos LGBTI+ e, da mesma forma, a subsequente reinvenção de articulações, coalizões e lutas que enfrentaríamos para estar visíveis nesses últimos seis anos.

Esse enquadramento político é importante para o capítulo em questão porque o documentário de Riff aposta na vida ordinária, mas nem por isso menos singular e transformadora, de quatro pessoas trans existindo e resistindo na periferia da cidade de São Paulo. Revendo o documentário de 2017 com a experiência de 2023, podemos afirmar com mais certeza de que a aposta cinematográfica de acompanhar essas personagens no dia a dia, com suas nuances e seus conflitos, trazendo para à tela os acolhimentos, as dores e as parcerias que envolvem essas vidas trans na metrópole paulistana em busca de reconhecimento e direitos foi uma aposta política acertada.

Compreender as relações entre corpo, sexo/gênero e desejo é uma preocupação de longa data dos estudos sociais. Essa configuração de análise é um tema central nas discussões da

chamada “teoria queer”, movimento acadêmico e político que se fortaleceu principalmente a partir da década de 1990, quando teóricos e ativistas se empenharam em desconstruir o debate sobre o *binarismo de sexo e gênero*, desafiando as expectativas tradicionais de uma coerência entre essas relações de corpo, sexo/gênero e desejo.

Nesse contexto, impulsionando discussões que já estavam sendo delineadas nos estudos gays e lésbicos do Norte Global, pesquisadores desse movimento acadêmico que ficou conhecido como “teoria queer” desenvolveram em diversas frentes dentro das ciências humanas e sociais um aprofundamento analítico com o objetivo de desnaturalizar as normas de gênero e, com isso, desconstruir as bases epistemológicas e políticas que sustentam certas categorias que definem pessoas, corpos e identidades. Essa desconstrução do processo identitário se torna fundamental, em um momento de transição de milênio, quando novos movimentos sociais se estabeleciam na internet e em novas formas de colaboração em rede, para uma promoção da dissidência das corporalidades e experiências sociais, ampliando o movimento de inclusão e expansão das políticas LGBTI+ dentro de cada sociedade.

Autores importantes, como Judith Butler, Jack Halberstam, Paul Preciado, Sam Bourcier, entre outros, foram significativos nesse cenário internacional para reconhecer que a problematização das normas de gênero e a busca por maior diversidade e representatividade não se restringiam apenas ao âmbito teórico. Nesse sentido, também foram autores que trouxeram a arte e a performance para perto de suas contribuições teóricas em uma mobilização queer. Ou seja, especialmente a produção cinematográfica desempenharia um papel crucial nessa tarefa de desnaturalização das relações entre corpo, sexo/gênero e desejo e também de inclusão da diversidade. Dentro do cinema, em específico, os filmes documentais proporcionam um olhar detido, crítico e transformador sobre a realidade. Mesclando, na tentativa de enquadrar a realidade, abordagens técnicas e elementos ficcionais, criando espaços de experimentação estética e política.

Assim, ao explorar o campo artístico impulsionado pela visão queer da desconstrução identitária, filmes documentais poderiam abrir portas para um mundo que se encontrava nessa dobra ambígua da realidade com a ficção, possibilitando reflexões profundas sobre as questões de construção, estabilização e dissidência de gênero. Dito de outra maneira, por meio de obras audiovisuais e documentais, podemos expor e ao mesmo tempo desafiar narrativas dominantes, trazendo para a tela corpos que historicamente foram invisibilizados na sociedade. Dessa forma, a produção documental se torna uma ferramenta poderosa para promover a

desconstrução das normas de gênero, de desejo e de ampliação da visibilidade de diferentes corpos, identidades e experiências em um determinado contexto social.

Aliando essa abordagem dos estudos queer com a análise fílmica da produção documental, compreendemos que esses filmes se tornam então espaços de resistência, contestação e transformação. São produções artísticas que abrem algumas possibilidades de situar e potencializar um debate sobre temas sensíveis para a sociedade. Nessa seara que o documentário “Meu Corpo é Político”, dirigido por Alice Riff e lançado em 2017, pode ser emblemático para uma discussão sobre as questões de gênero no Brasil em um período de recrudescimento de pautas conservadoras, que culminou com a eleição de Jair Bolsonaro para ser o 38º presidente do país.

O documentário retrata a vida de quatro mulheres trans e um homem trans em São Paulo. Paula Beatriz de Souza Cruz, Giu Nonato, Lina dos Santos (Linn da Quebrada) e Fernando Ribeiro nos ofertam cenas de suas vidas, em suas casas, trabalhos e coletividades, destacando a importância de eventos ordinários para a construção e a afirmação de si. A visibilidade da experiência trans se fortalece no filme com a potência da dissidência de gênero, mas também com a delicadeza do comum, por exemplo, quando Paula Beatriz toma um café da manhã com a mãe antes de seguir para o trabalho, um cargo de diretora em uma escola estadual na zona sul de São Paulo.

De relações que foram historicamente caracterizadas pela marginalização e vulnerabilidade, com afastamentos da casa e dos familiares, é significativo assistir uma mulher trans, preta, vestindo seu blazer amarelo para trabalhar com a direção e a coordenação pedagógica de uma escola pública da maior cidade do país. Esses momentos ordinários, de representação da vida em suas minúcias e pequenezas, são fundamentais para exprimir uma conexão do espectador com as histórias de vida narradas em tela. Além de cafés, acompanhamos Giu, Lina e Fernando se arrumando para sair, fazendo almoço, conversando com amigos, em seus trabalhos, escrevendo, cantando e fotografando. São cenas cotidianas que dão uma materialidade ordinária à experiência da dissidência de gênero.

Com isso quero dizer que nem toda pessoa trans ou travesti precisa estar sempre na radicalidade da experimentação de gênero, utilizando-se de procedimentos de afirmação de gênero, para pertencer e ser reconhecida em sociedade. Estar no mundo com vida e dignidade é uma tarefa que, às vezes, pode ser muito mais subversiva do que qualquer investimento artístico e político de transformação desses binarismos. Por isso que o documentário de Riff é importante, já que o filme oferece esse olhar cuidadoso e cotidiano da realidade das pessoas

trans, sem exotizar, sem reiterar que suas experiências começam ou terminam em espaços hospitalares, sem pedir que as pessoas trans existam somente para a desconstrução desses universalismos dos corpos sexuais.

Essa quebra de expectativas do processo de desnaturalização identitária e desconstrução política é fruto de um trabalho fundamental de teóricos e ativistas trans em um movimento conhecido hoje como “estudos trans”. Podemos rememorar, no âmbito internacional, autores como Sandy Stone, Leslie Feinberg, Susan Stryker, Lou Sullivan, Julia Serano, C. Riley Snorton, Dean Spade, entre outros. No Brasil, destacamos autores como Jaqueline Gomes de Jesus, Guilherme Almeida, Megg Rayara Gomes de Oliveira, Leonardo Peçanha, Viviane Vergueiro, Hailey Kass, Amara Moira, Bruna Benevides, Letícia Nascimento, Sofia Favero, Jota Mombaça, entre outros.

Os pensadores que compõem os estudos trans contemporâneos aliam suas experiências enquanto acadêmicos e ativistas para explorar aspectos pouco explorados das pesquisas sobre transexualidade e, conseqüentemente, sobre vivência trans. Uma nova categoria é articulada nesse ambiente como um salto teórico crucial para a desnaturalização dessas relações entre corpo, sexo/gênero e desejo: a *cisnormatividade*. Nesse avanço de análise, os pesquisadores se deslocam de contextos com uma explicação essencialmente medicalizada para evidenciar o encontro da transgeneridade em sua multiplicidade, para além do binarismo, marcando um comprometimento com a posicionalidade, a reflexividade e reivindicando novos modos de agência e de produção de saber. Como Favero indica (2020), assumir o *pajubá* não apenas como linguagem, mas como prática corporificada que conforma um novo sistema de pensamento, mais relacional, contaminado pelos trânsitos de gênero.

Assim, quando o filme de Riff retrata os corpos trans na cidade, esses movimentos de vida também se relacionam com as dinâmicas sociais de habitar aquele espaço. Pegar um ônibus com os amigos para uma festa intersecciona questões de classe, raça e território. Quando Lina resgata em seu ensaio comunitário que a experiência das pessoas ali são partilhadas e aproximadas por outros marcadores sociais da diferença (Piscitelli, 2008), que vão da senzala à favela, o documentário exprime esse movimento crítico da transgeneridade em se localizar de forma articulada com outros movimentos e práticas políticas, especialmente as saídas experimentadas e avaliadas pelos feminismos negros e lésbicos no país.

Então quando nos debruçamos visualmente com os momentos de autocuidado, afirmação de gênero e produção de autoestima, esses eventos ordinários de sujeição dos nossos personagens estão conectados com preocupações mais alargadas de reconhecimento pelo

Estado, como os conflitos com a formação profissional e as burocracias em torno da requalificação civil. Um dos pontos centrais do documentário é a conversa de Fernando com um estagiário que o auxilia em seu processo de requalificação civil que já dura anos. A mudança nos documentos é vista com um duplo vínculo, de preservar a memória de si e de sua família, por um lado, mas também de garantir uma vida digna mais acessível pelos serviços e pela administração pública, por outro lado. Fernando enfatiza a importância do nome para se reconhecer e continuar tecendo sua própria vida.

É interessante notar que a decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) que garantiu o reconhecimento do direito à autodeterminação de gênero de pessoas trans foi efetivado em 2018, no mesmo ano de nossa conversa no projeto *Pedagogias da Imagem* e de eleição da presidência de Bolsonaro, um governo federal que desmantelou políticas LGBTI+ a nível federal (ver mais em Pereira, 2022). De modo que, com essa decisão, o direito à retificação civil é garantido diretamente em cartório para pessoas trans maiores de 18 anos sem a necessidade de decisão judicial, da presença de advogado ou defensor, de laudo médico, da prévia cirurgia de redesignação sexual ou da realização de tratamentos hormonais.

Além disso, o documentário aborda as dificuldades de acesso e os constrangimentos enfrentados por pessoas trans no atendimento médico, especialmente na área ginecológica para homens trans, revelando os conflitos enfrentados pelos usuários para receber um cuidado de saúde adequado quando não se tem documentos que correspondam à identidade de gênero apresentada. Ou mesmo quando acessam esses serviços, mas encontram uma falta de qualificação dos profissionais de saúde para lidar com corpos diversos e vidas dissidentes das normas de gênero, o que impede um atendimento de saúde adequado.

Em uma das cenas cotidianas que acompanhamos, Giu lê seu diário e narra em voz alta que tomar seu medicamento hormonal é “tomar posse do seu próprio corpo”. Ou seja, a importância dos hormônios e do acesso à saúde de forma geral é uma discussão se relaciona com o domínio do próprio corpo. É compreender o direito à saúde como um movimento de autonomia, cuidado e autopercepção, essenciais para a identificação do sujeito com o próprio gênero.

O documentário também aborda a importância do apoio familiar, especialmente da mãe, destacando momentos, discursos e memórias que concretizam essa centralidade do reconhecimento materno para o bem-estar dessas personagens em suas vidas e trajetórias. Lina, por exemplo, quando recorda de sua experiência como testemunha de Jeová, da primeira vez que se “montou” com ajuda de uma amiga travesti e foi descoberta por pessoas da igreja, o que

culminou em seu afastamento da religião, enfatiza o papel da mãe como esse lugar de cobrança, conforto, culpa e reconhecimento. Ela chorava por não pertencer mais a esse espaço de acolhimento e de pertencimento comunitário, mas também por ter decepcionado a mãe. Aos poucos, vemos que esses ajustes emocionais e familiares vão se tecendo em novas configurações, o que representa também a cena cotidiana do café compartilhado por Paula Beatriz com a mãe antes de ir para o trabalho.

Todos os participantes do filme exemplificam a pluralidade de suas experiências de vida, que adensam a vivência trans tradicionalmente narrada e filmada no país, ao mesmo tempo em que também redobram um esforço coletivo de se afastarem de posições binárias e questionarem as supostas coerências estabelecidas entre corpo, identidade de gênero e orientação sexual. A letra de “Bixa Travesty”, de Linn da Quebrada, uma das últimas cenas do documentário, remonta essa potência da ambiguidade do corpo e da vivência trans, ao mesmo tempo em que reafirma o movimento coletivo e político de não voltar atrás com os avanços de direitos, reconhecimento e visibilidade:

Eu já cansei de falar, já perdi a paciência
Você fingi não escutar, abusa da minha inteligência
Mas eu tô ligada, seu processo é muito lento
Vou tentar te explicar mais uma vez o fundamento

E se você não aceitar, pode doer, pode machucar
Que eu nem lamento (Vai!)

Bixa travesti de um peito só
O cabelo arrastando no chão
E na mão sangrando um coração
Bixa travesti de um peito só
O cabelo arrastando no chão
E na mão sangrando, um coração

Os elementos retratados em “Meu Corpo é Político” demonstram essa interseção produtiva entre a análise cinematográfica, as políticas LGBTI+ e os estudos sociais de vertente queer e trans. O filme oferece um olhar sensível e crítico acerca das experiências vivenciadas por pessoas trans, explorando suas relações cotidianas, desafios pessoais e formas de resistência. Através de uma narrativa cinematográfica de caráter documental, podemos compreender a complexidade das questões de gênero, especialmente na relação entre a identidade e a sexualidade, assim como refletir sobre as desigualdades e vulnerabilidades sociais enfrentadas por essa parcela da população LGBTI+.

Dito isto, os estudos trans contemporâneos, especialmente os nacionais, têm o mérito de irem além da desnaturalização do binarismo de sexo e gênero, articulando outras questões relevantes como a universalidade da cisnorma e da heterossexualidade compulsória (Serano, 2007; Rich, 2010). Com isso, apontam para o caráter *cisheteronormativo* das hierarquias sexuais, que implica na expectativa de que uma pessoa se identifique sempre com o sexo que lhe foi designado ao nascer, conforme determinado por especialistas, e mantenha uma identidade de gênero binária (masculina ou feminina) com orientação sexual heterossexual. Essas definições, classificações e condutas, que retomam um manejo médico de protocolos que vem desde a metade do século XX, são baseadas em uma estrutura binária de sujeição dos corpos sexuais (Cortez, Gaudenzi, Maksud, 2019).

Assim, os estudos trans contemporâneos desempenham um papel fundamental na desconstrução dessas normas e expectativas de gênero, ao questionarem as práticas epistemológicas e clínicas que reforçam esses binarismos, destacando também a importância da autonomia e da visibilidade dos corpos trans. O documentário analisado contribui sobremaneira para essa discussão ao mostrar como as pessoas trans se posicionam localmente e constroem suas identidades de maneira crítica, relacional e consciente, além de evidenciar a necessidade de ampliar o entendimento sobre as experiências trans para além do âmbito já datado e defasado do modelo biomédico.

Nesse sentido, quando abordamos a construção das normas sociais, incluindo as normas de gênero, é imprescindível discutir também as formas de desobediência de gênero, que são meios de visibilizar as dissidências corporais usualmente marginalizadas e invisibilizadas pela própria norma. Logo, o documentário de Alice Riff se configura como um potencializador desse movimento crítico e transformador que sustenta os estudos e ativismos trans a partir dos anos 2000, lutando por direitos ao mesmo tempo em que não deixa perder representações e configurações outras de trânsito de gênero. A disseminação dessas histórias é uma estratégia

fundamental para compreendermos a nós mesmos como sujeitos de direitos e como nos organizarmos politicamente em meio aos ambientes de mais conservadorismo social.

Somente ao estranhar o que nos é apresentado como natural, familiar ou correto é que podemos nos abrir para outras experiências de vivência e dissidência de gênero. No limite, em uma vida mais plural. É a partir desse movimento de questionamento e desconstrução das normas hegemônicas que somos capazes de reconhecer e acolher as experiências que se desviam dessas normas, permitindo uma compreensão mais ampla e inclusiva da diversidade das experiências, expressões e identidades de gênero. Ou seja, essa abertura para o estranhamento do binômio “natural=normal” e para a pluralidade das corporalidades que é marca dos movimentos queer e trans nessas últimas décadas se traduz em uma tarefa crítica para o desenvolvimento de uma sociedade mais igualitária.

Assim, questionar categorias como binarismo de sexo e gênero, cisnormatividade e heterossexualidade compulsória são movimentos teóricos de organizações práticas, como quando observamos a constituição de relações de significação e atribuição de valor de forma diferenciada às masculinidades e feminilidades, as quais são atravessadas pelo poder (Butler, 2008). Tais estudos, que aparecem nas coletividades dos movimentos sociais, reconhecem o caráter socialmente produzido dos enquadramentos de corpos, papéis sociais, relacionamentos e construções de identidade, bem como a dinâmica normativa que sistematicamente subjaz essa produção.

Uma perspectiva que desafie essas normalidades essencializadas se dá ao destacar os múltiplos marcadores que compõem as experiências dos sujeitos. Tal como enquadrado e desfiado na filmagem de “Meu Corpo é Político”. É importante considerar como essas interseções de distintos marcadores sociais da diferença – como raça, classe, religião, orientação sexual, entre outras – produzem experiências diversas de desigualdade, vulnerabilidade e acesso à saúde. Logo, ao ilustrar uma vivência plural, ordinária e até mesmo ambígua dessas personagens, Riff se apoia na estratégia crítica da teoria e política queer/trans em desestabilizar os termos que organizam e naturalizam os sujeitos de forma binária. Essa perspectiva também se volta para o legado das políticas de identidade que se dedicam às práticas, relações e possibilidades dissidentes.

Nesse contexto, portanto, o documentário “Meu Corpo é Político” de Alice Riff desempenha um papel necessário de recuperar histórias marginalizadas pelas normas de gênero em um momento recente de intensa politização dos direitos LGBTI+ no país. Através de histórias exemplares, o documentário evidencia a luta contra o binarismo de sexo e gênero,

assim como a heterossexualidade compulsória, sempre em uma interseção fina e cuidadosa com marcadores como raça, classe e religião. Mas o filme não se limite a desafiar o “cistema”, ele também é potente ao recuperar momentos cotidianos de resistência e trânsito de gênero, pluralizando as vozes trans que narram suas experiências e identidades.

Ao contar essas histórias, o documentário de Riff contribui para a ampliação do repertório de narrativas sobre transexualidades e dissidências de gênero fora de um eixo biomédico, desafiando estereótipos e preconceitos arraigados na sociedade, com o acerto de filmar essas histórias em um lugar de proximidade, de relações cotidianas e de compartilhamento comunitário. Com isso, “Meu Corpo é Político” promove uma compreensão mais complexa e inclusiva dessas vivências. O filme abre espaço para a diversidade quando aposta na compreensão de que há inúmeras maneiras de habitar a norma, por isso, até mesmo para a desconstrução dessas antigas e persistentes hierarquias sexuais precisamos desse esforço coletivo de mapear, visibilizar e reconhecer as múltiplas formas de construir corpos, identidades e expressões de gênero mais plurais.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CORTEZ, Marina; GAUDENZI, Paula; MAKSDUD, Ivia. “Gênero: percursos e diálogos entre os estudos feministas e biomédicos nas décadas de 1950 a 1970”. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, v. 29, n. 1, 2019.

FAVERO, Sofia. “Por uma ética pajubariana: a potência epistemológica das travestis intelectuais”. *Revista Equatorial*, v. 7, n. 12, 2020.

PEREIRA, Matheus Mazzilli. “Políticas para LGBTI+ no governo federal: ascensão e queda”. Nexo, 19 Abr 2022. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/linha-do-tempo/2022/Pol%C3%ADticas-para-LGBTI-no-governo-federal-ascens%C3%A3o-e-queda>.

PISCITELLI, Adriana. “Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras”. *Revista Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2, 2008.

RICH, Adrienne. “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”. *Revista Bagoas*, v. 4, n. 5, 2010.

SERANO, Julia. *Whipping girl*: a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity. Emeryville, CA: Seal Press, 2007.