

CINEMA

políticas da imagem

**CINEMA:
POLÍTICAS DA IMAGEM**

CINEMA

políticas da imagem

ORGANIZADORES

Cardes Amâncio
Paulo Heméritas
Wagner Moreira

Belo Horizonte . 2020



SUMÁRIO

9 O FILME INSURGENTE COMO IMAGEM CRÍTICA

I DA EXPERIÊNCIA E DA MEMÓRIA

15 O DOCUMENTÁRIO COMO NARRATIVA HISTÓRICA:
DESAFIOS E POSSIBILIDADES

Aimée Schneider Duarte

Rodrigo Dias Rodrigues de Mendonça Fróes

42 DEVIR-ANIMAL: A EXPERIÊNCIA ETICO-ESTÉTICA
E O AUDIOVISUAL NA PRODUÇÃO DA ALTERIDADE

Cláudio Tarouco de Azevedo

68 O DOCUMENTÁRIO E O DIÁLOGO DA EXPERIÊNCIA
HISTÓRICA NA LUTA ESTUDANTIL, ENTRE BRASIL E CHILE

Gabriel de Barcelos

95 DEBATENDO CONCEITOS: A UTILIZAÇÃO DE
CINEMA EM SALA DE AULA COMO CONTRIBUINTE
PARA A COMPREENSÃO DE PROBLEMAS HISTÓRICOS

Joselene Ieda dos Santos Lopes de Carvalho

109 A LUTA ARMADA NO CINEMA: A MEMÓRIA
DO TESTEMUNHO COMO RESISTÊNCIA POLÍTICA

César Alessandro S. Figueiredo

II DA IMAGEM AMBIENTE

139 O CINEMA AMBIENTAL E A LUTA POR DIREITOS:
REFLEXÕES SOBRE O ACESSO À TERRA NO BRASIL A
PARTIR DO DOCUMENTÁRIO MATARAM IRMÃ DOROTHY

Mariana Pereira Domingues

168 **A QUESTÃO AGRÁRIA BRASILEIRA E
A BUSCA DA TERRA “LIVRE” EM VIDAS SECAS**
Rosely Aparecida Stefanos Pacheco

189 **FESTIVAIS LATINO-AMERICANOS
DE CINEMA AMBIENTAL: ESTÍMULO À
SOCIABILIDADE ENTRE OS REALIZADORES**
Janaína Welle
Solange Alboreda
Paulo Heméritas

216 **CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMUNICAÇÃO AMBIENTAL
EM ENVIRO-TOONS BRASILEIRAS SOB A PERSPECTIVA
TEÓRICO-CONCEITUAL DA SOCIOLOGIA AMBIENTAL**
Jean Fábio Borba Cerqueira

III DA IMAGEM INDÍGENA

251 **DO CINEMA INDÍGENA À REALIDADE VIRTUAL:
TECENDO REDES DE AUTONOMIA ENTRE
MUNDURUKU E ZAPATISTAS**
Camila Dutervil

269 **OS ÍNDIOS XETÁ E AS TRANSFORMAÇÕES**
Paula Grazielle Viana dos Reis

297 **RECOMPOR O PRESENTE: MONTAGEM E HISTÓRIA
EM A NAÇÃO QUE NÃO ESPEROU POR DEUS**
Fernanda Ribeiro de Salvo

315 **CINEMA PATAXÓ: POLÍTICAS DE MEMÓRIA E
ARQUIVO, PAISAGENS CURRICULARES E
REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA**
Paulo de Tássio Borges da Silva

IV DA IMAGEM URBANA

335 **MOVIMENTOS IMAGEM-CÂMERA**
Priscila Musa

356 **PRAIA DO FUTURO (2014):
ANÁLISE SOBRE A RELAÇÃO ENTRE
HOMOSSEXUALIDADE E MIGRAÇÃO INTERNACIONAL**
Vítor Lopes Andrade

373 **QUE HORAS ELA VOLTA: QUEBRANDO CADEIAS
DE CUIDADO, REFAZENDO LUGARES SOCIAIS**
Anna Bárbara Araujo

393 **REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA
MARGINALIZADA NO CINEMA BRASILEIRO**
Mauricio Caleiro

412 **DA E PARA A PERIFERIA?
A REPRESENTAÇÃO PERIFÉRICA EM UCHOA,
NOVAIS E O CINEMA CONTEMPORÂNEO DE CONTAGEM**
Gabriel Araújo
Marcos Afonso Alves Rocha

433 **SEM MORADIAS E SEM PÁTRIAS:
OCUPAÇÃO URBANA EM ERA O HOTEL CAMBRIDGE**
Matheus Almeida

452 **ELEFANTES BRANCOS, AUSÊNCIA DE
DIREITOS E POSSIBILIDADES DE INTERVENÇÃO:
UM ENSAIO SOBRE ATITUDES POSSÍVEIS
PARA MODIFICAÇÃO DO QUADRO SOCIAL**
Geovane Lopes de Oliveira
Andrey da Silva Brugger

480 **CINEMA DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO,
PÓS-ESTRUTURALISMO E ANTROPOLOGIA NA PRÁTICA**
Luís Otávio Mendonça de Oliveira

497 **SOBRE OS AUTORES**

O FILME INSURGENTE COMO IMAGEM CRÍTICA

Os artigos contidos neste livro foram elaborados para marcar a passagem de sete anos de história do Cinecipó – Festival do Filme Insurgente, iniciada no verão de 2011 no município de Santana do Riacho – MG, sede do Parque Nacional da Serra do Cipó. O nascimento do Festival está correlacionado a necessidade percebida por seus idealizadores de discussão na comunidade local quanto aos impactos socioambientais (queimadas, desmatamento, inflação, violência, etc.) provocados pelas atividades econômicas ali desenvolvidas notadamente o turismo, a especulação imobiliária, a mineração e a agropecuária.

A serra do Cipó está situada em uma área biodiversa do cerrado mineiro, morada de antigos sítios remanescentes de quilombolas e de nativos indígenas do interior brasileiro. Nesse sentido a proposta do Cinecipó fundamenta-se diante de uma pretensão simples: refletir sobre a questão ambiental local através da exibição de filmes de diferentes formatos e temáticas socioambientais. Com o propósito de transformar a arte midiática num instrumento cultural fundamental para a orientação das subjetividades foram realizados debates no sentido de motivar uma vida ativa nas arenas políticas existentes como os conselhos municipais e as audiências públicas que compõem a participação democrática ampliada.

O Cinecipó recentemente passou a ser realizado também na cidade de Belo Horizonte e redefiniu sua temática nuclear passando a denominar-se Festival do Filme Insurgente. Hipoteticamente, o filme insurgente é aquele que corajosamente abandona os pressupostos discursivos e estéticos existentes no cinema e ousa argumentar midiaticamente através de uma reconstrução inovadora. Literalmente, insurgente possui os seguintes significados: *insurgens,-entis*: participio presente de *insurgo,-ere*: levantar-se, erguer-se, atacar, ameaçar, insurgir-se; que ou quem se insurge. *Insurrecto*, revoltoso. Palavras relacionadas: revoltoso, insurgência, insurreccionado, rebelde¹.

¹ “insurgente”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/insurgente> [consultado em 02-12-2019].

Esta proposta revela-se uma tentativa de reação quanto ao esquecimento da política, a alienação provocada pelo mundo do trabalho. Tornou-se um evento aglutinador de obras audiovisuais representativas de expressões sociais multifacetadas como a questão urbana, os conflitos agrários, o pensamento: ecológico, de gênero e étnico, entre outros assuntos cujo desejo é motivar os enfrentamentos de luta por justiça social.

O Cinema Ambiental contemporâneo ao qual o Cinecipó esteve atrelado nasce dos movimentos de contracultura que propiciaram o florescimento de uma identidade cultural verde² surgida no início dos anos 1970 e foi motivada por uma reação organizada da sociedade quanto ao aparecimento sintomático da ultrapassagem dos limites do espaço físico-geográfico. As evidências surgiram notadamente nos interesses difusos como a poluição ou a escassez relativos aos direitos sobre a utilização do ar, da água, do clima e do solo. A politização da questão ecológica resultou em capital social existente hoje nesse movimento social e se deveu a intensas lutas de grupos sociais que conquistaram o direito à realização de convenções e a promulgação de legislações internacionais de proteção e conservação dos ecossistemas naturais e tiveram como evento consagrador a Conferência Rio-92, reflexo da alta regulação do campo ambiental.

Paralelamente às ações políticas, houve a incorporação de novos saberes e conhecimentos científicos desenvolvidos para enfrentar a questão dos limites no campo da Ecologia, da Sustentabilidade e da Educação Ambiental. Foi delineada uma ética³ que fundamenta o discurso ambientalista, qual seja, a preocupação em desenvolver-se socialmente o presente sem que se comprometa a garantia dos recursos naturais necessários a manutenção das gerações futuras em que a tônica da vida passa a ser o cuidado com o meio no qual se vive e com todos os viventes.

Entre as décadas de 1970 e 1990 também surgem os primeiros filmes de cinema decorrentes da expressão destas manifestações sociais e são organizados os primeiros eventos de exibição exclusiva

da temática ambiental como o Fica, o FilmeAmbiente e o CineEco. Os eventos tornaram-se paulatinamente numa arena de discussão entre o real e sua representação: a imagem. Esta é utilizada nestes espaços como fonte de revelação dos múltiplos significados que o ambiente exerce sobre a humanidade e os conflitos decorrentes de seu uso numa sociedade, na expressão frankfurtiana, marcada pela razão instrumental.

Este livro apresenta a necessidade de se refletir sobre o tema do “filme insurgente”, que converge para o sentido ambiental da sua proposta e insiste em uma forma de revelar o poder contido na arte midiática, investindo no desafio de apresentar um mapa da extensa temática tratada.

Ele também estimula o ato da leitura da realidade por meio das reflexões críticas de seus autores quanto ao campo de saber - na acepção bourdieusiana - dos denominados “Cinema Ambiental”, “Cinema Socioambiental” e “Filme Insurgente”. O diálogo estabelecido nesse sentido e que propiciou o presente livro está subdividido a partir das múltiplas abordagens analíticas realizadas quanto a questão imagética-sonora e ora organizadas nos seguintes capítulos: I - Da experiência e da memória; II - Da imagem ambiente; III - Da imagem indígena, e IV - Da imagem urbana.

Por fim, também esta reunião de artigos celebra a parceria do Cinecipó com o Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, representado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens POSLING/CEFET-MG. Este incentivou a chamada para a seleção dos artigos, bem como a elaboração do projeto editorial deste livro e a pesquisa na área da imagem, eu seu viés de divulgação científica e acadêmica, envolvendo alunos da pós-graduação e da graduação do Curso de Letras, ênfase em Tecnologias da Edição, do CEFET-MG. Em tempo, o Festival já contou com a participação de professores e alunos da instituição em sua organização e execução, tendo sido desenvolvido como projeto de extensão da mesma.

Esperamos promover uma boa leitura para aqueles que se interessam pela construção da imagem crítica nesse início de século XXI.

Os organizadores

² Manuel Castells em “O Poder da Identidade”, o verdejar do ser.

³ Há evidências que este discurso seja capturado pelo mercado para atingimento de objetivos não previstos pelos indivíduos que contribuíram para a construção do capital social ambientalista (*free-riders* discursivos).

I

**DA
EXPERIÊNCIA
E DA
MEMÓRIA**

O DOCUMENTÁRIO COMO NARRATIVA HISTÓRICA: DESAFIOS E POSSIBILIDADES

*Aimée Schneider Duarte
Rodrigo Dias Rodrigues de Mendonça Fróes*

Introdução

A vertente visual ingressou no campo das Ciências Humanas como um recurso documental de legitimidade própria, indispensável à leitura dos fenômenos sociais. Indo além da função comunicativa, a imagem é um objeto de significação a ser interpretado de forma crítica, baseada no contexto temporal em que concebida. Não há um olhar neutro sobre a realidade, tampouco sobre a memória: ambas se vinculam aos valores, símbolos e crenças por meio do capital cultural e social (BOURDIEU, 1998).

Diferentemente da historiografia convencional, as imagens cinematográficas documentais criam efetividade informativa conforme permitem uma análise do comportamento de cada entrevistado. Logo, as narrativas sobre suas experiências e trajetórias de vida são também influenciadas pelo apontamento da câmera, como parte da mediação e colaboração inerentes ao processo narrativo. A fala não está vinculada apenas ao passado, mas decorre também da sociedade que a elaborou, através de negociações, conforme a relação entre o entrevistado e o entrevistador.

Assim é que o cinema documental põe essas questões em debate, adotando a memória pessoal como ponto de partida para o entendimento da memória pública através da conexão entre as esferas *privadas* e *públicas*. Por meio do recurso visual, e de forma mais específica dentro da compreensão do liame entre cinema e história pública (ALMEIDA; ROVAI, 2011), é possível problematizar o conhecimento como prática dessa mesma história – que, comumente associada ao acesso franqueado de informações de interesse coletivo, vem, nos últimos anos, ampliando o seu próprio entendimento para

além do espaço acadêmico, englobando outras áreas do saber, não necessariamente acadêmicas, de modo a pensar em uma memória compartilhada.

O historiador Robert Rosenstone (2010) afirma, sem ignorar as especificidades de cada campo, que há uma aproximação entre o documentário e a história escrita acadêmica. Embora defenda uma maior inventividade do cinema ficcional perante o documentário, este vem expandindo suas fronteiras rumo à ficção: o filme de gênero histórico é um veículo de história pública, uma ferramenta apta a desenvolver uma perspectiva educativa, estabelecendo ligações com um fato histórico.

Neste estudo, adota-se o conceito de texto vídeo-gráfico – ou escrita vídeo-gráfica da história –, defendido pelos historiadores Ana Maria Mauad e Fernando Dumas (2011). Almeja-se uma análise para além dos canteiros institucionais da história, definindo o documentário como um *vídeo-história*, ao mesmo tempo em que se apresenta uma nova forma de transmitir informações a partir de um conteúdo visual. Para Rosenstone (2010), o documentário reconhece a presença do ficcional e da encenação, mas busca aproximar-se do real. Igualmente, no âmbito da memória, não se confia plenamente na reivindicação do documentário por realismo, dada a sua carga de ficcionalidade. Desse modo, defendem-se, a um só tempo, o afastamento da ideia de que o documentário é sinônimo de verdade e a existência de relação imediata entre documentário e história enquanto campos correlatos.

Os filmes expressam características da história pública por meio da colaboração, entre diversos segmentos, rumo ao saber histórico, que, uma vez apropriado e ressignificado, ultrapassa a simples publicação, dado o impacto social inerente. Sua divulgação por meio das imagens cinematográficas expande o espaço acadêmico, bem como a própria utilização da história pública. Assim, o estudo dos documentários *A Guerra contra a Democracia* (2007), *Memórias da Ditadura* (2014) e *Réquiem para o Sonho Americano* (2015) apontará a profundidade comunicativa do texto vídeo-gráfico. Considerando o palpável risco de cerceamento da democracia, decorrente da atual expansão de ideologias antidemocráticas tanto no Brasil quanto no restante da América Latina, os depoimentos colhidos em tais obras sobre fatos e épocas pretéritas tendem a informar o momento presente. A ideia

nuclear não é retratar tais períodos em si, mas demonstrar a maneira como os temas foram retratados e como o assunto político é traduzido ao telespectador. A partir desses patamares de reflexão, pergunta-se: quais são as influências do documentário na construção de uma narrativa histórica? Qual o lugar da memória nesse processo?

Memória e construção da narrativa histórica

Os documentários históricos voltam-se para a narrativa de fatos já ocorridos – o que evoca a inevitável importância da memória.

O sociólogo Maurice Halbwachs (1999) desenvolve a tese de que a memória é coletiva – o que não refuta a sua forma individual, apenas reconhecendo o quanto se encontra enraizada nos quadros e malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais os seres estão engajados. Isto implica o fato de que a memória individual não existe em um isolamento pleno e hermético, posto que o indivíduo, ao recordar, reporta-se a pontos de referência que existem fora dele e que são fixados pela sociedade – à guisa de exemplo, a própria trama da existência social elabora os parâmetros de uma linguagem. As representações simbolizam a *sociedade* e resultam da combinação das consciências *individuais*, exprimindo, simultaneamente, a vida *exterior* e *interior*, de modo que a memória é enxergada por meio de um discurso plural.

Ainda entre tais questões, o sociólogo Michael Pollak (1992, p. 204) aponta que a memória, sobretudo a coletiva, é um fenômeno construído e funciona como elemento constituinte da noção de identidade, pois falar do passado geralmente leva quem o conta a organizar e selecionar os fatos. Tem-se que a memória humana não é simplesmente um arquivo mecânico que registra os acontecimentos sucessivos; não existe em uma modalidade fixa, mas em forma de processo, pois, ao “*recordarmos, construímos uma versão possível dos acontecimentos*” (SANTHIAGO; MAGALHÃES, 2015, p. 36).

Nesse sentido, é preciso ter cuidado para não tomar as manifestações proferidas em uma rememoração por verdades intransponíveis. Entre *lembranças* e *esquecimentos*, o narrador seleciona, recria e reelabora os episódios a partir dos anseios individuais e coletivos do presente. A memória registra como os acontecimentos foram digeridos

por quem os relembra, de maneira tal que gera um processo de edificação de uma imagem. Cabe registrar que o fato de o entrevistado arquitetar um quadro não invalida a importância de sua narração – muito pelo contrário: cabe aos historiadores terem consciência desse processo para que compreendam que o relato da vida também faz parte da vida. Pollak (1989) problematizou as diferenças entre *esquecimento* e *silêncio* no campo da memória, afirmando que o silêncio não necessariamente significa que o indivíduo se esqueceu da experiência vivida, mas que, por razões diversas, optou por não se manifestar sobre ela. Não apenas o que é dito está relacionado à construção da imagem e da identidade, mas também o que não é falado.

Trabalhar com a memória é um processo de montagem de quebra-cabeças: é preciso jogá-la em um caldeirão de controvérsias, porque ela não pode ser representada como um *corpus* unificado, interpretado de maneira definitiva; há a necessidade de se incluir nas análises realizadas as contradições e conflitos. A busca pelo real e pelo irreal sempre esteve presente no cinema e na construção da narrativa. Perante esse cenário, antes de adentrar de forma específica no tema deste trabalho, é preciso enfrentar as seguintes indagações: “O que a imagem reflete? Ela é a expressão da realidade ou é uma representação?” (KORNIS, 1992, p. 237).

A narrativa fílmica, como referência e suporte da memória coletiva, é a perpetuação dos sentidos e dos valores que identificam um indivíduo, uma coletividade e/ou uma nação, representando um fator de sentimento de continuidade e de coerência para consigo mesmo e para com o grupo. E se a legitimidade é, conforme a filósofa Hannah Arendt (1994, p. 41), um apelo ao passado, é necessário lembrar que ele não é algo inerte, pronto e acabado. As leituras iconográficas devem sempre lidar com as narrativas e as suas versões, uma vez que o espaço social passa a ser utilizado na “busca de um alargamento das experiências do mundo” (SADER, 1988, p. 206).

O historiador Paulo Knauss (2006) acredita que os significados não são tomados por dados, mas como construção sociocultural, e que a imagem pode ser caracterizada como expressão da diversidade, exibindo a pluralidade humana. Dessa maneira, a produção de significado é um processo social, e a experiência visual é um paradigma da época.

Importante destacar que para cada escrita vídeo-gráfica há uma modalidade de produção, na medida em que, dependendo do objetivo do vídeo, há uma série de fatores de ordenação a se considerar. Assim como o exame de um texto é feito por meio de uma linguagem subjetiva, a partir das percepções de cada um, a análise imagética também é composta por tal subjetividade. A realidade, portanto, seria uma construção; e a noção de verdade seria ilusória.

Assim é que o presente artigo se volta para o favorecimento da virada epistemológica da crítica contra o positivismo científico, defendendo a relativização das fontes. O relativismo constitui um procedimento epistemológico que sublinha a relação entre o objeto delineado e quem o observa, levando, assim, ao questionamento da verdade absoluta. As fontes devem ser relativizadas, sendo consideradas testemunhos indiretos; é necessário, portanto, criticá-las enquanto se examina, por meio de uma relação entre prova e possibilidades, o contexto em que concebidas. O relativismo se impõe, nesta esfera, como um paradigma epistemológico.

Tal como o observador do ovo no conto da escritora Clarice Lispector (1983), o observador das transformações sociais constrói aquilo que enxerga como realidade e, à medida que constitui seu objeto, constitui a si mesmo. É nesta esfera de ideias que Lispector analisa a relação entre o ser humano e a realidade que ele constrói: o narrador-personagem olha para um ovo e tem a ilusão de vê-lo e dominá-lo; entretanto, conclui que o ovo não tem uma existência individual em si. Por meio da metáfora, é possível verificar que a observação do ovo – aqui, a observação da sociedade – não é um ato objetivo, dependendo de uma realidade social ontológica. A objetividade seria uma ilusão do sujeito, não passando de um artifício para diminuir a responsabilidade do observador: “Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo” (LISPECTOR, 1983, p. 49). Poder-se-ia pensar no discurso imagético presente no documentário como um apontamento da memória – e não necessariamente a memória em si.

Sendo assim, a leitura dos documentários deve lidar com as suas narrativas e versões. Não se trata de afirmar que há memórias e documentários autênticos ou mentirosos, mas enfoques e olhares distintos. Elas não se apresentam em um vazio absoluto da presença social, inexistindo em uma forma *pura*, muito menos *única*: seu caráter

plural traz disputas pelo sentido do passado. O historiador Jaques Le Goff (1985) já afirmava que o documento – incluindo-se, nesta categoria, o documentário – não é algo que fica por conta do passado, mas sim um produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de força e de poder.

Assim, a narrativa fílmica não está vinculada apenas ao passado, sendo um construto social decorrente das negociações baseadas nas relações entre o entrevistado e o entrevistador. Ao trazer memórias privadas para o âmbito público, os documentários aqui examinados fazem da narrativa uma forma artesanal de comunicação, de modo que, ao se voltarem para a memória, também se voltam temporalmente ao presente. Dessa maneira, a realidade permanece em constante questionamento.

A dimensão visual do documentário como fonte

Através do estudo do entrelace entre memória e documentário, pretende-se tecer uma abordagem epistemológica que utilize um itinerário *não-hegemônico* para o debate, conforme expressão utilizada pelo sociólogo Boaventura de Souza Santos (2002) e pelo cientista político Leonardo Avritzer (2002). Santos (2007) entende que os novos questionamentos não podem ser respondidos com base em critérios antigos, na medida em que é preciso contribuir para a renovação das Ciências Humanas e, por conseguinte, formular um estímulo à emancipação social. A renovação científica, portanto, ajudaria a reinventar este processo emancipatório.

A experiência social vai além do que a tradição científica ocidental considera importante: “[...] a realidade não pode ser reduzida ao que existe [...]” (SANTOS, 2002, p. 253). Neste teor, a finalidade é a de construir experiências possíveis e disponíveis, transformando “[...] objetos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças” (SANTOS, 2002, p. 246). O autor demonstra a polarização existente no que se refere à geografia – Norte/Sul –, às questões históricas – Novo/Velho Mundo – e à conjuntura socioeconômica – região metropolitana/colonial. Neste âmbito, identifica o que entende ser uma linha invisível, traçando a separação entre desenvolvido e subdesenvolvido e repercutindo nas situações sociais

e culturais. As linhas abissais hierarquizam os saberes, negando a diversidade e delimitando fronteiras, “[...] dividindo as cidades em zonas civilizadas e zonas selvagens [...]” (SANTOS, 2007, p. 15). Por meio dessas zonas de fronteira – não necessariamente físicas –, uma dada entidade ou conhecimento é desqualificado e tomado como invisível, inferior, improdutivo, residual e/ou descartável.

É o que acontece com conhecimentos tidos por *não acadêmicos* – um deles, o uso do vídeo documental na produção do saber: “A hegemonia da fonte escrita e oficial se vincula, então, diretamente ao desprezo na historiografia, por um valioso e diversificado conjunto de fontes, como as visuais” (KNAUSS, 2006, p. 101). Sob esse prisma, Santos (2002) propõe uma racionalidade alternativa para um novo tempo-espço: a proliferação de totalidades coexistentes; e a explicitação da heterogeneidade de quaisquer dessas totalidades, com a existência própria de cada parte. Criam-se condições de expandir o campo das experiências credíveis e, por consequência, amplia-se o mundo.

A empreitada de valorização das imagens e, em especial, da imagem presente no âmbito do documentário, segundo a historiadora Ana Maria Mauad (2016), é tributária da renovação historiográfica do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Nela, se destacam dois historiadores: Ulpiano Bezerra de Meneses e Paulo Knauss. O primeiro propõe que a imagem seja analisada como um artefato da cultura visual, possuindo biografia e universo próprios. Meneses (2005) problematiza a hierarquia das fontes e do valor documental, uma vez que a imagem acaba sendo desvalorizada – ou, até mesmo, subordinada às fontes escritas, sendo tratada como mero complemento. Todavia, nos últimos anos, tem-se uma percepção cada vez mais ampliada da importância da dimensão visual na modernidade (MENESES, 2003, p. 11). Ademais, pressupõe-se uma via de mão dupla entre o olhar e o seu objeto, uma vez que:

[...] a noção de fonte histórica há de ser problematizada à luz de uma crítica que a considere como suporte de práticas sociais, superando a visão ingênua de que as fontes contêm o passado, revelando-se ao olhar do presente por sua pura existência. Toda fonte histórica é resultado de uma operação histórica (CERTEAU,

1979), não fala por si só, é necessário que perguntas lhes sejam feitas. (MAUAD, 2016, p. 37)

O documentário, sob essa ótica, se define como fonte, e a sua presença nos espaços *privados* e *públicos* constrói uma narrativa que possibilita sua posteridade na memória social. Entende-se, assim, a imagem e a narrativa presentes nos documentários como uma mensagem que se elabora através do tempo por meio da imagem/documento (LE GOFF, 1985). Os testemunhos transmitidos oferecem maneiras de ver e pensar o passado, compondo um painel imagético. Daí a necessidade de se discutir o uso do texto vídeo-gráfico na composição do conhecimento histórico.

Knauss (2006), por sua vez, defende que as imagens – e, aqui, a expressão é analisada em seu contexto abrangente, englobando a imagem vídeo-gráfica – não devem ser tratadas como mera *prova* de algo, recomendando a superação da epistemologia da prova. Afirma que há duas perspectivas gerais na definição de cultura visual: uma restrita e outra abrangente. A restrita corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico ou pela tradução dos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital. A abrangente considera a cultura visual um instrumento para se pensar diferentes experiências visuais, em diversos tempos e sociedades.

Adota-se, neste artigo, a segunda corrente, mais ampla, de modo a entender, nos estudos contemporâneos, a cultura visual de forma associada aos fenômenos sociais e, assim, facilitar o encontro entre imagem e história, uma vez que as imagens não se situam apenas no papel, nos projetores, nas paredes ou nos meios digitais. A elaboração dos quadros da historicidade parte da materialidade das experiências sociais e dos seus vestígios, de modo que Mauad (2006, p. 37) argumenta que “não basta olhar, é fundamental estranhar”. Também afirma que as “imagens atuam como mediadores entretempo e fazem diferença quando a experiência passada se torna um objeto de estudo” (2016, p. 34). Tal se coaduna com o já mencionado teor das imagens, cuja análise depende do contexto histórico e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Elas ultrapassam a memória daquele tempo, tecendo uma relação presente-passado e impondo, com isso, uma historicidade (PANOFSKY, 1991).

O teórico Bill Nichols (2005) construiu uma tipologia acerca dos modos de documentar que, segundo sua percepção, são seis: expositivo, observativo, participativo, reflexivo, poético e performático. Não é tarefa fácil enquadrar um documentário em uma dessas categorias, em virtude da riqueza e da complexidade que tal produção encerra. A definição não se esgota no nível conceitual, pois envolve diversos fatores, sendo praticamente impossível assinalar o enquadramento de um filme ou diretor em tipos únicos. Segundo o pesquisador de cinema Silvio Da-Rin (2006), não é possível esgotar todas as definições de documentário, uma vez que suas fronteiras são incertas. Os mencionados conceitos operam apenas para a melhor compreensão de questões cinematográficas.

Levando em consideração o fato de que os três documentários examinados – *A Guerra contra a Democracia* (2007), *Memórias da Ditadura* (2014) e *Réquiem para o Sonho Americano* (2015) – se filiam ao modo participativo, este será o único desenvolvido neste estudo. Tal vertente se baseia na interatividade, na medida em que, ao assistir tais documentários, “esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente” (NICHOLS, 2005, pp. 154-155). A tipologia participativa passa a valorizar a intervenção, fornecendo um elo essencial para a relação com o mundo, ou seja, entre personagem e espectador. Para Rosenstone (2010), não se trata de confiar plenamente na reivindicação realista do documentário, até mesmo por conta da sua carga de ficcionalidade. Sendo assim, e considerando a precitada constatação, aqui proposta, da inexistência de sinonímia entre documentário e verdade, bem como de seu liame imediato para com a história, chega-se à conclusão de que o documentário promove uma reflexão histórica através de uma narrativa que problematiza o presente por meio do diálogo com o passado.

A valorização consiste em um cinema que se faz reflexivo por meio do *encontro* – é através desse encontro que as historiadoras Ana Maria Mauad (2013) e Ana Carolina Maciel (2013) defendem que há uma zona limítrofe entre real e ficcional no diálogo entre a historiografia e o documentário. Estimula-se, com isso, um diálogo entre passado e presente através de encontros que possibilitam a construção de um elo entre diretor, personagem e espectador por meio da memória. Seguindo essa linha, pode-se pensar na utilização cinematográfica

da história narrada sob a fonte da micro-história, campo relativamente recente na historiografia cuja proposta de análise é a redução da escala de observação, buscando-se melhor entendimento acerca das complexidades do contexto geral. Assim, percebe-se que as falas representam a história de pessoas que viveram aquele momento: quando são expostas as perspectivas dos narradores, não se observa somente as suas vidas, mas se examina todo o entorno *através* das suas concepções.

O cenário da história pública, nesse contexto, mescla as narrativas cinematográfica e historiográfica dentro de uma perspectiva de complementaridade, de tal modo que as ressignificações acabam ultrapassando o espaço midiático. Os documentários analisados retratam o contexto histórico de dismantelamento da democracia, expondo as narrativas enquanto meio de resistência social e apresentando a mobilização popular como um pilar fundamental das esferas políticas democráticas. Uma vez tecidas essas observações, é preciso avançar nos debates para se entender e problematizar tais obras, de forma que sejam “enfrentadas”, conforme expressão da historiadora Martha Abreu (2003, p. 97), criando, assim, um quadro teórico capaz de auxiliar no entendimento do prisma político da América – em especial a Latina – no que concerne à sua busca pela democracia, que engloba um território de conflitos e resistências.

Documentários sob análise: um panorama da democracia através da memória

Sob a diversidade de seus enfoques e preferências estéticas, os três documentários aqui estudados conformam um painel que, simultaneamente, informa a situação da democracia ao longo dos séculos xx e xxi e presta tributo à memória enquanto ferramenta central de sua feitura. A precitada variedade de formas com que gravitam em torno de seu objeto de estudo instigou a execução da análise que segue, de modo que o percurso não se baseará na ordem cronológica de seus lançamentos: o roteiro adotado parte de noções gerais, até mesmo de berço estrangeiro ao perímetro latino-americano, acerca da complexidade inerente à instauração e manutenção de diretrizes democráticas, perpassa questões e episódios da história latina propriamente

dita e chega, por fim, ao núcleo íntimo do histórico recente da democracia na sociedade brasileira.

Réquiem para o Sonho Americano (2015) se apresenta sob a peculiaridade de o protagonismo de seu único entrevistado, o linguista, filósofo e ativista norte-americano Noam Chomsky, se aproximar ilusoriamente de um voo solo: a supressão de possíveis provocações do entrevistador – e, por conseguinte, da própria *relação* entre ambos – confere ao resultado final, um compêndio de entrevistas realizadas ao longo de quatro anos, o teor de um único testemunho sob a forma de monólogo, condensando as críticas e lutas travadas por Chomsky ao longo das décadas rememoradas.

Esta exclusividade de tempo de tela contribui para a formação de dois veios confluentes entre a manifestação das ideias de Chomsky sobre a realidade que observa e a sua própria presença nesta realidade. O grande eixo de *Réquiem para o Sonho Americano* são os *Dez Princípios da Concentração de Riqueza e Poder* formulados pelo entrevistado – e o quadro de risco democrático se faz evidente quando se observa que o primeiro de tais princípios consiste justamente em *reduzir a democracia*¹. Discorrendo sobre tal meta, Chomsky aponta que a própria gênese da Constituição norte-americana se deu sob a ciência de seus fundadores – notadamente, James Madison – de que seria necessário “prevenir a democracia” (HUTCHISON; NYKS; SCOTT, 2015), ou seja, impor-lhe limites para que a sociedade prosperasse. Uma parte substancial da preocupação de Madison se baseava no risco de as populações pobres, uma vez munidas de recursos democráticos, tomarem as propriedades dos ricos; a outra face dessas considerações dizia respeito à constatação de que o país deveria ser regido pelos ricos, que entendia estarem mais bem preparados para tanto – e, ao se constatar que versões desse mesmo raciocínio vem sendo promovidas agressivamente nos tempos atuais, inclusive no

¹ Para fins de completude, os *Dez Princípios da Concentração de Riqueza e Poder* são: 1) reduzir a democracia; 2) moldar a ideologia; 3) redesenhar a economia; 4) deslocar o fardo de sustentar a sociedade para os mais pobres; 5) atacar a solidariedade; 6) controlar os reguladores; 7) controlar as eleições; 8) manter o povo na linha; 9) fabricar consensos e criar consumidores; e 10) marginalizar populações. Alguns são mencionados ao longo da análise do documentário, sublinhando os aspectos que tendem a um maior entrelace com o exame global das três obras.

Brasil², tem-se o primeiro vínculo entre as observações de Chomsky e a atual conjuntura democrática latino-americana.

A necessidade do Estado norte-americano de se prevenir contra um possível solapamento de suas diretrizes por outras doutrinas, como o comunismo, levou o governo, ao longo de décadas, a proceder a iniciativas de anulação democrática que iam desde a esfera íntima – os indivíduos perseguidos no auge do macarthismo – até outras nações – o incentivo a medidas autoritárias, como o próprio golpe militar brasileiro de 1964. Contudo, ao rastrear a efetiva gênese da falência da democracia norte-americana, Chomsky identifica como crítico o momento que se sucedeu justamente àquele em que registrado seu maior florescimento: a ênfase dos movimentos sociais do final dos anos 1960 deu lugar, no início da década seguinte, a reações arquitetadas pelo empresariado pátrio com o intuito de proceder a um *molde ideológico* cujo perímetro viria a excluir manifestações de tônica afim às causadoras do que fora entendido como um abalo ao controle que esta mesma classe exercia sobre a sociedade.

Neste percurso, um episódio se destaca por novamente contrapor a ideia de democracia à saúde de uma coletividade – e, aqui, a memória de Chomsky se ampara em uma evidência física: a *Comissão Trilateral*, formada por internacionalistas liberais, apresentou seu primeiro relatório de porte, intitulado “Crise da Democracia”, onde identificou, na “onda democrática” dos eventos sessentistas, um “desafio generalizado aos sistemas de autoridade, públicos e privados”. Seu diagnóstico, então, foi no sentido de que a sociedade norte-americana fora acometida por um *excesso de democracia* (HUTCHISON; NYKS; SCOTT, 2015) – o que soa como uma adaptação perversa da máxima, obviamente utilizada em contextos mais mundanos, de que nada em excesso pode ser positivo. A partir de então, engendrou-se uma série de medidas de promoção do *neoliberalismo* (AHRENS, 2018), o que culminou em uma erosiva descrença das instituições que vigem até o presente.

Para além da pungência histórica do depoimento e do construto

² Vide, a título de exemplo: UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES (@uneoficial). “Vamos governar para os ricos, né?”; “Ótimo, eu sou a favor” - Vídeo da tentativa de desocupação no Colégio Lysímaco Ferreira da Costa no PR. 29 de out de 2016, 14:35 horas. Tweet. Disponível em <<https://twitter.com/uneoficial/status/792479887432912896>>. Acesso em: 15 de mar. 2018.

intelectual de Chomsky, a pessoalidade flagrantemente declarada pela escolha de torná-lo, não só o único depoente do documentário como também a única voz audível do(s) diálogo(s) que deram forma às entrevistas, é amplificada ainda mais pelos recursos estéticos que, flertando com as liberdades artísticas do cinema ficcional, convergem para um coerente enaltecimento da memória, validando, assim, uma obra como esta enquanto fonte. Alternando-se com *closes* no rosto de Chomsky durante as entrevistas atuais, televisores exibem gravações dos períodos rememorados – inclusive do próprio entrevistado, décadas mais jovem e tecendo suas críticas enquanto se inauguravam os eventos que, quando gravadas as entrevistas para o documentário, já eram memória.

Tais imagens acusam a evidente presença de Chomsky naqueles cenários, mas ganham em vigor quando emparelhadas com uma fresta de subjetividade, ligeiramente mais larga, exibida no início do filme: logo antes de começar a descrever a reação contrária aos movimentos democratizantes do final dos anos 1960, Chomsky admite que fora incapaz de prever a magnitude de tal reação – e vai além, dizendo que *deveria* tê-lo feito. Tamanha assunção de uma responsabilidade descumprida possui o condão de, projetada para o restante do documentário, alimentar todo o depoimento, informando cada destaque, cada ênfase e o próprio delimitamento e definição dos seus *Dez Princípios da Concentração de Riqueza e Poder*. Busca-se, simbolicamente, uma presença retroativa através da memória, capaz de atacar, com a abrasividade tornada possível por uma análise retrospectiva e outrora ceifada pela ausência de antevisão, as iniciativas (e seus autores) responsáveis pela sabotagem democrática.

Cabe apontar, ainda, à guisa de desfecho e como mais um indicativo da aproximação do documentário com o ficcional, que o próprio título desta obra é uma adaptação do nome de outra, a ficção dramática *Réquiem para um Sonho* (*Requiem for a Dream*, 2000). As temáticas de ambos não são, ao menos imediatamente, afins – o filme original trata das crises de usuários de drogas³ –, mas a riqueza poética da imagem de um *réquiem*, missa tradicionalmente celebrada pelas igrejas cristãs em homenagem aos mortos, dedicado à abstração

³ Para um exame da opinião de Chomsky sobre a responsabilidade dos Estados Unidos da América pelo tráfico de drogas, vide PÉREZ, 2017.

de um sonho, forneceu a contundência necessária à abordagem da derrocada do ideário nacional do *American Dream* enquanto fundado em uma democracia cerceada e vacilante. Voltado como é o documentário para o depoimento exclusivo de Noam Chomsky, sua jornada e suas observações que, não obstante focadas em um panorama amplo, tem cunho inevitavelmente pessoal, paira também a impressão de que o sonho que se vai não é somente o sonho de uma sociedade, mas também do próprio entrevistado.

Enquanto *Réquiem para o Sonho Americano* decide, visando potencializar a presença de seu entrevistado, omitir a intervenção física de um entrevistador, *A Guerra contra a Democracia* (2007) adota uma posição simetricamente oposta em forma e substância. Ao longo de toda a projeção, seu diretor e roteirista, o cineasta australiano John Pilger, se presta ao espectador como Virgílio serviu a Dante Alighieri (1304-1321; 1998) na *Divina Comédia*, conduzindo-o através da guerra que dá título ao documentário e entrelaçando os depoimentos colhidos. Mas Pilger não se contenta com o distanciamento objetivo: sua verve já se faz presente desde o momento em que batiza seu filme também com uma adaptação, não do título de um filme anteriormente lançado, mas da expressão, recorrente no vocabulário norte-americano, da *guerra contra o terrorismo* (“*war on terrorism*”). Além disso, é dele a súpula interpretativa de cada relato, de cada nova investida contra a democracia latino-americana sob a regência dos Estados Unidos da América – a conclusão de cada episódio narrado é a sua palavra, a sua própria subjetividade. Deste modo, tem-se o efeito de que cada entrevistado contribui para o endosso de um testemunho maior, de uma *tese* defendida diretamente pelo entrevistador/criador da obra.

Tal não equivale, no entanto, a uma supressão da memória coletiva, que não só se faz presente como é, também, instrumentalizada: Pilger busca dar corpo concreto à sua tese no sentido de que a democracia na América Latina se encontra sob ataque, e para tanto colhe cada depoimento visando justificar seu apelo por uma emancipação social dos povos oprimidos, através de movimentos populares. O alvo de maior concretude desses povos vem a ser o *Consenso de Washington*, uma recomendação de abrangência internacional formulada em 1989 que, promovendo uma linha de raciocínio *neoliberal* – o mesmo que Noam Chomsky acusa de erodir a credibilidade

das instituições –, elenca medidas voltadas ao resgate das economias em crise na América Latina.⁴ O inimigo, sustenta Pilger, se infiltra primeiramente declarando o intuito de ajudar, o que não é muito diferente dos paradoxos, apontados em *Réquiem para o Sonho Americano*, acerca de como se acusava que a democracia se encontrava em crise justamente por existir em excesso.

Pilger ainda aponta que o Consenso de Washington acaba por existir como uma expressão do capitalismo e das ingerências perpetradas em seu nome. O ideário capitalista não foi, ao longo do século XX, utilizado apenas como um instrumento concomitantemente reparador e doutrinator, mas como aparelho acusador de moléstias, identificando-as meramente por exclusão. Assim é que o comunismo, uma vez alheio às suas linhas-guia, foi eleito para a dupla função de servir de semente para uma “paranoia orquestrada” e de justificativa para empreitadas de cunho militar que buscavam “salvar o mundo para a democracia” (MARTIN; PILGER; CROTTY, 2007).

Ocorre que esta constatação, desenvolvida no filme, serve justamente de porta de entrada a visões antagônicas que, embora distantes de uma equivalência de peso no resultado final (e, sobretudo, pela ausência desta igualdade), reiteram o quanto nem mesmo o mais passional dos documentários pode se passar por uma verdade absoluta – o que não afasta a consistência que atinge como fonte, extraída justamente da conjugação de *memórias e convicções* que acaba por exhibir. Dois momentos em particular merecem destaque, ambos situados na investigação do período ditatorial no Chile: o primeiro é extraído da entrevista de Duane Clarridge, chefe da divisão da CIA (Agência Central de Inteligência, dos EUA) na América Latina no começo dos anos 80. Clarridge abre sua fala sustentando que “a única razão para o Chile ainda existir é [o ex-presidente e general Augusto] Pinochet”; seu tom e expressão, já de animosidade evidente, se inflamam quando Pilger o provoca com a menção ao “custo humano” e aos “milhares de desaparecidos e assassinados” necessários a esta suposta salvação chilena: “Milhares? Você contou? Quais milhares?”. A referência ao memorial com seus nomes, em Santiago, não o demove de insistir que “não foram milhares”. Posteriormente,

⁴ Para uma visão mais aprofundada do Consenso de Washington, vide BATISTA, 1994.

Clarridge admite a necessidade de se depor Salvador Allende – um governante *democraticamente eleito*, como sublinhado por Pilger – em nome do “interesse nacional”, e que sim, Pinochet cometeu crimes, mas “às vezes, infelizmente, as coisas têm de ser mudadas de um modo feio”. Trata-se da captura de reflexões e entendimentos de um agente imediato de tais circunstâncias – e, ao mesmo tempo em que a verdade se distancia, a compreensão se expande.

O segundo desses momentos se dá quando, logo após acusar o prazer da elite latino-americana por ter sido “novamente resgatada pelo fascismo”, Pilger apresenta um depoimento, retirado de material de arquivo, onde uma senhora, trajando roupas sofisticadas em uma sala decorada com velas, afirma que “o país precisa ser arrumado”, que “todos deveriam fazer seu trabalho” e que apenas o então presidente militar – presente na mesma sala através de uma fotografia, aparentemente autografada – fora “capaz de contê-los”, sem jamais especificar a quem se refere. Seu depoimento se encerra com a seguinte afirmação: “Eu não acredito que exista tortura nesse país. Você tem que entender uma coisa: por que torturar alguém se você pode matá-lo?” (MARTIN; PILGER; CROTTY, 2007). Uma *convicção pessoal*, possivelmente representante de um estrato daquela sociedade, passa, então, a compor o mosaico da *memória coletiva*, registrando, em *vídeo-história*, a complexidade de mais um episódio onde a democracia esteve, a depender do grau de sujeição do observador às medidas tomadas, prestes a ser resgatada ou sacrificada.

Há, também, um exercício de memória, provocado pela experiência de se assistir a *A Guerra contra a Democracia* nos dias atuais, que se revela, a um só tempo, instigante para o espectador e extremamente curioso por sua carga involuntária. Uma das primeiras entrevistas se dá com Hugo Chávez, então presidente da Venezuela, sob o pretexto de servir de canal imediato para a vivência da tentativa de golpe de Estado que sofrera em 2002, após ter sido eleito democraticamente em 1999, e seu triunfal retorno. À época das filmagens, ainda era pouco expressiva a contestação à sua imagem de ícone da resistência às investidas do capitalismo, um bastião latino-americano em favor da democracia guerreada; no entanto, nos anos entre o lançamento da película, em 2007, e sua morte em 2013, Chávez foi por vezes vinculado, na mídia internacional, a um comportamento despótico, afim àqueles que marcaram o continente nos momentos mais trágicos do

século xx, perpassando elementos como a supressão da liberdade de imprensa e o afundamento da economia.

Conforma-se, novamente, um cenário de previsões impossíveis: John Pilger não poderia imaginar os caminhos por que seguiria uma nação, mesmo sob a regência de um líder que reagira e derrotara uma investida antidemocrática. Por outro lado, o documentário já aponta, quando descreve a tentativa de golpe, a manipulação midiática por seus opositores, fazendo com que manifestantes pacíficos pró-Chávez, encurralados em seu protesto, parecessem agressores; o próprio fomento à paranoia norte-americana poderia se irradiar amplamente; a ausência de limites à reeleição presidencial, consolidada em 2009 e acusada por seus detratores de ser uma manobra de contornos ditatoriais, decorreu de um mecanismo democrático, qual seja, um plebiscito; e a oposição atual à *memória* de Chávez, embora sólida (AFP, 2017), encontra rival à altura naqueles que o guardam com afeto (BRASIL DE FATO, 2018). Contrastando, então, as informações documentadas e o registro, rememorado, dos influxos dos anos seguintes, pergunta-se: em quem acreditar – ou, nas palavras de Pilger, “quem é o verdadeiro inimigo hoje” (MARTIN; PILGER; CROTTY, 2007)?

O efeito curioso que se desenha diz respeito, portanto, a quão libertadora vem a ser, para o espectador, a inevitável sujeição do documentário, enquanto fonte de rememoração e subjetividades, à continuidade das narrativas que apresenta. As teses e conclamações mais ferrenhas – seja pela união dos povos, pelo interesse nacional, pela inexistência da tortura – são um verniz que, não obstante lustroso, inevitavelmente será exposto ao depois. E, entre a *fonte* e o *depois*, o espectador encontra liberdade onde é impossível haver (uma) verdade.

Tendo em vista que o presente estudo se foi construindo conforme o avanço da análise individual de cada documentário, cabe admitir que, já tendo sido estudadas duas das três obras focadas, já se desenvolveu, espontaneamente, um ponto de partida comum às investigações realizadas. Este critério inicial acaba gravitando em torno do engenho narrativo de cada filme: o modo como se estruturam, aos olhos do espectador, as informações a serem transmitidas a partir da dinâmica entrevistadores-entrevistados.

Sob esta luz, o próprio contraste entre *Memórias da Ditadura*

(2014) e os filmes anteriores já desperta curiosidade: tem-se uma obra que sequer se aproxima da abordagem formal de *Réquiem para o Sonho Americano*, que relega o intermediário entre seu entrevistado e espectadores à posição de um fantasma inaudível. A jornalista brasileira Ana Graziela Aguiar é vista e ouvida regularmente, narrando os eventos inerentes ao golpe militar brasileiro de 1964 e contextualizando os relatos por vir, ainda que não fique claro, haja vista a ausência das perguntas no corte final do documentário, quem foi o responsável pela condução direta das entrevistas. Mas tampouco se faz presente a figura do narrador enquanto apresentador passional de uma tese, como em *A Guerra contra a Democracia*, já que Aguiar narra e apresenta a partir de um afastamento objetivo que John Pilger ostensivamente afasta naquele filme.

A razão para este equilíbrio, sob a forma de uma presença declarada, porém intencionalmente não-invasiva, se encontra na própria destinação de *Memórias da Ditadura*, que integra uma sequência de matérias da tv Brasil, intitulada *Caminhos da Reportagem*, exibida na televisão aberta. É dizer: sua natureza é jornalística, buscando informar sem aprofundar juízos expressos de valor, muito embora estes existam – vide o título “1964 – Um Golpe na Democracia”, veiculado ao término e início de cada bloco do documentário. Por esta razão, ainda que seja possível observar uma tônica melancólica, amplificada pela trilha sonora incidental, pairando por sobre quase a totalidade do filme – e mesmo esta observação já vem carregada de subjetividade, sendo, portanto, contestável –, tal se faz sem que Aguiar proceda a um efetivo veredito acerca dos efeitos do regime ditatorial sobre a sociedade brasileira. Não é dizer que as sutilezas se curvam perante as literalidades e expressões verbalizadas de uma opinião ou sentimento, mas o espaço para a formulação, pelo espectador, de seu próprio juízo é de outra magnitude.

Este relativo arejamento, novamente iluminado pelo contraste, firma lugar nos espaços entre os testemunhos que se alternam. Um exemplo se extrai dos quinze minutos finais da projeção, quando Carlos Fayal, ex-militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), afirma que a supressão sistemática de direitos, inaugurada pelo Ato Institucional nº 5, conduziu a uma escolha, que entendia inevitável, pela luta armada; cerca de dois minutos mais tarde, o Almirante Veiga Cabral, da Marinha brasileira, acusa movimentos como a ALN

de serem irresponsáveis, tendo adotado investidas públicas, como assaltos a bancos, seqüestros e explosões de bomba, expondo civis a risco de vida. Logo em seguida, exhibe-se o registro em vídeo do depoimento de Darci Miyaki, também ex-militante da ALN, à Comissão da Verdade. Miyaki refuta as acusações de terrorismo feitas ao seu grupo, afirmando que eram, em verdade, “jovens idealistas com o dever de lutar contra uma ditadura” (AGUIAR, 2014).

Segue-se o relato de Marival Chaves, ex-agente do Destacamento de Operações de Informações/Centro de Operações de Defesa Interna (DOI/CODI), que aponta a vasta gama de atividades inerentes a este braço de combate à resistência armada: “pessoas talhadas para torturar, pessoas com habilidade para interrogar, pessoas com vocação para matar”. Novos depoimentos são pinçados, entrevistados anteriores aprofundam suas memórias e o ciclo começa a se fechar com o retorno de Carlos Fayal, que resume a desumanidade dirigida aos torturados quando recorda o momento em que fora, “de propósito”, exposto à sua própria imagem no espelho, observando a “pasta humana” que se tornara. Pouco após, retorna-se ao Almirante Veiga Cabral, que afirma que “você não pode entrar em uma guerra pisando em ovos” mesmo que possam “ocorrer, ocasionalmente, exageros” – não obstante fossem esses justificados pelo “estado de insegurança em que vivia o Brasil” (AGUIAR, 2014). O documentário segue, então, para outro tipo de relato, alheio à dinâmica entre governo militar e revolta armada, mas deixa em suspenso um argumento que, não obstante proferido pelo representante de um dos lados, poderia servir a ambos: o de que os *riscos do excesso* eram justificáveis perante o *porte do mal que se pretendia combater*. Não há, como se viu anteriormente, a vinda, logo em sequência, de um narrador pronto a conferir um veredito às medidas tomadas por este ou outro lado dessa guerra – uma ausência discreta, porém significativa.

Mas a mesma lacuna deixada pela narradora em *Memórias da Ditadura* equivale à reserva de um espaço ainda maior para a intensidade da exposição de memórias já pessoalíssimas – algumas, até então abafadas por serem íntimas demais para serem associadas a lideranças e coletividades; outras, justamente porque gravitaram em torno de lideranças intencionalmente silenciadas. Por vezes, o que se tem é o resgate de biografias discretas, porém profundas, do escuro. Darci Miyaki relata, de dentro da precitada experiência junto à ALN,

o horror, profundamente pessoal, de sua exposição à tortura através da inserção de fios na vagina para eletrochoques: “O ato sexual se tornou uma coisa, assim, muito difícil pra mim. Então, o que eu posso dizer? Eu me tornei uma mulher estéril... e sem companheiro” (AGUIAR, 2014).

Próximo em sua angústia, mas peculiar por vir de dentro dos quartéis, é o depoimento do Cabo da Aeronáutica José Bezerra, que, enquanto trabalhava na base aérea do Galeão (RJ), criticou o excesso realizado por colegas contra um militante – Stuart Edgart Angel, que, ouviria depois, acabaria morto, mas ainda era apontado como desaparecido político quando da finalização do documentário – e, como resultado, fora alvo de tortura e classificado como “demagogo” e “conspirador”. Após ser torturado, foi internado no Hospital da Aeronáutica, vindo, em seguida, a acordar em um sanatório em Petrópolis sem saber como fora transportado para lá – um exemplo das internações compulsórias, realizadas à época com o intuito de silenciar, com um diagnóstico de doença mental, os militares que viessem a protestar contra seus superiores. “As cicatrizes... elas nunca abandonam a gente. Elas acompanham a gente. A gente vê todo dia. Quando você toma banho, quando você vai trocar de roupa, você vê”, diz, contendo as lágrimas (AGUIAR, 2014).

Relatos como o de Bezerra, Miyaki e vários outros emprestam os tecidos pessoais, do cotidiano perpétuo e perpetuamente lembrado, à tapeçaria histórica que, conformada aos limites de um documentário, ganha os tons específicos de cada episódio individual e inimitável que comporta. Outros desses episódios se atrelam de forma ligeiramente mais próxima ao teor universal de uma luta, de uma história, da *memória* desses tempos; voltam-se para os líderes que, à frente de suas comunidades mais próximas, se insurgiram – munidos do senso de *dever* de que fala Miyaki à Comissão da Verdade – contra uma ausência de democracia que precedia o próprio regime militar e, por isso, foram sentenciados a um silêncio tão profundo que uma obra como *Memórias da Ditadura*, ainda mais do que elevar-se como fonte, lhes serve de salvaguarda contra o ostracismo.⁵

⁵ A tradição de se dar voz às lutas pela igualdade e democracia por meio de filmes documentais continuou gerando proles para além do regime militar, abarcando outros momentos de relevo na história brasileira. Um exemplo é *Peões* (2004),

Assim é que o documentário, voltando-se para as Ligas Camponesas criadas no fim dos anos 1950, relembra a história de Elizabeth Teixeira, trabalhadora rural e ativista que, após o assassinato, em 1962, de seu marido, João Pedro Teixeira – homem negro, pobre e sem educação formal por quem se apaixonara sob a censura do pai rico, dono de uma mercearia –, assumiu a liderança da comunidade de Sapé (PB), levando adiante uma luta que ainda lhe custaria o suicídio de sua filha mais velha após ver a mãe sendo presa e o assassinato de dois de seus filhos, que juraram vingar o pai, antes de se exilar clandestinamente no Rio Grande do Norte por quinze anos.⁶ Mas o horror do esquecimento contornado, a custo, por Elizabeth surgiu para João Alfredo Dias, o “Nego Fuba”, vereador pelo Partido Comunista, e Pedro Inácio de Araújo, o “Pedro Fazendeiro” (apelido decorrente do fato de vender cortes de tecido então chamados “fazendas”), sob a forma da ausência de rosto: presos no mesmo presídio, esses dois líderes foram os primeiros camponeses desaparecidos sob o regime militar, sendo a única sugestão de seus destinos uma foto, em um jornal local, de dois corpos cobertos por uma tarja preta do pescoço para cima.

Porém, *Memórias da Ditadura* captura com maior precisão a luta da memória contra a ignorância hostil de uma brutalidade antidemocrática quando registra um exercício de lembrança encapsulado sob a forma de arte popular. É o que ocorre com a história de Margarida Maria Alves, que, à frente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande (PB), promoveu, ao longo de doze anos, cerca de seiscentas ações trabalhistas contra senhores de engenho,

de Eduardo Coutinho e João Moreira, que lida com as memórias de metalúrgicos e ex-metalúrgicos que participaram das greves do ABC paulista no final dos anos 1970 através de testemunhos proferidos em 2002 – pouco antes das eleições que levaram Luís Inácio Lula da Silva à Presidência da República. A composição de um cenário histórico por meio das vivências de pessoas comuns – um proceder não muito distante daqueles adotados nas obras aqui estudadas – culmina em um registro marcado pela combinação de tristeza e esperança.

⁶ A história de Elizabeth fora retratada também no filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Em uma ironia perversa, Elizabeth interpretava a si mesma nas filmagens do filme quando, no dia 1º de abril de 1964 – dia do próprio golpe militar –, os militares invadiram o engenho em que se encontrava a equipe (AGUIAR, 2014). As filmagens só foram retomadas em 1981 (COUTINHO, 1984).

com reivindicações como carteira assinada, décimo-terceiro salário, repouso semanal e jornada de trabalho de oito horas. O êxito de tais ações despertou a ira de seus inimigos e, no dia 12 de agosto de 1983, Margarida foi assassinada, com um tiro à queima-roupa, na porta de sua casa. Tornou-se, assim, ícone e, portanto, memória – e o crime contra sua vida foi vertido em dolorida canção, entoada por sua amiga Soledade Leite:

[...]
De seis para as sete horas, na sua casa modesta,
Ouviu chamá-la na porta.
Ela, educada e honesta, foi atender.
O bandido lhe deu um tiro na testa,
Já caiu desfalecida do tiro que recebeu.
O criminoso maldito, ninguém não o conheceu:
Aquela infernal serpente entrou no carro e correu.
[...]
Quando espalhou-se a notícia pelas ruas da cidade,
Parentes, sócios e amigos diziam: “Não é verdade.”
E as lágrimas corriam em rios que faziam piedade.
(AGUIAR, 2014)

Em poucos versos, *Memórias da Ditadura* compreende a capacidade de transcendência e transfiguração de um ato de memória traumático, a um só tempo dor contínua ao redor dos afetos particulares e lembrança da necessidade urgente de união popular. A recusa a tornar a morte de Margarida Maria Alves uma história finda, para além da relevância de ser novamente contada, ganha também evidência na placa, colocada à frente de sua casa, informando ter sido aquele o local de seu assassinato, a data em letras grandes demais para serem esquecidas.

Mais do que oposto inane da memória, o esquecimento, quando aplicado a uma sociedade e sua relação com a democracia, é um agente preventivo da construção de identidade – como assevera Virgílio Arraes, historiador da Universidade de Brasília, nos créditos finais do filme: “Se não queremos conhecer o que fomos, como nós vamos saber o que queremos ser?” (AGUIAR, 2014). Logo, em toda transmissão de memória, vertida que seja em história narrada,

canção ou quaisquer outros meios, combate-se um não-ser por meio da agregação de todos os seres em torno daquilo que se rememora, na busca pela expansão de um perímetro democrático.

Considerações Finais

Como defende Michel de Certeau (2008), usam-se “táticas” para burlar a opressão e criar oportunidades. Nesse aspecto, os documentários reúnem fragmentos de histórias por meio da rememoração dos depoimentos dados pelos entrevistados. Considerando esta perspectiva, buscou-se analisar as imbricações entre o documentário e a memória, bem como apontar algumas possibilidades de interpretação para as narrativas construídas, a fim de balizar as narrativas plurais. O diferencial desses documentários está no olhar dos narradores sobre os fatos. A história é contada por meio das óticas e das informações que estão ao alcance de tais personagens, refletindo suas percepções sobre determinada época.

Faz-se, contudo, necessário tomar os devidos cuidados ao utilizar o documentário e tratá-lo como uma fonte, exatamente como cita a autora Cristiane Nova (1996, p. 01): “O filme, seja qual for, desde então, passou a ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo – não direto e mecânico – das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas”. É importante não apenas olhar para o que é claramente exposto nas cenas, mas trabalhar com as mensagens nas entrelinhas, seja pela escolha dos personagens entrevistados, pela seleção das cenas constantes da versão final, pelo olhar do diretor ou até mesmo a quem o documentário se destina.

Enquanto objeto cultural, o cinema lida com atribuições de sentido voltadas às questões sociais de que emerge, retratando determinada concepção de mundo. As pessoas agem e reagem de acordo com suas percepções, impregnando o seu entorno com o resultado de suas próprias leituras. A noção de uma identidade cultural teve que ser discursivamente construída no “outro”, ou através dele, por um sistema de similaridades e diferenças. Esse “outro” deixou de ser um termo fixo ao sistema de identificação, tornando-se uma “exterioridade constitutiva”. A própria cultura visual permite ultrapassar

a particularidade de cada um dos meios de expressão. A abordagem, pela arte cinematográfica, de um tema tão relevante como o *status* da democracia na América Latina permite refletir acerca do poder de comunicação universal inerente à imagem, que é capaz, diferentemente da escrita, de alcançar e abarcar todos os grupos sociais (KNAUSS, 2006, p. 99).

Neste teor, o painel que se extrai da conjugação dos três documentários aqui analisados – *Réquiem para o Sonho Americano*, *A Guerra contra a Democracia* e *Memórias da Ditadura* – não apresenta nada sequer próximo de um consenso quanto ao que é democracia. Antes, observa-se, a partir dele, que o núcleo íntimo da ameaça em andamento, na América Latina e além, reside justamente na disputa pela posição de dizer o que é e o que não é democracia, em qual medida ela é bem-vinda e a partir de que quantidade se poderia enxergá-la como nociva – uma possibilidade que traz embutida, em si, a cruel concepção de que, para haver democracia, determinado contingente deverá ser deixado de fora do raio de alcance de suas benesses. É a partir deste ponto que essas três obras, de tônicas e procederes tão distintos, encontram uma inquietude indivisa, seja vestindo um único rosto, vários rostos sob um único líder ou vários rostos sob líderes vários no tempo e no espaço: a inquietude de saber que a solidez da movimentação popular é o único elemento capaz de fazer com que a democracia desça da nuvem das abstrações como um corpo consistente, abrangente e sem rachaduras. E foi preciso narrar e documentar essas *memórias-histórias* para constituir, mais do que simples fontes de pesquisa, *evidências* desta necessidade.

Referências

- ABREU, Martha. “Cultura Popular: um conceito e várias histórias”. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. (Org.). *Ensino de história: Conceitos, Temáticas e Metodologia*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Casa da Palavra, 2003.
- AFP. *Vídeo da destruição de estátua de Hugo Chávez viraliza na Venezuela*. EL PAÍS, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/06/internacional/1494071642_467241.html>. Acesso em 15 de mar. 2018.

- AGUIAR, Ana Graziela (Reportagem). MEMÓRIAS DA DITADURA. TV Brasil. Brasília, 2014. Son., Color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ey-Wamp9M8A>>. Acesso em: 07 de mar. 2018.
- AHRENS, Jan Martinez. *Noam Chomsky: ‘As pessoas já não acreditam nos fatos’*. EL PAÍS, 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/06/cultura/1520352987_936609.html?%3Fid_externo_rsoc=FB_BR_CM>. Acesso em: 12 de mar. 2018.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta (Orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- ARENDRT, Hannah. *Sobre a Violência*. Tradução: André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- ARONOFSKY, Darren. *Réquiem para um Sonho*. 102 min. EUA, 2000.
- BATISTA, Paulo Nogueira. *O Consenso de Washington – A visão neoliberal dos problemas latino-americanos*. 1994. Disponível em: <http://www.consultapopular.org.br/sites/default/files/consenso%20de%20washington.pdf>. Acesso em 15 de mar. 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre o poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. *Cabra marcado para morrer*. 1984. IMDB. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0134402/>>. Acesso em: 19 de mar. 2018.
- _____. *PEÕES*. Vídeo Filmes. Brasil, 2004. 85 min. Son., Color.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1999.
- HUTCHISON, Peter; NYKS, Kelly; SCOTT Jared P. *Réquiem para o Sonho Americano*. Naked City Films, PF Pictures. Estados Unidos da América, 2015. 73 min. Son., Color.
- KNAUSS, Paulo. “Aproximações disciplinares: história, arte e imagem”. In: *Anos 90*. Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008.
- _____. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun 2006.
- KORNIS, Mônica Almeida. *História e cinema: um debate metodológico*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992.

- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *Memória-História, Enciclopédia Einaudi*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- _____. Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *Legião Estrangeira*. São Paulo: Ática, 1983.
- MARTIN, Chris; PILGER, John; CROTTY, Sean. *A Guerra Contra a Democracia*. Youngheart Entertainment, Granada Productions. Reino Unido, Austrália, 2007. Son., Color., 35mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IkMut5f4two>> . Acesso em: 27 de fev. 2018.
- MAUAD, Ana Maria. *Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas*. Revista Maracanan, V. 12, pp. 25-32, 2016.
- _____; DUMAS, Fernando. “Fontes orais e visuais na pesquisa histórica: novos métodos e possibilidades narrativas”. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta (Orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- _____; MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. *Documentário e prática historiadora: limites e possibilidades*. Primeiros Escritos, n. 15, abr. 2011.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Rumo a uma ‘história visual’”, In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005.
- _____. *Fontes visuais, cultura visual, história visual*. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, vol. 23, n. 45, pp. 11-36, jul./2003.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. O Olho da História, n. 3, dez. 1996. Disponível em: <<http://www.olhodahistoria.ufba.br>>. Acesso em 17 de fev. 2018.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1991.
- PÉREZ, David Marcial. *Chomsky: ‘Os EUA são a origem do problema do tráfico de drogas’*. EL PAÍS, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/16/internacional/1510790032_773818.html?rel=str_articulo#1521158381136>. Acesso em 15 de mar. 2018.
- POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro. Vol. 5, n. 10, 1992.
- _____. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: Estudos Históricos, vol. 2, nº 3. 1989.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é o mesmo documentário?* 2.ed. São Paulo: Senac, 2013.
- RODRIGUES, Fania. *População venezuelana sai às ruas para defender legado de Hugo Chávez*. BRASIL DE FATO, 2018. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/02/05/populacao-venezuelana-sai-as-ruas-para-defender-legado-de-hugo-chavez/>>. Acesso em: 15 de mar. 2018.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: experiência, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria. *História Oral na sala de aula*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. CES, Portugal: Revista Crítica de Ciências Sociais, 78, pp. 3-46, Out. 2007.
- _____. *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 63, pp. 237-280, Out. 2002.
- _____; AVRITZER, Leonardo. “Para ampliar o cânone democrático”. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Democratizar a Democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- UNIÃO Nacional dos Estudantes (@uneoficial). “Vamos governar para os ricos, né?”; “Ótimo, eu sou a favor” - Vídeo da tentativa de desocupação no Colégio Lysímaco Ferreira da Costa no PR. 29 de out de 2016, 14:35 horas. Tweet. Disponível em <<https://twitter.com/uneoficial/status/792479887432912896>>. Acesso em: 15 de mar. 2018.

DEVIR-ANIMAL: A EXPERIÊNCIA ETICO-ESTÉTICA E O AUDIOVISUAL NA PRODUÇÃO DA ALTERIDADE

Cláudio Tarouco de Azevedo

Introdução

O presente trabalho foi desenvolvido durante uma investigação de caráter metodológico cartográfico (GUATTARI; ROLNIK, 2005) no campo da Educação Ambiental – EA. A formação inicial do pesquisador em Artes Visuais possibilitou a transversalização com o campo da EA a partir de um dispositivo transdisciplinar de pesquisa envolvendo a aplicação de uma oficina interventiva e a criação poética do autor para a produção dos dados.

Neste momento será apresentado um recorte do referido estudo por meio da elaboração do vídeo experimental “Devir-animal”¹ e da oficina *Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental* com as respectivas produções decorrentes desta. As duas experiências (vídeo e oficina) estão transversalizadas e implicadas com a promoção de alteridade, como será analisado. A perspectiva epistemológica fundamenta-se em autores como Félix Guattari (1993) e Emmanuel Lévinas (2010). Partimos das questões: como transcender o uso do audiovisual para além do registro que lhe é intrínseco? Como produzir o sentimento de alteridade?

Nesse contexto metodológico, seguimos nossa cartografia guiada por processos intuitivos e perceptivos, em que a atenção do cartógrafo (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015) é fundamental na descoberta dos caminhos a serem trilhados. Assim, não só o meu olhar estava interessado naquilo que convergisse para a proposta de realizar um vídeo experimental, mas a própria experiência no ato da criação possibilitou intuir o dispositivo pedagógico para criação da oficina interventiva. Portanto,

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bYFolPFrYIM>. Acesso em: 22 mar. 2018.

a cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um *hódos-metá*. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados (PASSOS; BARROS, 2015, p. 17).

Essa orientação coloca em curso uma prática estética de viver e fazer pesquisa. Ao discutir sobre “a invenção de novas possibilidades de vida”, Gilles Deleuze lembra as palavras de Nietzsche e complementa pensando na “existência não como sujeito, mas como obra de arte; esta última fase é o pensamento-artista” (2010, p. 124). Nesta etapa, se processa a intuição capaz de subverter o trivial rotineiro. Como disse Rainer Maria Rilke, “caso o seu cotidiano lhe pareça pobre, não reclame dele, reclame de si mesmo que não é poeta o bastante para evocar as suas riquezas.” (2006, p. 26). Por isso, a importância de trabalhar com os processos de criação. Precisamos evocar os poetas em nós, os artistas que nos habitam para a invenção de estratégias existenciais, pedagógicas, de pesquisa etc. Nesse intento, o tópico a seguir tratará do vídeo *Devir-animal*.

A produção poética: devir-animal e o audiovisual

Inicialmente, é fundamental analisar o conceito de devir: “um indivíduo, etiquetado antropológicamente como masculino, pode ser atravessado por devires múltiplos e, aparentemente, contraditórios:

devir-feminino que coexiste com um devir-criança, um devir-animal, um devir-invisível, etc.” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 382). Portanto, devir é – sobretudo e em linhas gerais – estar em transformação. Para entender melhor, sobre um devir-árvore, por exemplo, pensemos que ela é um organismo vivo que necessita, assim como nós, de energia para sobreviver. Uma árvore precisa estar em conexão com o meio para que supra todas suas necessidades, podendo integrar-se com as demais forças envolvidas em seu sistema. Forças estas da natureza e encontradas no vento, no sol, nas chuvas, nos demais animais que interagem com ela. Para experimentar este devir-árvore, é fundamental um contato ao toque, ao cheiro, aos sons etc. e conectar-se com a vida por canais que atravessem essa forma de existência árvore.

Quando percebemos isto, podemos entrar, ou não, em conexão para comungar da vida com os demais seres. Um exemplo é o relato do indígena Ailton Krenak², presente no livro *O lugar onde a Terra descansa*, sobre as danças realizadas durante o *Festival de Dança e Cultura Indígena*, evento que ocorreu na Serra do Cipó em Minas Gerais:

[...] nós estamos cantando para as pedras, para a montanha, para as águas dos rios, para os peixes. Estamos cantando para os pássaros. Quando estamos cantando para os pássaros, eles cantam para a gente. O gaião, quando estamos dançando no terreiro, eles passam em cima do terreiro, dão cada chamada aguda! Respondendo a nossos cantos. Nós cantávamos para os rios; nós chamamos o céu para dançar com a terra; nós cantamos para os lagos, para as pedras; cantamos para as montanhas, para o espírito da montanha que está aqui (2000, p. 37).

Este espírito da montanha emana uma espiritualidade coletiva, sentida pela comunidade indígena. Essa visão enuncia o perspectivismo indígena característico de etnias ameríndias de acordo com o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (SZTUTMAN,

² Líder indígena brasileiro, ambientalista e escritor.

2008). Inspirado por este perspectivismo promotor de devires, irei tratar do meu processo de criação com o vídeo “Devir-animal”.

Para isso, é preciso, pelo menos, dois momentos a serem observados, o primeiro: aquele em que descrevo meu processo particular, minhas motivações e o envolvimento com a produção; o segundo: o processo criado a partir da projeção do vídeo depois de finalizado, os efeitos reflexivos em mim e no que percebi dos outros - suas reações, sentimentos e percepções.

Fazia algum tempo, havia separado uma velha gaiola toda empoeirada que estava guardada. Eu pretendia fazer um vídeo com ela e as coisas já vinham se engendrando fazia algum tempo. Uma série de intuições emergia do contato com aquele objeto-gaiola.

Um *insight*... Foi então que parti para ação e comecei a retirar todos os arames da parte de trás da gaiola (FIGURA 1). A partir daí, fiz alguns testes de proporção em relação ao tamanho da vídeo câmera e o da gaiola (FIGURA 2). Os elementos estavam planejados para a realização do vídeo experimental.



FIGURA 1 - Preparando a gaiola, 2010. Fotografia automática.



FIGURA 2 - Testando as proporções, 2010. Fotografia automática.

O processo de criação é visto aqui como seleção de determinados elementos que são recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovadores (SALLES, 2011). Desse modo, uma pequena câmera de vídeo se transformou em um olhar subjetivo aprisionado na gaiola. Esta estava sem os arames da parte traseira, continha um bebedouro com água e alpiste utilizado como alimento para pássaros. Separei o material (câmera e gaiola) e levei para a realização do trabalho no Sítio Talismã³. Rapidamente, fiz

³ Situado no distrito de Povo Novo na cidade do Rio Grande (RS). Atualmente,

a escolha do lugar, à beira de uma aguada. Meu silêncio captava a diversidade sonora daquele instante. Passei a experimentar um pouco da angústia gerada pela desconfortável restrição espacial para manipular o equipamento dentro daquele pequeno ambiente. Neste ato de criação, vivi um momento em que

o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas, sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético (DUCHAMP, 1986, p. 73).

Assim, não só o meu olhar estava interessado em tudo o que convergisse para a proposta de realização do vídeo, mas a própria experiência no ato da criação foi como mergulhar em um devir-animal, um devir-outro, um devir-sufocado pelas grades que não me permitiam sair daquele espaço em que eu estava confinado, a gaiola.

Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico (SALLES, 2011, p. 42).

Em meu caso, a gaiola, em sua funcionalidade, potencializou meu interesse em discutir as angústias e sofrimentos de outros animais. Quando realizei a captura de imagens, ainda tinha dúvidas em relação ao conceito sonoro que iria aplicar ao trabalho, mas a sonoridade produzida pelos choques entre o equipamento e a estrutura de

o sítio talismã transferiu-se para a região serrana do Rio Grande do Sul.
Mais informações em: <https://www.facebook.com/sitioagroecologicotalisma/>

arame e madeira emergiu involuntariamente, desvelando uma poética do acaso.

Eu não esperava tal resultado sonoro e este foi utilizado para enfatizar o conceito angustiante da proposta. O que Deleuze, em sua obra sobre cinema, irá chamar de potência do falso. Ele considera que ela “[...] não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ [...]” (2007, p. 163). Em nosso caso específico, trataremos de um personagem que não se sabe quem é. Isso porque ele não aparece, mas sim o que ele vê e a sua interação com o meio em que está: a gaiola e o cenário verdejante que extrapola os limites do confinamento. Portanto, aquele olhar do “eu” que ali está, pode ser “outro”, tantos quanto se quiser ser. Finalmente, um animal, um ser aprisionado que se quer livre.

A captação de áudio produziu *potências do falso*, porque não é um som que seria, a princípio, de um suposto animal de pequeno porte. As imagens denunciam um espaço reduzido. O bebedouro de cor amarela, usado comumente em gaiolas de passarinhos, era um indício disto. Se esta era a cena visual, o som é ruidoso, referenciando uma animalidade dissociada da hipotética ave. Assim, o conceito deleuziano está no “eu” sonoro causado pelos choques da câmera com a estrutura de ferro e de madeira produziram um “outro” som: o do próprio ser angustiado que tenta libertar-se. Criou-se um lugar sonoro onde “eu é outro”, como sugeriu Deleuze sobre a *potência do falso*.

Essa *potência* reside no aspecto de incertezas que evocam a expressão “parece ser...”. Uma imagem que parece ser isso ou aquilo, mas que de fato é alguma coisa. Como na *Metamorfose* de Kafka, “parece ser uma barata”, um devir-animal. Uma angústia carregada de medos existenciais, uma prisão do corpo. Em nosso caso, parece ser um pássaro, mas só parece ser, pois efetivamente não o vemos. De fato, não precisamos vê-lo para senti-lo.

Emerge, então, um sentimento de alteridade que produz o “eu é outro”. Por isso, a *potência do falso* produz multiplicidade, pois não importa quem é na imagem, que som é esse, quem o produziu; mas o que essas imagens e sons podem produzir de sensações em quem assiste e, em nosso caso, especificamente, também em quem produz.

Logo após ter realizado o *Devir-animal*, senti-me atônito. Em seguida à única tomada de imagem e som que fiz, recolhi a câmera e

a gaiola, virei-me e saí. Vivi uma sensação de alteridade, “[...] de cruzar o abismo da separação: aproximar-se do outro, tocar e dialogar com o outro, compreender o outro, unir-se ao outro” (MAKIUCHI, 2005, p. 29). Aproximei-me do outro, pois ele estava atualizado através dos cantos dos pássaros, presente naquela clausura e na angústia da prisão. Estive unido pela sensação de falta de liberdade, por cruzar o abismo de habitar uma pequena gaiola, ainda que por meio do equipamento. Afinal, “somos o que somos porque o outro existe e sua existência nos afirma” (idem). Sua existência pode nos fazer perceber, nos tocar o sensível.

“Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (DELEUZE, 1999, p. 1). Em nosso caso, a necessidade de trabalhar valores e autotrabalhar valores. O exercício de repensar minhas práticas e posturas frente à vida e sua multiplicidade instiga a vontade de refletir sobre as relações que estabelecemos e os valores que produzimos. Lembro-me de Albert Schweitzer⁴ quando relata:

Desde muito jovem ganhei a causa da defesa dos animais e para mim é uma fonte de alegria especial que a ética universal de respeito pela vida comprove o fato de que a compaixão para com os animais, tantas vezes apreçoada como um sentimentalismo é, na realidade, um sentimento ao qual nenhum ser pensante pode se subtrair. Até o presente, a ética tinha abordado o problema das relações entre o homem e o animal sem entendimento e com falta de jeito. Ainda que a compaixão pelas criaturas seja um sentimento justo, não havia onde acomodar esse sentimento dentro de seu sistema, já que este estava concebido unicamente para as relações entre o homem e seus semelhantes (In.: VILARÓ, 1996, p. 87-88).

Talvez não tão jovem como Schweitzer, eu, a partir dos meus 27 anos, despertava para os direitos animais com mais força. Porém,

⁴ Albert Schweitzer (1875-1965) foi músico, filósofo e médico alemão. Construiu um hospital em Lambarene – Gabão, na África. Recebeu o prêmio Nobel da Paz em 1952.

antes disso, já me chamava à atenção outras ações inescrupulosas de que a espécie humana é capaz de cometer. Se, para alguns, pode parecer loucura falar em direitos animais, lembramos que “em um tempo se tinha por loucura supor que homens de cor eram realmente homens e que tínhamos que tratá-los com tais, mais a loucura se converteu em verdade aceita” (SCHWEITZER, 1962, p. 343).

Bem afirmou Schweitzer que “[...] de todas as mordidas de animais, a do homem era a mais perigosa” (In.: VILARÓ, 1996, p. 87). Os direitos animais vêm sendo, pouco a pouco, discutidos, e desejo que tenha um desdobramento parecido com aquele que superou a ideia de que a cor da pele poderia distinguir seres da mesma raça, pelo menos no que diz respeito às suas condições de humanidade.

Voltaire analisa a situação de um cão que se perdeu do dono e que

[...] o procura por todos os lados soltando latidos dolorosos, que entra em casa, agitado, inquieto, que sobe e que desce, percorre as casas, umas após outras, até que acaba, finalmente, por encontrar o dono de que tanto gosta no gabinete dele e ali lhe manifesta a sua alegria pela ternura dos latidos, em pródigas carícias (1978, p. 97).

O que pensaria o cão naquele momento? Parece-nos que muito mais no afeto do que em qualquer tipo de recompensa. Ou esta, como a própria recompensa do encontro. Nietzsche tem “receio que os animais tomem o homem por um ser como eles, mas que, por infelicidade, perdeu seu bom senso de animal – receio que eles o considerem como o animal absurdo, como o animal que ri e chora, como o animal nefasto” (2008, p. 180). O afeto pode ser um caminho para se pensar em outros animais, mais valorosos de solidariedade.

Com o vídeo *Devir-animal*, passei a transmutar entre os fluxos de um devir-pássaro engaiolado. Foram aproximadamente dois minutos de gravação e, ao final, percebi que ia morrer; de fato foi algo experimental, nada representativo, nada previsto. Ia morrer por desligar a câmera. Ia morrer porque não aguentava mais, em tão pouco tempo, estar naquela posição desconfortável, na qual me encontrava agachado e com dificuldades de conduzir a câmera entre os

obstáculos da gaiola. Esse sentimento se assemelha ao de um peixe em um aquário, como na poesia e ilustração a seguir (FIGURA 3).

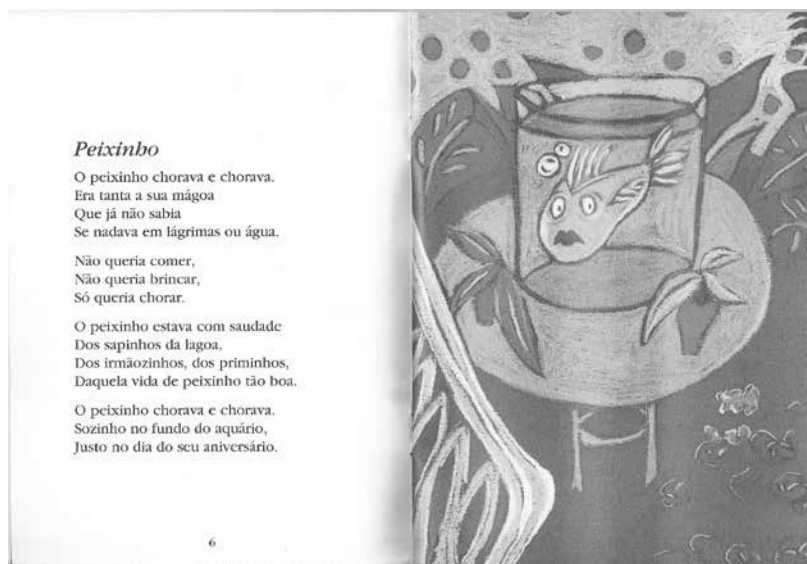


FIGURA 3 - Poesia Peixinho.

FONTE: LALAU; LAURABEATRIZ, 2010, p. 6-7.

As histórias infantis, em muitos casos, ainda trazem um pouco desse sentimento desolado dos animais. Deixam claro como a espécie humana custa a se desvencilhar das ideias de dominação, um ciclo vicioso de opressão a ser vencido. Precisamos nos permitir sentir essa sensação do *peixinho* e aprender novas maneiras de lidar com a vida.

Emmanuel Lévinas atenta para uma relação frente ao rosto do outro, um outro que pode estar sob dominação e ao passo do consumo. Ele afirma que “estar em relação com outro face a face – é não poder matar. É também a situação do discurso” (2010, p. 31). Parece mais fácil estar *face to face* com outro animal engaiolado, preso em uma redoma de vidro, etc. Posso falar da angústia e impotência de ver isso e sentir um outro que agoniza. Situação do discurso, como interpreta Lévinas, às vezes, falamos entre nós, de mesma espécie, e pouco entendemos ou nos envolvemos com a fala do outro. Precisamos aprender a “fala” de outros animais que produzem muito menos perigo, ou quase nenhum, à existência planetária.

Lévinas aponta, também, para um acontecimento da coletividade, o que chama de “relação com o rosto”. Esse devir-outro estará oferecendo essa abertura de face a face, na qual matar o outro pode significar a nossa própria morte. Mas a questão vai para além da morte, e está mais conectada ao “amor do outro, [à] responsabilidade pelo próximo [...]” (LÉVINAS, 2010, p. 261). Uma relação etico-estética, como desejamos neste artigo.

A partir dessa ideia de alteridade, e procurando esse devir-outro, em nosso caso um devir-animal, vivenciamos a experiência estética nessa relação com o “rosto” de um outro que está em nós e por todos os lugares. Um sentimento de angústia por estar preso em uma gaiola. Isso motivou a produção do vídeo e, após a captação de imagens e sons, realizei uma simples edição que consistiu em inserir créditos de abertura, data ao final e um *fade in*⁵ e *fade out*.⁶

A partir daí, enviei o vídeo para o festival de Cinema Sócio-Ambiental da Serra do Cipó (atual Cinecipó), de 2011, em Minas Gerais/Brasil, no qual fui contemplado com o troféu Dona Mercês⁷ de melhor vídeo experimental. A seguir, a sinopse⁸ e a capa do DVD do vídeo experimental intitulado *Devir-animal* (FIGURA 4).

Após a realização do vídeo e da pesquisa piloto, ao final do ano de 2010, comecei a investigar alguns artistas contemporâneos que tivessem utilizado a mesma proposta de câmera subjetiva em seus trabalhos. Além de pesquisas na internet, em catálogos de exposições e livros de arte, assisti a alguns vídeos sobre mostras artísticas. Foi então que encontrei o DVD “Tudo é Brasil” (2004), projeto que é resultado de uma exposição coletiva de 36 brasileiros, que foi

⁵ *Fade in* consiste em um efeito colocado no início do vídeo de modo que, gradualmente, as primeiras imagens possam ir surgindo, em nosso caso, de uma tela preta.

⁶ *Fade out* consiste em um efeito colocado ao final do vídeo de modo que, gradualmente, as últimas imagens possam ir desaparecendo, em nosso caso, em uma tela preta.

⁷ Homenagem à antiga moradora da comunidade do Açude na Serra do Cipó – Minas Gerais. Dona Mercês é descendente de escravos, de povo que passou muitas dificuldades e manteve vivas as tradições como o candombe.

⁸ Transcrição: “Uma cena experimental pretende acionar sentimentos latentes que possam sensibilizar, despertar novos devires e outros entendimentos e dimensões sobre a vida.”

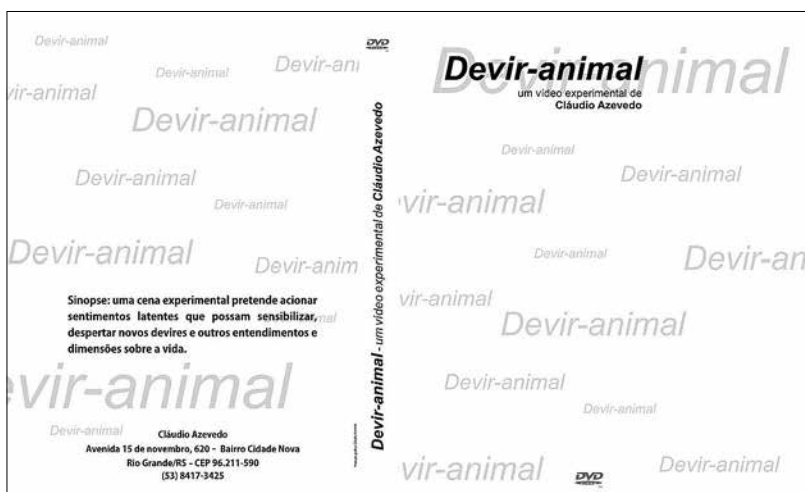


FIGURA 4 - Capa do DVD *Devir-animal*, 2010.
Produção gráfica: Cláudio Azevedo.

realizada em 2004, no Paço Imperial do Rio de Janeiro e no Itaú Cultural de São Paulo, sob o título “Tudo é Brasil”.

Ao assistir ao documentário, conheci o trabalho de Lula Wanderley. Esse encontro me chamou bastante atenção, principalmente em relação à obra “Percurso” (2004). A proposta consistiu em fixar duas microcâmeras – uma em cada pé de um par de chinelos – e registrar uma caminhada pelas ruas da cidade. O vídeo resultou em uma nova perspectiva. Wanderley subverte a relação do olhar com o ângulo de visão habitual e afirma: “eu ponho o olhar a deriva. Um olhar sem objetivo, que você tem que recriar o objetivo do olhar” (TUDO É BRASIL, 2004).

A partir daí, busquei mais informações sobre Wanderley, e encontrei um de seus livros, intitulado *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Assim, descobri sua forte conexão com a artista. E isso me fez pensar sobre algumas relações entre a proposta de *objetos relacionais* de Lygia e a vídeo câmera como sendo um destes possíveis objetos.

Intrigo-me. Como pensar em uma câmera de vídeo como objeto relacional? Digo, no sentido mesmo de estabelecer outra relação para além do puro registro. O que pode brotar disso? Como fazer? Como descobrir a criação de um novo processo com esse objeto-câmera?

Estas questões serão respondidas quando do uso da vídeo câmera no experimento desenvolvido por meio da oficina interventiva, realizada na Serra do Cipó, a qual será abordada a seguir.

Oficina interventiva experimentações estéticas audiovisuais

Poucos meses após o experimento de produção do *Devir-animal*, fui para o Parque Nacional da Serra do Cipó, localizado no estado de Minas Gerais. Em um encontro de três horas, no dia 15 de janeiro de 2011 (sábado), às 14h30, ocorreu uma oficina interventiva (FIGURA 5) que contou com a participação de sete pessoas, cinco mulheres e dois homens, entre 20 e 50 anos.

A atividade foi elaborada em três etapas:

1. Abordagem teórica sobre a proposta, análise de vídeos sobre devires não humanos e explicação da metodologia;
2. Saída de campo para produção audiovisual;
3. Retorno à sala para conversa, análise das produções e aplicação de um questionário.

No retorno à sala, falamos um pouco de como foi a experiência para cada participante, uma forma de aquecimento precedente à análise das produções. À medida que todos demonstravam ansiedade para assistir aos vídeos por eles realizados, crescia o envolvimento. Um movimento de forças que iria avançar com os próprios vídeos gravados na câmera.

Após a exibição de cada vídeo, o grupo tecia comentários e, somente então, o autor falava sobre a sua experiência com a produção. Segundo um *insight* apontado em meu diário de pesquisa após a atividade, “a análise das imagens produzidas pelo grupo também é experimentação”. Isso é fundamental para compreender o experimento do olhar, sentir, pensar, etc. Ao analisar e fazer a autoanálise de nossos trabalhos, estamos em processo de experimentação estética por meio da transversalização dos múltiplos olhares envolvidos na oficina.

Nesse processo de criação, não há apenas um objeto estético, mas uma produção estética de subjetividades que podem ser desveladas



FIGURA 5 - Oficina “Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental”, 2011.

FONTE: acervo da pesquisa

conforme analisamos o resultado, tanto de nossos experimentos quanto de nossos colegas. Porque “o próprio ato de criar pode fornecer-lhes novos vislumbres, novas perspectivas e nova compreensão para a ação futura” (LOWENFELD; BRITAIN, 1977, p. 16). Concomitantemente com o desvelamento de certas subjetividades, tantas outras serão produzidas pelas interações entre as pessoas e as produções do grupo.

Mirela Meira⁹ afirma que

O estético qualifica a sensibilidade para a contemplação e escuta de perguntas sobre a vida, a humanidade, a transfiguração do vivido. De forma intensa, expurga o *mal*, o stress, a escravidão, a pobreza de pão e afetos. Lida com os fluxos ininterruptos e descontínuos inerentes à dinâmica contínua da vida, congelados num átimo de segundo (2010, p. 29).

⁹ Professora e pesquisadora da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

Essa qualificação estética da sensibilidade propicia a análise e a autoanálise dos processos de criação. Já os processos de análise e autoanálise proporcionam um momento de transfiguração desse vivido, colocando os afetos e devires em ação. Os vídeos não são pontos cristalizados, porque a cada momento que os olhamos, admitimos outra perspectiva. Estamos no devir e mesmo o que está tido como pronto e acabado, como uma obra de arte ou um registro fotográfico ou videográfico, pode enunciar novas emoções, novos pensamentos e percepções. É a perspectiva em um devir singular que faz vibrar as imagens que foram produzidas.

O fundamental nessa proposta não é a capacidade humana de se relacionar novamente com o mesmo vídeo e produzir novas leituras, emoções, percepções, etc., mas a capacidade de se sensibilizar com algo que pode despertar para novos enunciados transversalizantes. Essa sensibilidade pode flexionar a existência e novas experiências relacionais. Portanto, a produção poética dos participantes elucidou novos e múltiplos devires a partir da questão desviante que lhes foi colocada antes da realização dos vídeos, a saber: “durante uma saída de campo, descubra um olhar não humano. Viaje através desse olhar em, no máximo, um minuto de vídeo”.

Dos sete participantes, três produziram dois vídeos cada. Importa considerar que o grupo recebeu suas realizações por *e-mail*, como uma maneira de restituir ao grupo o que ele produziu. Segue, a seguir, uma análise pessoal sobre as poéticas audiovisuais produzidas durante o encontro.

As gotas da chuva

Este vídeo foi produzido com a intenção de mergulhar em um devir-gota de chuva. Inicialmente, tínhamos a ideia de gravar todos os vídeos em plano sequência¹⁰, mas eis que surge uma inquietação da participante. Como sentir a força da queda das gotas na poça d’água com apenas uma tomada de imagem que duraria, talvez, um

¹⁰ O plano sequência é aquele em que se registra a ação de uma sequência inteira sem realizar cortes.



FIGURA 6 - Frame do vídeo *devir-gota de chuva*; produzido na oficina *Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental*, 2011.

segundo, movimentando a câmera de cima para baixo como se fosse a própria gota caindo na poça?

A partir do problema apresentado, foi aberta a exceção para que houvesse cortes, ou seja, poderia se abrir mão do plano sequencial para realização da proposta devir-gota de chuva. Eis que, cinco vezes, a imagem surge na sequência. Uma tomada em que aparece apenas a poça d'água e pouca vegetação ao seu entorno. Um movimento rápido de câmera que nos leva ao encontro da poça, como que caindo freneticamente para integrar aquele corpo líquido. Ao assistir, integramos a própria chuva como gotas correspondentes do volume pluvial.

Formiga 1

A mesma participante produziu um devir-formiga. Seu corpo se dobrava e buscava ângulos e aproximações a um formigueiro em um tronco de árvore podre. Isso lhe custou algumas mordidas



FIGURA 7 - Frame do vídeo *devir-formiga 1*; produzido na oficina *Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental*, 2011.

de formigas. Uma invasão, uma integração visceral na proposta de integrar aquele microuniverso. As imagens não dão conta da representação do olhar de uma formiga por contemplar amplo enquadramento, sem a mesma angulação das demais formigas que apareciam eventualmente no quadro. Mas a ideia não é mesmo essa de representar, copiar, mas de sentir as possíveis experiências audiovisuais.

O frenético andarilhar das formigas não era o mesmo da imagem produzida, pois é só observá-las que constatamos a intensidade de seus movimentos, o que, do ponto de vista delas, talvez não represente o mesmo efeito. Por isso, essa nuance de perspectiva nos possibilitou aproximações com outras formas de existência. Para quem deseja mergulhar no universo microcômico dos insetos, o documentário *Microcosmos*¹¹ instiga nosso olhar com algumas situações inusitadas desse mundo infinito.

¹¹ MICROCOSMOS. França, 1996. Direção: Claude Nuridsany e Marie Pérennou. Gênero: documentário. 1 DVD/NTSC, color. (77 min).

Pássaro e árvore

Um devir-pássaro, segundo uma das participantes: uma ave que se aproxima de uma árvore e, lentamente, segue em um movimento panorâmico vertical, como um helicóptero ao aterrissar. A força poética do vídeo está nos segredos que a árvore esconde. Como o “pássaro” está bastante próximo dela, é possível, pouco a pouco, perceber entre as nervuras do tronco um ecossistema mais complexo do que o



FIGURA 8 - Frame do vídeo devir-pássaro; produzido na oficina Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental, 2011.

nosso olhar distante habitualmente identificaria. Uma grande quantidade de formigas se desloca pelo tronco, o que evoca novas dimensões da existência de vida em movimento naquele *habitat*. Somente a proximidade do pássaro experienciou o que vimos e podemos aqui tentar significar.

A perspectiva da poça d'água

Como faríamos para investigar e experimentar um devir-poça d'água? Um participante se lança na proposta. Ele recorre a um prato de vidro transparente como recurso de proteção ao equipamento (câmera) em função da chuva. Ao colocar um pouco de água dentro do prato, ele cria um efeito de como se a câmera estivesse mergulhada na poça. Além disso, pede o meu auxílio para posicionar o



FIGURA 9 - Frame do vídeo devir-poça d'água; produzido na oficina Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental, 2011.

prato acima da lente do equipamento e, de um ângulo vertical, de baixo para cima, põe-se a captar a imagem e som.

O que vemos é um enquadramento quase que preenchido pelo céu nublado, não fosse por algumas copas de árvores intencionalmente escolhidas para ocuparem algo em torno de um quinto da lateral esquerda do quadro. As gotas caem e tem-se a impressão de estarem integrando-se a poça d'água.

O envolvimento corporal e o planejamento não privilegiaram tanto a experiência, mas possibilitaram o exercício de pensar tal

devir poça d'água. De fato, a imagem do céu, intermediada pelo prato com água, cria um efeito de espelhamento interessante. Por vezes, parece ser uma tomada de imagem do próprio espelho d'água da poça, algo como um ponto de vista humano em relação à poça.

A latinha de bebida

Assim como garrafas PET, embalagens de plástico e outros invólucros de alimentos, as latinhas de alumínio acabam chegando muitas vezes em lugares inadequados. Essa ação antrópica pode ser observada na perspectiva da própria lata. Esse vídeo foi produzido pelo mesmo participante anterior. O que o plano sequência mostra é uma imagem vista de baixo para cima, pois a câmera está na mão de seu operador. É a própria lata que vai à boca e desce umas duas vezes. Após isso, a pessoa sacode a lata para ver se o líquido que estava bebendo terminou e a joga no meio do mato. Lá ela permanece, estática, a deriva. Longe de onde deveria estar para ser reciclada. Uma boa experiência para percebermos outros pontos de vista: o da lata e as relações que estabelecemos com ela, bem como dela com o ambiente. Provavelmente, se fosse realmente uma lata, ficaria ali ao léu, poluindo, ocupando um espaço indevido. Se colocássemos todas as latas de nosso consumo em plena floresta Amazônica, o que será que ocorreria?

A rocha

Esta ideia foi bastante simples, mas provocou uma reflexão sobre nossa relação com o tempo. Para a rocha, em sua existência, a imagem poderia ficar ali por anos. Um plano de câmera baixa, mirada para o céu, uma perspectiva fixa, recebendo sol, chuva, pisadas, etc. Como o próprio participante mencionou, enquanto capturava as imagens, “vou fazer 25 [segundos de captura de imagens] para não ficar entediante”. Esse tédio não nos é peculiar em tempos de consumo. Na atualidade, muitas são as imagens e os sons capazes de produzir ansiedade. Vivemos esse ritmo veloz, já a existência de uma rocha evoca outro tempo no qual,



FIGURA 10 - Frame do vídeo *devir-latinha*; produzido na oficina *Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental*, 2011.



FIGURA 11 - Frame do vídeo *devir-rocha*; produzido na oficina *Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental*, 2011.

segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo (DELEUZE *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 10).

A partir da mitologia grega, *Aiôn* surge como um tempo que pode nos ajudar a viver mais os acontecimentos e, assim, tentar tecer linhas de fuga para a liberdade. Com ele, podemos tentar vencer a ansiedade de *Chronos* “[...] que designa o tempo cronológico ou sucessivo, em que o antes se ordena ao depois sob a condição de um presente englobante no qual, como se diz, tudo acontece [...]” (id.). O tédio do tempo da rocha, de *Aiôn*, pode nos fazer aprender a contemplar mais, a viver novas experiências de alteridade.

Formiga 2

Outra participante evocou um devir-formiga. Agachou-se e observou os movimentos das formigas no solo, os trajetos aparentemente sem rumo, os deslocamentos frenéticos. Permaneceu muito tempo em busca de sentir aquela outra forma de existência. Poeticamente, a câmera não possibilitou chegar a um nível mais próximo do solo, o que configuraria um mesmo ângulo existencial. No entanto, ao final do devir-formiga, ela solicita que um pé humano se aproxime. Ele acaba simulando uma pegada que iria por fim à sua existência, esmagando a pequena formiga.

Devir-macaco

Outra vez, o corpo tensiona, flexiona e se envolve em uma experiência com a corrida de um macaco sobre o galho de uma árvore. A participante vivencia momentos que despertam o devir-macaco, ágil e observador. Seu corpo se estica para alcançar uma das partes mais altas do galho. Nessa movimentação, a sensação foi somente dela,



FIGURA 12 - Frame do vídeo *devir-formiga 2*; produzido na oficina Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental, 2011.



FIGURA 13 - Frame do vídeo *devir-macaco*; produzido na oficina Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental, 2011.

que penetrou nessa experiência estética de produzir um vídeo experimental, ambiental, perspectivista e ecológico. Ao analisar a proposta, sentimos estar no olho de um macaco, em seu corpo, pulando sobre a nervurosa epiderme do galho, observando a paisagem e o verde das folhagens.

O pássaro e as grades

Uma tomada inicial revela um olhar calmo e tranquilo da vista de cima de uma árvore. Logo a seguir, surge uma mão humana que pega o dono desse olhar e o carrega de forma tensa. A câmera subjetiva abre caminho, desestabilizada. Até ser colocada entre grades, presa. O devir-pássaro entra em intensa movimentação pela opressão das contenções impostas a si. É a clausura do corpo. No devir-pássaro sendo pego do ambiente e aprisionado entre grades, a experiência vertiginosa está na própria clausura fóbica do ser que não mais tem liberdade.

Esses vídeos foram realizados com a proposta de acionar e potencializar devires, de provocar transversalidades e promover perspectivismos sobre a vida e as distintas formas de existência. Nesse exercício de sensibilizar olhares, procuramos despertar a solidariedade para com os não humanos e, assim, desacomodar a perspectiva antropocêntrica e contribuir para a alteridade.

Considerações finais

A investigação cartográfica possibilitou a retroalimentação entre a prática artística e pedagógica na promoção dos dados da pesquisa. O processo se mostrou intenso e criativo conforme os conceitos e práticas se transversalizavam dando sentido à minha produção. Retomando as questões iniciais da pesquisa: como transcender o uso do audiovisual para além do registro que lhe é intrínseco? Como produzir o sentimento de alteridade? Por meio do devir-animal e de devires-outros se engendrou a invenção. A mudança de perspectiva acionou o sujeito-corpo, seus afetos e percepções. Acessar as *potências do falso* (DELEUZE, 2007), a experimentação de outros modos de

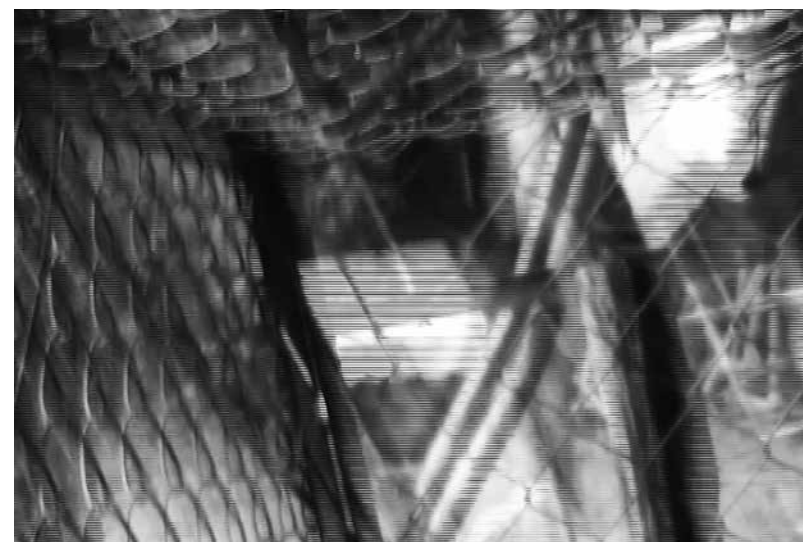


FIGURA 14 - Frame do vídeo devir-pássaro; produzido na oficina Experimentações estéticas audiovisuais em Educação Ambiental, 2011.

produzir audiovisual que desloquem os olhares na direção do novo, foi o caminho para estimular uma produção além do registro intrínseco ao suporte audiovisual.

A alteridade brotou no processo experimental de produção audiovisual, bem como no exercício de análise dos vídeos. A cada nova olhada, novas atualizações de “outros” possíveis. Assim, o “pensamento-artista” inspirado em Deleuze e Nietzsche proporcionou caminhos para impulsionar processos de criação catalisadores de valores etico-estéticos. A alteridade surgiu nessa perspectiva de colocar pensamento e criação em confluência com materialidades – como o objeto-câmera, a gaiola, as árvores, os insetos, etc. –, sensações, a chuva, o sítio, imagens, sonoridades, etc. Em nossa pesquisa, o audiovisual não foi encarado como puro registro, como em relatórios, aqui os vídeos foram e são os dados em si, a força da multiplicidade para novos devires a serem atualizados.

Referências

- DELEUZE, Gilles. _____. *O ato de criação*. – Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo [José Marcos Macedo], 27/06/1999. Disponível em: <http://goo.gl/A8Dj7o> Acesso em 21 jan. 2018.
- _____. *A imagem-tempo – cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In.: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- FRANCO, Fernanda. *Exercício para fazer com os olhos*. In: ANDRADE, Silvana (org.). *Visão Abolicionista: ética e direitos animais*. São Paulo: Libra Três, 2010. Cap. 18, p. 209-212.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1993.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- KAFKA, FRANZ. *A metamorfose – um artista da fome – carta ao meu pai*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.
- KRENAK, Ailton. *O lugar onde a terra descansa*. Gráfica impronta/ECO RIO: Rio de Janeiro, 2000.
- LALAU; LAURABEATRIZ. *Bem-te-vi e outras poesias*. São Paulo: Companhia das Letrinhas: Itaú, 2010.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- MAKIUCHI, Maria de Fátima Rodrigues. *Alteridade*. In FERRARO JR, Luiz A. (org). *Encontros e Caminhos: formação de educadoras(es) ambientais e coletivos educadores*. Brasília: MMA, Diretoria de Educação Ambiental, 2005, p. 27-35.
- MEIRA, Mirela Ribeiro. *Metamorfoses criadoras na formação docente*. In.: MEIRA, Mirela Ribeiro; SILVA, Ursula Rosa da. (organizadoras). *Ensino de arte e (des)territórios pedagógicos*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia ciência*. São Paulo: Editora Escala, 2008.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lílíana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SCHWEITZER, Albert. *Filosofia de La civilización II: civilización y ética*. Buenos Aires: Editorial SUR, 1962.
- SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- TUDO É BRASIL [exposição Itaú Cultural]. Brasil, 2004. Direção: Keka Reis e Simone Cassas. Produção: Renata Amaral e Rodrigo Lariu. Rio de Janeiro: Itaú Cultural. Gênero: documentário. 1 DVD/NTSC, color. (30min.).
- VILARÓ, Carlos Páez. *Albert Schweitzer en el reino de los Galoas*. Montevideo: Artes gráficas integradas SRL, 1996.
- VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Cartas Inglesas; Tratado de metafísica; Dicionário filosófico; O filósofo ignorante*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

O DOCUMENTÁRIO E O DIÁLOGO DA EXPERIÊNCIA HISTÓRICA NA LUTA ESTUDANTIL, ENTRE BRASIL E CHILE ¹

Gabriel de Barcelos

A luta estudantil e a experiência histórica

Entre o final de 2015 e o início de 2016, adolescentes do ensino fundamental e médio da rede pública estadual de São Paulo realizaram um amplo e expressivo movimento de ação direta nas ruas e através da ocupação de escolas. A luta se dava contra o projeto do Governo Alekmin de reorganização escolar, que previa o estabelecimento de ciclos únicos e o fechamento de muitas salas de aula e unidades escolares. Além da vitória parcial, através da suspensão da política estadual, chamou a atenção a potência política e criativa da ação tática empregada. Em que pese a grande diversidade vista em cada local, percebeu-se comumente uma organização descentralizada, com valorização da autonomia e da horizontalidade nas relações e decisões.

As ocupações de escolas não foram a primeira opção no processo de luta. Desde o primeiro anúncio sobre a reorganização, os estudantes se manifestaram de diferentes maneiras, como em protestos de rua, ida a prédios públicos e abaixo-assinados, até esgotarem-se as possibilidades. Para compreender esta “virada” tática, é interessante voltar à história da primeira ocupação, realizada na Escola Estadual Diadema, Grande São Paulo. Em um dos depoimentos para o livro *Escola de luta* (2016, p. 54) uma aluna (ou aluno) não identificada reproduz um diálogo anterior, travado com o seu pai, sobre o processo de ocupar:

Eu falei: “Pai, tô jogando tudo aqui (na ocupação) e eu queria saber o que você acha”. Ele primeiro falou

assim: “Isso é loucura”. Aí eu falei: “Loucura é, mas infelizmente não tem outra forma de chamar a atenção, a gente, tipo, é a última carta na manga que a gente tem de tentar chamar a atenção de alguma forma do governo”.

A palavra “loucura” também é utilizada por outro aluno não identificado no livro, da mesma escola, ao citar o momento em que conheceu o material do coletivo O Mal Educado, influência para as ocupações: “E aí já deram uma cartilha, eu comecei a ler, comecei a grifar as coisas importantes, até estudando durante as aulas aqui, lendo ‘Meu Deus do céu, que loucura isso!’ e eu fiquei lendo ‘Caraca, é boa, é boa a ideia, é loucura mas vamos, vamos tentar’”.

Na mesma Diadema, o aluno Douglas conta em entrevista para o documentário *Acabou a paz: isso aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas em SP*, de Carlos Pronzato:

E aí, numa brincadeira das meninas, elas falaram: ‘Ou... e se a gente ocupasse a escola? Porque elas tinham visto uma cartilha do Mal-educado de como ocupar uma escola. E nessa brincadeira: ‘Vamos ocupar uma escola? Seria bem legal se a gente ocupasse. [...] Aí descobriram o documentário da *Revolta dos Pinguins* e baseado no documentário que elas assistiram elas falaram: ‘Até que a ideia é viável, a brincadeira pode sim, ser uma coisa mais séria.

Em outra entrevista do filme, intercalada na edição com a anterior, a estudante Rafaela, de Diadema, também se remete ao momento da decisão: “Ocupar escola? Como seria ocupar a escola aqui? Aí uma olhou para a outra assim... as meninas olharam uma para cara da outra: ‘A gente só vai saber se a gente tentar!’”

Pode-se notar, através dos depoimentos acima, o uso de palavras como “loucura”, “brincadeira” e a ideia de experimentar um novo método, mesmo diante dos riscos da imprevisibilidade. O fenômeno das ocupações foi visto como surpresa, dentro da conjuntura política brasileira, tanto pela força do movimento, como pela forma como ele se desenvolveu. As análises baseadas unicamente em

¹ Este artigo compõe o projeto CineMovimento: <https://cinemovimento.wordpress.com/>

relações causais e na linha reta de um determinismo histórico são cegas a estes “desvios”, e “interrupções” e à possibilidade de sujeitos contrariarem as expectativas estabelecidas. Por estes motivos, é sintomático ouvirmos referências à “brincadeira” e “loucura”. Este tipo de tática surpreendeu pois partiu de uma radicalidade criadora e experimental, algo que as previsões lógicas baseadas numa sucessão simples de acontecimentos têm dificuldade de alcançar, além de contrariar a excessiva prudência do mundo militante “adulto”.

Além destas características presentes no conteúdo dos discursos, também são citadas nas entrevistas duas importantes inspirações para o início do ato de ocupar: a cartilha do coletivo Mal-educado, chamada “Como ocupar um colégio?” e o documentário de Carlos Pronzato, *A Revolta dos Pinguins*. Em relação à primeira, trata-se da tradução de um manual escrito por estudantes chilenos e argentinos, que retoma movimentos pela educação no Chile, em 2006 e 2011, conhecidos como Revolta dos Pinguins (que recebeu este nome devido aos uniformes dos secundaristas de lá). O texto cita também uma ocupação de escolas ocorrida no Mato Grosso do Sul, em 2012. A versão para o português e a divulgação da publicação foi feita pelo coletivo autonomista O Mal Educado, cujo trabalho se dava e se dá na base estudantil da cidade de São Paulo.

As origens deste grupo remontam a 2009, na luta contra a diretoria da E.E. José Vieira de Moraes, localizada em Rio Bonito, extremo sul de São Paulo. Mas também estão em outra experiência: a Poligremia, articulação de grêmios de escolas particulares e técnicas estaduais (e um Sesi), entre 2010 e 2011. Ao falar sobre o momento de formação desta articulação em artigo para o *site* Passa Palavra, alguns participantes do Mal Educado ressaltam a dificuldade em se construir o movimento secundarista, onde “o ritmo imposto pelo ciclo de três anos do colegial é hostil à formação de organizações estudantis duradoras”. Assim, para eles, havia uma “perda sistemática de experiências e discussões passadas”. Citando o pensador autonomista Cornelius Castoriadis afirmam, então, que “romper com o ciclo de eterno (re)começo característico das lutas e organizações secundaristas, tanto dentro, como fora das escolas, exige manter vivas as suas experiências anteriores e contemporâneas, relacionar passado, presente e futuro do movimento”. (CAMPOS, MEDEIROS e RIBEIRO, 2016, p. 62 a 64)

Pode-se dizer que estas ideias estão também em consonância com o papel do cinema de Carlos Pronzato e do documentário *A Revolta dos Pinguins* no contexto das lutas estudantis em que se inseriu no Chile e no Brasil. Da mesma forma, servem de ferramentas para outro campo: o documentário (e a imagem, de forma geral) na leitura e reapropriação da experiência histórica.

*A Revolta dos Pinguins (La Rebelion Pinguina)*² foi realizado pelo diretor argentino radicado no Brasil, Carlos Pronzato, em 2007 e tem como tema a luta dos estudantes chilenos ocorrida um ano antes. A resistência de então se dava contra o modelo privatista da educação no Chile, entre outras pautas, tendo na ocupação de escolas um importante instrumento e espaço de mobilização e pressão. No ano de 2011, houve outra grande mobilização semelhante no Chile.

Assim como outras obras do documentarista, *A Revolta dos Pinguins* circulou (e circula) em meios independentes, como cineclubes, escolas, universidades, sindicatos, centros culturais, associações, coletivos, movimentos sociais, além da internet e da venda direta pelo autor, que viaja pelo Brasil exibindo e divulgando seu trabalho. No caso dos antecedentes da luta contra a reorganização escolar em São Paulo, entre 2015 e 2016, foi o coletivo O Mal Educado o principal responsável pelas exibições do filme de Pronzato, especialmente em encontros estudantis regionais, nos bairros. Junto à cartilha “Como ocupar um colégio”, o documentário tinha como objetivo “divulgar a tática da ocupação” (CAMPOS, MEDEIROS e RIBEIRO, 2016, p. 76).

É bom frisar que o audiovisual cumpriu um papel importante dentro da constituição do coletivo. A primeira mobilização da Poligremia, uma das origens do Mal Educado, foi justamente a organização de um festival de filmes: o Festival de Curtas Evandro Capivara, em 2010. O evento exibia trabalhos feitos por estudantes e possuía o nome de um fictício cineasta e músico dos anos 60 e 70, (representado no *mockumentary*/falso documentário *Evandro Capivara*)³.

Os chamados cinema militante, videoativismo ou vídeo popular têm como característica, em termos gerais, uma postura de questionamento dos processos produtivos no audiovisual. No lugar da

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HpqD5B257zo>

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AuNXL5gffLw> (parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=hUMv-Sk-2s4>

relação passiva entre o espectador e a tela, é cultivada a abertura para o debate, a distribuição e exibição independentes e um contato mais direto com os temas, conflitos e espaços da realidade social. Longe de ser apenas um objeto estético, o filme aqui insere-se nas mediações e dinâmicas dos sujeitos em conflito, organização e luta. Não por acaso, o citado evento de curtas ajudou a moldar o caráter horizontal e participativo na Poligremia e, como consequência, do coletivo O Mal Educado (CAMPOS, MEDEIROS e RIBEIRO, 2016, p. 62).

A opção pela ocupação em São Paulo se deu através de uma relação dialética entre a análise das condições objetivas da realidade e a necessidade de invenção, a partir de referências do passado. Ou seja, por um lado os estudantes paulistas tomaram a decisão mediante o esgotamento de outras alternativas tentadas contra a reorganização e, por outro, colocaram em pauta e aplicaram um novo método, recuperado da história, para alcançar os seus objetivos.

A dialética entre a materialidade da experiência atual, de um lado, e a construção histórica, de outro, também é característica do documentarismo. O documentário pode captar uma experiência específica em sua presentificação, ao mesmo tempo em que submete o filme à produção da história, com suas releituras e reapropriações. Podemos dizer, desta forma, que o registrado é “congelado” para a posteridade, mas também é elemento dinâmico e aberto, a ser completado pela reflexão e ação no tempo.

A Revolta dos Pinguins e Actores Secundários

Em 2007, Pronzato foi ao Chile recuperar a história estudantil de um ano antes, originando *A Revolta dos Pinguins*. A resistência se desenvolvia ainda em desdobramentos de mobilização, nas ruas. As entrevistas eram, portanto, uma “memória do agora”, através do recente, algo recorrente na obra do diretor, como veremos mais adiante. Já a experiência histórica dos estudantes e aliados da mobilização “pinguina”, ao mesmo tempo em que se cristalizava numa mídia física ou digital, se tornava potencial referência a outros sujeitos em luta.

Ao analisar o cinema militante, o vídeo popular e o viodeoativismo, é importante questionar pressupostos muitas vezes colocados como universais, como a separação necessária entre a arte e a vida.

Afinal, os cinemas não foram muitos e se desenvolveram de formas múltiplas na história para além do formato mais “oficial” e tradicional da produção, distribuição e exibição? Posto isso, é importante observar o fato dos audiovisuais no contexto das lutas sociais, como o trabalho de Pronzato, serem obras abertas, a serem completadas no debate, na reflexão e na ação. Sua relação se dá, desta maneira, entre a narrativa e a vida concreta, num processo que caminha em várias direções, com vetores diferentes no espaço entre o filme e os sujeitos.

Em seu processo de realização, o documentário, de forma geral, já produz um choque entre a materialidade captada pela câmera e a criação de um autor documentarista. Para Bill Nichols, o campo cinematográfico documentarista “torna visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizada pelo cineasta”. Desta forma, não haveria a “satisfação de desejos” da imaginação materializada, no filme, pelo diretor ficcional, mas sim uma organização de elementos deste mundo já compartilhado por todos (NICHOLS, 2008, p. 26 a 27). Imagens de arquivo, documentos históricos, entrevistas, músicas, ruídos, personagens (ou “atores sociais), imagens da vida presente e outros materiais são processados pelos enquadramentos, movimentos de câmera, roteiro, montagem, narrações, legendas e demais componentes da gramática fílmica documental. Desta articulação criadora, forma-se o documentário.

Entretanto, as escolhas estilísticas não são apenas o resultado da mente criadora do realizador, mas se relacionam, também dialeticamente, com o universo material trabalhado pelo documentário. No caso de Pronzato, assim como em boa parte do cinema militante e videoativista, estas relações são especialmente importantes na observação dos filmes e de seus processos. Neste caso, trata-se de um documentarista viajante, uma espécie de cineasta mambembe e camelô, que circula o Brasil e a América Latina realizando, divulgando e comercializando os seus trabalhos. Desde o início de 2000 esteve presente com a sua câmera dentro de lutas e conflitos históricos ou resgatando suas histórias, como na Guerra do Gás na Bolívia, na crise argentina entre os anos no início de 2000 e na resistência dos Mapuche, no Chile. A realização fílmica de Pronzato, desta forma, insere-se

dentro das contingências, limitações e potencialidades do momento em que ele chega em cada cidade, de cada país.

A primeira vez que o cineasta tomou conhecimento das movimentações “*pinguinas*” chilenas foi no Fórum Social Mundial de Porto Alegre, em 2006, quando leu uma reportagem do jornal de esquerda Brasil de Fato, onde dizia em sua manchete: “Um milhão de estudantes na rua no Chile”. O tipo de jovem organização autônoma e descentralizada o fez lembrar da Revolta do Buzu, ocorrida no ano de 2003 em Salvador, contra o aumento das passagens e registrada por ele em documentário de mesmo nome⁴. Em 2007, antes de ir ao Chile, Pronzato havia estado na Bolívia, onde concluiu produções relacionadas aos temas da morte de Che Guevara, em 1967, e do movimento que levou à ascensão de Evo Morales⁵.

Sem dinheiro e com apenas um contato, chegou a Santiago utilizando DVDs para conseguir pagar a multa de seu passaporte. Procurou, então, a embaixada da Bolívia no Chile, onde vendeu dez filmes para cobrir as despesas e poder utilizar o telefone. O seu contato, fornecido pelo documentarista brasileiro Silvio Tandler, era um cineasta não relacionado com a Revolta dos Pinguins, mas que lhe forneceu hospedagem e o contato de outros realizadores (estes sim envolvidos com o processo, de alguma forma)⁶. A ligação estabelecida com pessoas atuantes no audiovisual levou à incorporação não apenas de materiais de arquivo relevantes para *A Revolta dos Pinguins*, como acabou por trazer para dentro do documentário a presença dos realizadores chilenos nas lutas estudantis.

Se o documentário *pinguino* de Pronzato influenciou a recente luta e onda de ocupações em São Paulo, a movimentação chilena de 2006 teve, por sua vez, a influência de outro documentário anterior: *Actores Secundarios*⁷ (realizado entre 2003 e 2005). Feito por Jorge Leivas e Pachi Bustos, o filme narra a mobilização dos estudantes do Chile durante a ditadura Pinochet, nos anos 80, onde havia sido

utilizada a *toma* (ocupação) de escolas como tática. Em depoimento para *A Revolta dos Pinguins*, o pesquisador Rolando Alvarez se remete a este fato cinematográfico: “O documentário foi feito com um baixo orçamento, a partir de intenções quase pessoais de resgatar essa memória e acabou tendo um forte impacto, primeiro por chegar ao cinema aberto, comercial, o que já era surpreendente e depois foi transmitido pela televisão”. O até então pouco referenciado movimento secundarista dos anos 80 se tornava, através da obra de Leivas e Bustos, mais conhecido.

A provocação no título do filme faz justamente um trocadilho sobre a condição “secundária” (coadjuvante) dos estudantes secundaristas nas narrativas sobre a luta contra o regime ditatorial. Ele coloca como objetivo, no sentido inverso, a afirmação do protagonismo daqueles atores. Revelar estas pessoas e estas imagens teria provocado uma identificação com uma nova geração em 2006, agora apresentando-se na resistência ao modelo educacional excludente e privatista no Chile. Como afirma o codiretor de *Actores Secundarios*, Jorge Leiva, em entrevista para *A Revolta dos Pinguins* (junto, na edição, às imagens de seu filme):

Mais do que um documentário é a história. Ou seja, é muito importante quando um movimento social, como foi dos estudantes secundaristas do ano passado (2006) toma consciência de sua história, seja por este documentário, seja pelos anos 80. É um movimento social maduro, é um movimento que aprende na história e não comete os mesmos erros. O movimento estudantil do ano passado era um movimento maduro neste sentido. Era um movimento que reconhecia a história, recolhia essa experiência e através dela chegava a novas formas de organização. Por isso foi um movimento que teve tanta adesão, porque foi muito inteligente.

O conteúdo da fala de Leiva para Pronzato vai ao encontro das preocupações já citadas do coletivo O Mal Educado, em relação às conexões históricas das experiências secundaristas de São Paulo. Estas questões entre passado e presente estão também bem representadas

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dQASaJ3WgTA>

⁵ Informações obtidas a partir de uma entrevista, em vídeo, realizada com Carlos Pronzato no dia 25 de novembro de 2016, em Campinas, para este artigo. Os filmes mencionados, feitos na Bolívia, são *Carabina M2, uma arma americana: o Che na Bolívia* e *Jallalla Bolivia! Evo Presidente*.

⁶ Informações obtidas a partir da entrevista.

⁷ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=e1UE__jBeTU&t=7s

no próprio filme do diretor, *Actores secundarios*. Ao longo do documentário, os diretores levam antigos militantes dos anos 80, época da ditadura, às escolas por eles ocupadas, agora cerca de vinte anos depois. Lá explicam como se sucederam os fatos, encontrando-se, também, com os alunos atuais. Esta discussão histórico-temporal está igualmente posta logo na parte inicial de *Actores secundarios*: o documentário inicia-se com imagens factuais e uma narração jornalística em tom de urgência, remetendo à notícia da expulsão de estudantes de suas escolas, ocorrida em 2004. Os alunos foram punidos por fazerem um vídeo onde recriavam, com atores, uma ocupação secundarista de 1985. Através do registro fílmico de Leiva e Bustos, vemos os protestos contra esta decisão, trechos do vídeo realizado pelos secundaristas, além de uma coletiva de imprensa. No depoimento para os jornalistas, em frente à escola, um militante estudantil dos anos 80, de nome Lolo, opina:

É curioso como a história volta, é curioso como a história cobra, é curioso como a história dá saltos. E hoje estamos diante desta situação que é absolutamente paradoxal e insólita, onde um simulacro de ocupação, uma réplica de uma ocupação que ocorreu há 18 anos, pode criar algo assim. O que mostra que a situação em que vivemos, é também um simulacro⁸.

Actores secundarios resgata a memória da luta dos anos 80, ainda durante o período Pinochet, mas está inserido nos movimentos, conjunturas e lugares do instante onde se inscreve filmicamente (entre 2003 e 2005). Ao mostrar o trabalho audiovisual memorialístico dos alunos e as consequências repressivas geradas por esta produção, traz a recriação do passado por parte dos jovens e mostra a “atualização” das mesmas reações políticas da época anterior retratada. Neste mesmo sentido, as palavras utilizadas pelo entrevistado Lolo na coletiva repensam a linearidade histórico-narrativa, onde a sua presença configura também um encontro geracional de tempos militantes. A construção histórica, segundo as palavras ditas por ele, não é algo

distanciado, inevitável e definido, mas algo que pode “voltar” e “dar saltos” e “cobrar”.

Actores secundarios é um filme construtor de pontes, conexões com experiências históricas e suas releituras. O seu codiretor Jorge Leiva, ao falar no contexto do ano de 2007 (em *A Revolta dos Pinguins*) sobre as mobilizações estudantis do ano anterior, se refere a um “movimento que reconhecia a história, recolhia essa experiência e através dela chegava a novas formas de organização”. Portanto, tanto a insurreição chilena do ano de 2006, como a movimentação de São Paulo entre 2015 e 2016, mostram a possibilidade da criação, do “novo”, construído numa relação dialética entre a realidade material no “atual vivido”, de um lado, e as experiências e referências históricas, de outro.

O narrador e o documentarista viajante

No cinema de Carlos Pronzato, além destas ligações histórico-temporais, as conexões estabelecidas por ele e seus filmes são perpassadas por diferentes transversalidades, como por exemplo, as que se dão dentro do espaço geográfico latino-americano. Primeiramente é importante ressaltar que os processos fílmicos deste documentarista muitas vezes acabam por sobrepor e inter-relacionar as etapas de pré-produção, realização, distribuição e exibição. Por exemplo, ao chegar ao Chile, Pronzato arrecadou recursos com a venda de seus filmes realizados, logo antes, na Bolívia, enquanto procurava os personagens para *A Revolta dos Pinguins*. Seus trabalhos anteriores, para isso, servem também como “cartão de visita”⁹ na aproximação de novos movimentos sociais e sujeitos em luta, produzindo novas ligações. Deste modo, mesmo anteriormente à criação de redes de distribuição, exibição e debate de cada um de seus documentários, a própria atitude documentarista de viajante estabelece estas relações ainda na fase de pré-produção e produção.

A presença no mundo e a construção fílmica de Pronzato podem, de certa maneira, ser aproximadas ao conceito de “narrador”, na obra do teórico alemão Walter Benjamin. Para este autor, a arte de

⁸ Traduzido do espanhol pelo autor do artigo.

⁹ A partir de depoimento para a entrevista da presente pesquisa.

narrar (contar histórias) estava em seu declínio no início do século 20. “É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (2012, p. 213). Benjamin afirma que as “ações da experiência” decaíram na modernidade, perderam a sua “comunicabilidade” (2012, p. 216), sendo substituídas pela maior presença da “informação”, no jornalismo e da individualização autoral, no romance. ‘Quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe”. Como observa o teórico, o narrador é bem representado tanto na figura do “camponês sedentário” (o mestre, o ancião), como na do marinheiro, do viajante, trazendo consigo as experiências, as suas vivências, levando possibilidades de aprendizado aos lugares por onde passou, através das suas histórias (2012, p. 214 a 215). Este narrador viajante teria existido num período bem anterior ao desenvolvimento das tecnologias mais avançadas de comunicação na modernidade. Ele pertence, portanto, ao período onde os nômades possuíam uma função de conectar mundos, muitas deles isolados geograficamente.

No artigo, Benjamin diz: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador”. Já “o leitor de um romance é um solitário” (2012, p. 230). Antes de olhar para o texto como um manifesto saudosista, é importante considerar que Benjamin refletiu sobre diferentes tempos e movimentos históricos, apontando para as potencialidades expressivas e políticas da obra de arte, da comunicação, das técnicas e dos processos culturais, com desdobramentos possíveis na contemporaneidade. Dentro desta perspectiva, o caráter oral da narração “pré-moderna” representa uma ação coletiva, de trocas de experiências e constante reconstrução do narrado. Mesmo estando afastados no tempo em relação ao narrador benjaminiano, Pronzato, outros videoativistas e cineastas militantes mostram características semelhantes, tais como: uma proximidade entre a arte e a vida; as relações dialógicas das experiências e das práticas; o processo político e fílmico “em construção”, através, por exemplo, do cine-debate; o filme como formação política (o “aprendizado” e a pedagogia da narração); a exibição nos espaços públicos das cidades (a “praça pública do narrador”); além de processos coletivos nas diferentes fases do desenvolvimento fílmico.

Acabou a paz e a “memória do agora”

No caso de Pronzato, as conexões construídas pelo cineasta viajante se estabelecem também entre realizadores, coletivos audiovisuais e diferentes produtores de imagens. Além de produzir uma rede de relações para auxiliar no desenvolvimento de seu trabalho, estes materiais fílmicos “externos” acabam se inserindo, através da edição, nos documentários realizados pelo diretor. Em *A Revolta dos Pinguins*, além de entrevistar um dos responsáveis por *Actores Secundarios*, Pronzato entra em contato com outros três documentaristas, que discutem a revolta estudantil de 2006. Dois destes entrevistados, Werne Núñez e Fernando Lavanderos, relatam a experiência de filmar o cotidiano das ocupações onde, segundo o Nuñez as portas estavam abertas para alguns deles, possibilitando captar a “intimidade do movimento”. A importância deste registro, para Lavanderos, era mostrar o ocorrido “nas bases”, através de um acompanhamento “20 horas por dia”. Conforme conta o cineasta, além da luta se dar nas instâncias de negociação superiores, milhares de estudantes estavam todos os dias ocupando as escolas, enfrentando dificuldades materiais e estruturais, necessitando, assim, de visibilidade. Durante a sua entrevista no filme de Pronzato, estas imagens captadas por ele aparecem na tela, onde vemos os alunos realizando a limpeza, arrumação, recolhimento de mantimentos, assembleias, atividades esportivas e culturais. Os materiais audiovisuais das ocupações percorrem, no filme de Pronzato, não apenas as entrevistas com os documentaristas, mas servem também de “cobertura” visual para os diferentes depoimentos de estudantes e apoiadores, recuperando a memória recente da rebelião de 2006.

Um terceiro realizador documental entrevistado, de nome Javier Bertín, revela o seu espanto com o nível de organização (ele usa o termo “disciplina”) dos estudantes chilenos, com os turnos de atividades, regras para o local e outros procedimentos. Estes elementos, para ele, forneceram muitas “esperanças” e “expectativas” de que “a partir dali pudesse surgir um movimento de novo tipo que estremecesse a sociedade, como de fato aconteceu, do governo até as bases da sociedade”.

As referências entusiastas em relação aos métodos auto-organizativos estudantis e a força das ações foram, de forma semelhante,

algo muito comum nas abordagens sobre as ocupações recentes em São Paulo. Ao comparar os documentos audiovisuais, os relatos e o histórico de ambos os movimentos, vê-se claramente o diálogo de experiências. Mesmo estando os dois momentos afastados no tempo e no espaço geográfico, as pontes se erguem, mediadas pelo filme de Pronzato e a cartilha do Mal Educado, a partir de uma identidade secundarista comum.

A reapropriação da rebelião *pinguina* por parte dos jovens paulistas entre 2015 e 2016 está bem caracterizada no título de outro documentário feito por Carlos Pronzato: *Acabou a paz: isso aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas em SP*. A provável inspiração para o título veio de um canto (palavra de ordem) bravejado pelos estudantes durante a luta contra a reorganização, algo possível de ser visto em trecho do filme. A frase “Isso aqui vai virar o Chile” está também na introdução de *Bololo Vamo Ocupar!*, paródia de MC Foice e Martelo para o funk de MC Bin Landen *Bololo Haha*. Nestas palavras, temos tanto um “aviso” de prática rebelde contra a ordem estabelecida (“Acabou a paz!”), como uma “atualização” da experiência chilena (“isso aqui vai virar o Chile!”). Deste modo, o nome surge como uma das formas possíveis de sintetizar o processo vivido na opção pela ocupação dos jovens paulistas entre 2015 e 2016.

Carlos Pronzato chegou para filmar no início de dezembro, em 2015, ao final (e auge) do processo, quando os estudantes ainda estavam nas escolas. As gravações duraram uma semana, geralmente a média de tempo de suas produções¹⁰ e entrevistaram majoritariamente estudantes ocupantes (diferente das entrevistas posteriores *A Revolta dos Pinguins*, devido às condições de produção de lá), junto a pais, professores, apoiadores e pesquisadores. Se a “memória do agora” no documentário *pinguino* recuperava a trajetória das ocupações ocorridas em 2006, um ano antes da realização, em *Acabou a paz* o passado recentíssimo (por volta de um mês) do caminho percorrido até ali junta-se e mistura-se ao presente em construção nas ocupações em processo. Ouve-se, nas entrevistas, o tempo verbal passado, contando, por exemplo, o histórico antes da opção em ocupar: “[...] a gente já foi fazer manifesto, a gente foi atrás da justiça, a gente teve um abaixo-assinado com mais de 10 mil assinaturas, a gente foi

atrás dos vereadores da cidade [...]” (Douglas, E.E Diadema). Mas, também, o presente: “As assembleias, assim, são bem democráticas. Todo mundo fala, todo mundo expressa opiniões. [...]” (Tayná, E. E. Fernão Dias). Assim como a junção dos dois tempos verbais numa mesma fala: “[...] E nós organizamos comissões: de cozinha, limpeza, porta-voz, atividades, informações. Embora para isso, para discutir a linha política, nós fazíamos assembleias, como fazemos ainda, todo dia, pra discutir os próximos pontos, os próximos passos e como iremos agir.” (Luana, E. E. Fernão Dias).

Escola, pertencimento e imagem

O capítulo “Descoberta da escola, descoberta de direitos”, do livro *Escolas de luta* inicia com a constatação: “Assim como estudantes passam a ver a si e aos outros de maneira diferente, a percepção sobre o espaço da escola também muda com a ocupação” (2016, p. 14). Além do componente temporal do processo de luta, o documentário de Pronzato capta a relação daqueles jovens militantes com o espaço onde estão inseridos, contrariando o estereótipo de rejeição total dos alunos sobre seus locais de estudo. A noção de identidade, pertencimento e mesmo afeto pelas escolas, revelada e reforçada pelas ocupações, é algo bastante citado nos depoimentos. Ao abordar a reorganização do governo estadual, que pretendia fechar unidades de ensino e transferir alunos para outros locais, Ariane, da E.E. Godofredo afirma, em *Acabou a paz*, que “todo mundo não concordou”, pois “a gente gosta daqui como se fosse a nossa casa”. Rafaela, da E.E. Diadema, tem uma fala no mesmo sentido: “[...] vê que um cara, que ele chega e que mudar simplesmente todos os alunos de lugar e me tirar da escola onde eu cresci, onde eu estou e meus amigos, é uma coisa extremamente absurda [...]”. Viviane D’Almeida, do Comitê de Mães e Pais em Luta, por sua vez, lembra que “muitos dos alunos que evadiram das escolas, têm estado presentes, agora”.

O forte vínculo com o espaço escolar está contido, neste mesmo sentido, nas imagens de *Acabou a paz*. As entrevistas dos alunos são em sua quase totalidade dentro das escolas, demonstrando uma intimidade com o local. Em seus diferentes planos, portanto, o documentário consegue trazer o “clima” do cotidiano naqueles dias.

¹⁰ Informações obtidas na entrevista para a pesquisa.

Enquanto Ariane, da E.E. Godofredo é entrevistada, sentada em uma mesa, um colega, aparece ao fundo, em segundo plano, fazendo um desenho numa folha de papel. Em terceiro plano, vê-se colada na parede uma série de desenhos, como uma charge de Alckmin com chifres. Durante outro momento, em um dos depoimentos, percebe-se ao fundo uma estudante passar com uma mala de rodinhas, chegando ou saindo da ocupação. Uma imagem aparentemente banal, mas que revela aquele cotidiano em movimento. As diferentes atividades de manutenção, arrumação e limpeza dos colégios, realizada pelos ocupantes, também passam pela tela, ao longo da entrevista da jornalista Laura Capriglione. Neste caso, elas ilustram a fala da repórter, enfatizando a necessidade de desmistificar a versão da grande mídia de que os estudantes estavam realizando depredações nos lugares.

Mas, a “imagem em presença” contribui narrativamente também para reforçar as denúncias sobre as condições estruturais das escolas. Num dos mais impactantes planos, a aluna Manuela, da E.E. Alberto Comte é ouvida pelo documentário diante de uma gigantesca pilha de livros, abandonados pela direção. Durante o filme, assim como em outros trabalhos sobre a mobilização estudantil, escutam-se várias reclamações sobre o fato de muitos materiais estarem escondidos dos alunos. A imagem dos livros amontoados, registrados inicialmente através de uma tomada panorâmica horizontal, é reforçada, então, pelas palavras de Manuela: “Estes livros aqui foram totalmente abandonados, porque a educação tá abandonada e sucateada.” Neste mesmo espírito está a entrevista de Jefferson, da E. E. Joaquim, a Corujinha, abordando a situação das paredes deterioradas: “Se você for pegar numa parede e começar a descascar, você vai ver desde a primeira tinta, até a última agora.” Ao fundo, na sala de aula onde é realizada a gravação da entrevista, vemos as diferentes camadas a que ele se refere.

Diálogos audiovisuais no tempo e no espaço

É importante frisar que estes espaços e lutas foram também longamente documentados pela produção independente dos estudantes de São Paulo e de seus aliados, com ampla divulgação na internet.

Ainda em *A Revolta dos Pinguins*, percebe-se a grande diversidade de materiais audiovisuais participantes do movimento estudantil chileno em 2006. No filme de 2007 é citado também o uso da comunicação digital através do *software MSN Messenger* entre os militantes, auxiliando na organização da luta. “Os protestos que faziam eram registrados com câmeras de vídeo, com câmeras de foto e depois colocados na internet. Tinham diários de bordo na internet, que qualquer um podia ler e comentar” narra o jornalista René Olivares, sublinhando que as informações “tiveram muita difusão, graças a estas novas ferramentas e a sua própria juventude que se aproxima mais destas novas tecnologias”.

Embora o uso da rede mundial de computadores tenha sido amplo entre os “pinguins”, o *You Tube* mal havia sido criado e as redes sociais ainda não tinham essa avassaladora presença na vida dos jovens, como entre 2015 e 2016. As dinâmicas de mobilização contra a reorganização em São Paulo no tempo mais recente, por seu turno, passaram muito pelas páginas e grupos do *Facebook* e *WhatsApp*, junto a uma grande produção de vídeos, fotografias, textos e músicas por parte dos estudantes e apoiadores. Como já havia acontecido em *A Revolta dos Pinguins*, alguns destes materiais de diversos criadores foram incorporados em *Acabou a paz*, como os vídeos do videoativista Caio Castor e as músicas feitas por militantes, a exemplo de *Escola de luta*, de MC Foice e Martelo, versão do funk *Baile de favela* e um dos hinos do movimento.

Em uma das entrevistas de *Acabou a paz* Marcela, da E. E. Fernão Dias, conta a história de uma foto tornada icônica do processo de mobilização. Trata-se do registro de uma das manifestações, onde os estudantes travaram vias públicas com as cadeiras da escola, realizando, literalmente, a “aula na rua”. O clique foi obtido durante a repressão ao ato na Avenida Tietê, quando ela, de braços abertos, segurava uma cadeira em cada uma de suas mãos, tentando impedir que o policial as levasse embora. A jovem narra estes fatos, para Pronzato, segurando um celular. Ao final da entrevista, mostra a fotografia citada através do seu aparelho, para a câmera do diretor. Depois de Marcela exibir o momento, a foto preenche o quadro fílmico, concluindo a sequência com um pequeno *zoom* na estudante, olhando fixamente em sentido oposto ao guarda. O documentário, deste modo, no lugar de usar uma imagem para ilustrar uma

memória contada, faz o caminho inverso: usa a narração para contar a história de uma imagem (a oralidade precede a imagem). Não apenas Marcela se torna uma personagem, como a própria fotografia ganha este caráter, “saltando” de seu *status* fixo para tornar-se história tomada pelas mãos, literalmente.

Os sujeitos estudantis em rebeldia passam, deste modo, a se apresentar politicamente pela imagem e som de suas ações, captadas pelas câmeras e pelos microfones, seja numa manifestação, resistência à repressão, organização da ocupação, entrevista e outras situações. Seu instante se materializa dentro da história do visível e do audível. Mas, de igual maneira, muitas vezes são eles próprios os produtores de imagens e sons, em materiais participantes de seu processo de mobilização e conquista de visibilidade. Os vídeos realizados pelo movimento tinham um caráter mais imediato de esclarecimento e tentativa de atenção na opinião pública, pressão ao Estado, incentivo a novas ações e contrainformação relativa à versão dos fatos por veículos de posição conservadora, na mídia tradicional e na internet. Esta produção, junto a outros materiais em diferentes linguagens, circulava (e circula) especialmente nas redes sociais, fortalecendo redes também construídas *offline*. As articulações foram essenciais para a divulgação da tática da ocupar, com a multiplicação do movimento. Como afirma o livro *Escolas de luta*, “no momento em que algumas iniciativas mostram a viabilidade da ocupação [...] já havia um contingente grande de estudantes mobilizados e dispostos a seguir o exemplo, o que levou a um efeito demonstração em cadeia, facilitado pela rede de comunicação entre os secundaristas” (CAMPOS, MEDEIROS e RIBEIRO, 2016, p. 112).

Em *Acabou a paz*, logo depois de mostrar Marcela e a história de sua foto, o documentário liga-se tematicamente na edição à entrevista do educador e videorepórter Lucas Duarte de Souza, falando sobre uma formação audiovisual dada por ele no espaço da escola ocupada E.E. Raul Fonseca. Lucas, também editor do filme de Pronzato, explica: “quando eu dava a oficina, pra aprender a gravar o vídeo com o celular, a gente já fazia o vídeo para veicular. Então a oficina já era a produção do vídeo”. Assim como a cartilha do Mal Educado ou mesmo os filmes de Pronzato, o trabalho citado pelo oficineiro, que

circulou nas redes sociais através da página Canal Secundarista¹¹ do Facebook e depois foi utilizado em *Acabou a paz*, insere-se dentro dos processos pedagógicos dos sujeitos em luta. O trabalho em questão, chamado *Nós somos a mídia*, é uma espécie de tutorial sobre como usar a filmagem para a proteção e denúncia diante da repressão policial. Nele, os estudantes encenam situações de tensão com o poder e explicam, através da fala e das posições dos corpos e aparelhos no espaço, quais são as melhores formas de agir audiovisualmente. Uma aluna esclarece sobre os procedimentos a serem seguidos por todos com a câmera, enquanto seus colegas interpretam a ação descrita: “Toda vez que houver alguma ocupação ou abordagem policial, é muito importante ter pelo menos duas câmeras gravando, porque pelos menos assim, uma dá cobertura à outra.”

Além de mostrar a simulação didáticas das gravações em vídeo, *Dicas para gravar* registra a fala dos estudantes, construída coletivamente, onde cada um diz uma frase, através de uma câmera que segue seus rostos. No início da produção, logo depois de mostrar uma cena documental de tensão com autoridades, este recurso é utilizado, onde ouvimos, com a alternância de vozes de três alunas: “Como a mídia não nos mostra, nós seremos a mídia!/ Sejam bem-vindos à Escola Raul Fonseca Ocupada./ Diretamente para o Canal Secundarista.” O texto dito e o título do vídeo se aproximam de um dos principais lemas do CMI (Centro de Mídia Independente), “Odeia a mídia? Seja a mídia!”, conectando a experiência dos estudantes à história do videoativismo, do ciberativismo e da mídia livre e independente.

Trabalhos como o vídeo curto de internet se diferenciam, por exemplo, de um filme documental, em sua definição mais conhecida. Enquanto os primeiros têm uma função mais direta e urgente dentro das construções de luta, o segundo possui como principal objetivo construir uma narrativa fílmica documental, tornando-se, posteriormente, uma obra muitas vezes disponível para a história. Assim, o documentário militante-ativista junta vários elementos destes processos, através da imagem e do som, cristalizando-os, ao mesmo tempo em que os transforma em potencial para novas

¹¹ Disponível em <https://www.facebook.com/canalsecundarista/videos/1031256023571333/>

criações e ações. O *web* vídeo, por outro lado, tem um poder de difusão e interação bem mais rápidos e capilarizados, embora dentro dos agenciamentos mais fluidos das *timelines*. De certa forma, eles são os equivalentes aos cine-panfletos (*cinétracts*), filmes curtos de agitação política, típicos do cinema militante dos anos 60.

Entretanto, mesmo com estas particularidades, ambos formatos possuem como característica a vocação para a produção de diálogo, tanto entre os próprios produtos audiovisuais, como entre as dinâmicas sociais onde o vídeo está presente. Desta maneira, constroem laços no espaço (entre diferentes locais, grupos, instituições, bairros, cidades, países) e no tempo (através tanto da história recente como da mais distante, com suas ressignificações).

Um dos primeiros vídeos a “viralizar” na luta contra a reorganização foi uma *performance* dos alunos da E.E. Antônio Viana de Souza, em Guarulhos, provavelmente captado com celular, com grande relevância na mobilização¹². Nele, vê-se vários jovens sentados em suas carteiras, de olhos vedados, cantando a música *Cálice*, de Gilberto Gil e Chico Buarque. Enquanto um grupo grande de estudantes interpreta a canção, outros quatro acompanham com instrumentos de percussão, virados para a parede, numa marcação de marcha fúnebre. Realizado entre novembro e outubro de 2015, a ação foi a “primeira intervenção artística na luta contra a ‘reorganização’”, segundo o livro *Escolas de Luta* (2016, p. 46). *Cálice* é um dos ícones da resistência à ditadura militar brasileira. Se valendo de uma citação bíblica, onde Jesus aparece diante do seu martírio, a música diz “afasta de mim este cálice [...]”, colocando a ambiguidade entre cálice e “cale-se”. O sentimento lá era de enfrentamento à censura e ao estado de exceção, sendo a obra, ela mesma, censurada. De forma semelhante ao vídeo de recriação audiovisual das ocupações secundaristas no período Pinochet (mostrado em *Actores secundarios*), há também aqui uma reapropriação da experiência histórica de luta contra a ditadura. A cegueira, presente nas vendas e a obrigação do silêncio, poetizada e musicada em *Cálice*, representam bem o contexto de negação de diálogo do poder público com a comunidade escolar, ao decretar a reorganização. O vídeo pode ser visto com um

manifesto contra ao isolamento imposto aos sujeitos da comunidade escolar.

No início da produção citada, é interpretado um trecho da versão original da música de Gil e Buarque, mas as imagens e sons vão revelando aos poucos um *medley* de outras canções e intervenções artístico-políticas. Na sequência, os intérpretes emendam com uma música que une a letra de *De grão em grão*, de Michael Sullivan (conhecida na voz da cantora *gospel* Aline Barros), a melodia de *Cálice* e a batida de *funk* (“tamborzão”). De forte conteúdo social, o texto de *De grão em grão* canta: “Onde é que estão nosso futuro e nossa paz?/ Que só promete mais só faz tirar do povo/ Onde é que estão nossos direitos de viver?/ Nossos direitos pra fazer um mundo novo?/ Está na hora de crescer passar a limpo esse país/ Devolver pra nossa gente o dom de ser feliz”. Depois de interrompida a música, uma das estudantes se levanta da cadeira, retira a venda, falando firmemente os versos: “Agora, vivemos em um mundo de alienação, onde o Brasil perde em educação. Não... não à reorganização! Nosso governo, ele finge que não vê. Nosso futuro não está seguro. Mas nós vamos, nos vamos, nós vamos sobreviver!” Em seguida, os alunos retiram o pano dos olhos, se levantam e recitam, em coro, a letra de *Para não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, também simbólica na resistência ao regime militar brasileiro. O vídeo é, por fim, encerrado com todos entoando palavras de ordem, dizendo: “Aqui eu tô/ Aqui eu vou ficar/ Da minha escola/Ninguém vai me tirar”, ao som da percussão de *funk*.

A *performance* estudantil faz uma colagem de estilos, reunindo referências que vão das gerações anteriores à atualidade. As diferentes partes desta construção se juntam para formar um todo significativo bem particular, a partir dos sujeitos em luta contra a reorganização. Indo na mesma direção, está a síntese produzida entre as possibilidades de ação, criação e construção histórica. Esse encontro se dá musicalmente, mas também nas palavras cantadas e recitadas. A revolta aparece como algo que urge, como potência a explodir, em *Cálice*: “Na arquibancada a qualquer momento/ ver emergir o monstro da lagoa”, “Quero lançar um grito desumano/ que é uma maneira de ser escutado”. A importância da ação no presente ganha destaque, em *De grão em grão*: “Está na hora de crescer passar a limpo esse país/ Devolver pra nossa gente o dom de ser feliz”. Desta mesma

¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T7MUD11laTI>

maneira, a necessidade de agir está na criação mesmo de uma história, de um tempo e de um mundo outro, negando-se a passividade e distanciamento dos sujeitos em relação às dimensões gerais da existência: “Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.” (*Para não dizer...*), “Onde é que estão nossos direitos de viver?/ Nossos direitos pra fazer um mundo novo?” (*De grão em grão*), “Nosso futuro não está seguro. Mas nós vamos, nos vamos, nós vamos sobreviver!” (Discurso da aluna).

Além do tutorial de filmagem, já citado, outro vídeo da página do Facebook Canal Secundarista é utilizado em *Acabou a paz*. Também de grande alcance na mobilização estudantil, este registro de nome *O mais lindo dessa luta...*¹³ mostra os alunos no portão de uma das escolas ocupadas e a forte intervenção do jovem ativista e músico Koka, falando de dentro do colégio. Assim como no caso anterior, as imagens são passadas para o preto e branco no documentário de Pronzato, ressaltando no filme o uso de um material “externo”. Quem fala, no vídeo, é o *rapper* e ativista Koka, cuja música *Ocupar e resistir*¹⁴ serve de trilha sonora para a abertura de *Acabou a paz*. Em seu desabafo, afirma nunca ter visto uma luta daquele tamanho, desde que nasceu, completando: “E segundo historiadores políticos essa luta é agora! Os estudantes é que estão fazendo. Centro e setenta e uma escolas ocupadas, certo? Estudantes indo pra luta, indo pra rua! É isso... nós estamos indo pra cima!”.

O espaço é o portão, onde os estudantes se comunicam com a imprensa, eventualmente entram em conflito com as forças de repressão e emitem seus comunicados. As palavras de Koka ressaltam a consciência do papel histórico do movimento e a importância da ação no presente (“essa luta é agora”). Nesta perspectiva, atuar no “hoje” é, ao mesmo tempo, construir a história e tomá-la pelas mãos. Indo na mesma direção vai o depoimento de Icardo “Califa”, da E.E. Joaquim Adolfo: “Um dia, se um dia meu filho virar professor, ele vai contar a minha história”. O espaço escolar surge, através destas ideias, não apenas como o local onde se aprende algo externo, de uma construção histórica afastada, mas algo como possibilidade de

protagonismo. Assim, não apenas o sujeito estudantil age para ser parte do que é contado nos livros e demais mídias e narrativas, como a sua própria ação presente é o livro a ser construído e contado.

Esta reflexão também aparece no registro de uma faixa numa das ocupações, colada à grade de uma quadra, junto a uma hashtag (#), onde lê-se “O futuro tá agindo”. No mesmo momento, é mostrada a entrevista de Ivan de Carvalho, do movimento pela Auditoria da Dívida Pública, onde ele afirma: “O que este movimento mostra, aqui, que não é o futuro, o amanhã que vai ser construído, quando as condições necessárias forem conquistadas. É hoje, é aqui e é agora que tá acontecendo o movimento”.

A imagem dialética

Esta filosofia da ação no “agora” já estava já nas referências do coletivo O Mal Educado, que cita Castoriadis, para afirmar a necessidade de “formular explicitamente, em cada oportunidade, o sentido do empreendimento revolucionário [...]” (*Apud* CAMPOS, MEDEIROS e RIBEIRO, 2016, p. 62 a 64). Indo ao encontro desta linha de pensamento, para Walter Benjamin, a revolução não está, como coloca parte das esquerdas, em considerar uma classe revolucionária “redentora das gerações futuras” (2012, p. 248). Por sua vez, coloca que “não existe um único instante que não traga consigo sua chance revolucionária” (2006, p. 30). Assim, a sociedade sem classes não seria um horizonte na linha final de uma evolução histórica, com a “morte natural” do capitalismo (2006, 708). Estaria, de forma diferente, na irrupção de uma ação política, inúmeras vezes fracassada, até ser exitosa em seu processo de rompimento com o sistema vigente (2006, p. 30).

Diante de uma história posta de forma inevitável e determinada, a imagem do “hoje” surge como potência crítica, criativa e política. No lugar de pensar a produção histórica como algo externo, onde somos figurantes inexpressivos, surge a possibilidade de vermos cada instantâneo em suas dialéticas, nos apropriando dele. A crítica e a ação concreta perante a história possibilita a presença de sujeitos, atores de um movimento que não se fecha num sentido único, retilíneo e determinado, mas sim desviante.

¹³ Disponível em <https://www.facebook.com/canalsecundarista/videos/1034548396575429/>

¹⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PqiHEh1ly6U>

Como resistência à corrente histórica incontrolável, onde nos assujeitamos, Benjamin propõe a imagem como rompimento, como “interrupção”, formulando o conceito de “imagem dialética”. Há, aqui, duas influências (entre outras). Primeiramente, o teatro épico de Bertolt Brecht, desenvolvido através de interrupções e fragmentos, buscando distanciamento crítico, que desmistificaria um teatro naturalista “burguês”, assim como ajudaria a desvelar as relações sociais que nos cercam. Como escreveu Benjamin, a interrupção “imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto a seu papel” (212, p. 143). Contudo, Benjamin afirma a presença deste efeito também no cinema: “O teatro épico se desenvolve por interrupções de uma maneira comparável às imagens em um fragmento de película cinematográfica” (BENJAMIN, 1973 *apud* STAM, 2006, p. 90). A seleção e o tratamento dos gestos em Brecht nada mais é que a transposição dos métodos de montagem, decisivos para o rádio e para o cinema [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 143).

Como notou Jeanne Marie Gagnebin (1994, p. 3) e Michael Löwy (2005, p. 14) há, no pensamento Benjamin, um elo inseparável entre a sua teoria da cultura e da estética, de um lado, e uma filosofia da história, de outro. Ou seja, não somente ele se vale de um pensamento específico para atacar determinado objeto de estudo, mas também propõe o seu inverso: a partir da compreensão acerca da natureza do objeto observado, formula um pensamento, um método e uma teoria. Transitando através de uma rua de mão dupla, pode-se, deste jeito, tanto olhar a história de forma “imagética”, em seus “agoras dialéticos”, como utilizar estas mesmas reflexões sobre a imagem dialética na história, pra pensar o cinema.

Para o crítico francês André Bazin, a imagem fotográfica daria resposta a “uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo”. Contudo, segundo ele, o cinema acrescentaria a “consecução do tempo na objetividade fotográfica” (1991, p. 23 a 24).

A fugacidade do tempo é um tema que interessa e aflige historicamente a humanidade. O pré-socrático Heráclito, origem do conceito de dialética, pensava no eterno *devenir* e “vir a ser” onde “nos rios, nos mesmos, entramos e não entramos, estamos e não estamos” e “ao entrar nos mesmos rios, outra e outras águas correm” (*Apud* SANTOS, 2001). Já a imagem pode ser vista como um mergulho de cabeça no

curso destas águas. O mergulhador sente, em seu corpo, as correntes do rio e está imerso nos seus choques e movimentos. Entretanto, a imagem se cristaliza em seu “agora”, seu “instante” mergulhado, submetendo-se posteriormente à reflexão de um outro “agora”, na história. É um instante único, imerso no *devenir*, o que Walter Benjamin chama de “imagem dialética”. Benjamin reconhece o *devenir*, a mudança. Mas, o que já se passou se torna conhecível e legível na sua “imobilidade”, como imagem, que se atualiza na dialética entre o “ocorrido” (ou “sido”) e o agora. Nas palavras do autor, é a “dialética na imobilidade” (2006, 504).

A concepção de que o tempo passa por nós e nada pode ser feito a respeito, age penas a favor da conservação do que está posto. Além disso, reforça o caminho determinista, da linha inevitável do desenvolvimento civilizacional, escrita e contada pela história dominante. Este dilema do sujeito diante do tempo e da história encontra uma significativa alegoria no último texto de Benjamin, “Sobre o conceito de história”, escrito em 1940. Ao longo da tese de número nove, do artigo, descreve a alegoria do “anjo da história”, baseado no quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, para refletir sobre os impasses da modernidade. O contexto daquela produção textual era a Alemanha no auge do regime nazista, com seu projeto de desenvolvimento e de produção de uma nova grande civilização. O teórico estava, naquele instante, em fuga do totalitarismo e do genocídio dos judeus, que futuramente lhe provocaria o suicídio. No texto, ele afirma: “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção é regra’” (2012). O anjo descrito está sobre as ruínas deste estado de exceção, onde os ventos do progresso impedem qualquer pausa.

O anjo “parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente”. Seu semblante está voltado para o passado”. Segundo Benjamin, onde “vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés”. O personagem da alegoria “gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-la”. O autor conclui, desta forma, afirmando que “é a essa tempestade que chamamos de progresso” (2012, p. 245 a p. 246).

O anjo é uma síntese de um dilema relativo aos sujeitos históricos,

na teoria benjaminiana e, ao mesmo tempo, aparece como possível imagem de seu pensamento e método. Os ventos do progresso, no ponto onde se inscreve Benjamin, também são os da barbárie, da exceção. Por mais que o anjo queira parar, voltar e “juntar os fragmentos”, suas asas se abrem incontrolavelmente. O seu dilema e o seu martírio, deste modo, se inscrevem num ponto fixo entre o fluxo histórico. É uma interrupção em luta contra o inevitável, o necessário, mas árduo, desvio crítico e revolucionário na história.

Uma ocupação, assim como outras táticas mais radicais de luta, têm o poder de interromper a causalidade e normalidade, contrariando “expectativas disciplinares” (LUDD, 2002, p.14). O cotidiano escolar impõe a naturalização do sucateamento da educação, para toda a sociedade. O ato de ocupar, por sua vez, chama a atenção para o espaço da escola e a estrutura educacional. A radicalidade na ação obriga a sociedade a olhar para aqueles problemas e para as tentativas de ataques ainda maiores. Desta maneira, o fluxo da barbárie em progresso é paralisado como numa greve, ainda que por instantes, revelando-se como possibilidade de crítica e transformação.

Para Benjamin, “somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (2006, p. 73). Pode-se afirmar, na mesma chave do pensamento benjaminiano, que a imagem documentária capta a experiência histórica dos estudantes em sua presentificação, paralisando-a num filme. O instante, a interrupção, por sua vez, submetem-se às dialéticas e relações com a história, produzindo novas ações, como visto nas obras analisadas. De seu instante, é produzido movimento e criação e da experiência histórica atualizada, pode surgir o novo, o inesperado, o desviante.

As três experiências e os três documentários citados pelo artigo (*Actores secundarios*, *A Revolta dos Pinguins* e *Acabou a Paz*), conectam-se entre si, na história, no espaço e no universo fílmico. As redes e relações se dão tanto entre dois países latino-americanos, como no tempo histórico, através das referências, pedagogias mútuas e possibilidade de ação, além da produção de obras abertas, ligando filmes e realidades. O mesmo aconteceu com *A Revolta do Buzu*, registro das manifestações, majoritariamente composta por estudantes

da educação pública, contra o aumento da passagem em Salvador, em 2003. O documentário serviu como apoio ao trabalho de base para a criação do MPL (Movimento Passe Livre), cujo grande levante em 2013 também originou um filme *A partir de agora- As jornadas de junho no Brasil*.

Segundo Walter Benjamin, “nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”. Portanto, no lugar de participar de um fluxo histórico onde tais documentos passariam “de um vencedor a outro”, ele afirma, por outro lado, que é dever do materialismo histórico nadar contra a corrente posta como intocável e incontrolável. Sua proposição é de uma história crítica e disruptiva, “do ponto de vista dos vencidos”, como contraponto à identificação afetiva com os “vencedores” (2012, p. 244 a p. 245).

Pode-se concluir, portanto, que remontar uma outra possível história das imagens e da ação no mundo, do ponto de vista do oprimido, é assumir uma posição. No lugar da filiação irrestrita à linha histórica geral dominante, que segue linearmente na “marcha dos vencedores”, deve-se, como afirma Benjamin, “escovar a história a contrapelo” e, “do ponto de vista dos vencidos” (2012, p. 244 a p. 245), realizar uma contra-história. Neste sentido, as experiências estudantis chilenas e brasileiras, assim como os documentários produzidos neste contexto, são instantâneos captados como imagens dialéticas, interruptores e inventores do tempo, submetidos, por sua vez, aos choques e diálogos com outras imagens, espaços, contextos, movimentos sociais e com a história em *devir*.

Referências

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial, 2006.
- CAMPOS, Antonia, MEDEIROS, Jonas, RIBEIRO, M. Márcio. *Escolas de luta*. São Paulo: Veneta, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Fapesp/Unicamp, 1994.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio- uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUDD, Ned. *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os dias de Ação Global*. São Paulo: Conrad, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2008.
- SANTOS, Mário José dos. *Os Pré-Socráticos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2001.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

DEBATENDO CONCEITOS: A UTILIZAÇÃO DE CINEMA EM SALA DE AULA COMO CONTRIBUINTE PARA A COMPREENSÃO DE PROBLEMAS HISTÓRICOS

Joselene Ieda dos Santos Lopes de Carvalho

Introdução

O presente texto visa discutir o cinema como ferramenta de ensino para a disciplina de História. Visto que, a disciplina de História se utiliza de diversos conceitos por vezes difíceis de serem exemplificados para alunos do ensino médio, o cinema tem servido de suporte para as aulas de História. O objetivo deste texto é discutir como conceitos fundamentais para entender a exploração do trabalho como “exército industrial de reserva” e a própria “luta de classes” podem ser compreendidos através do filme “Batalha Incerta” de James Franco.

O objetivo principal deste texto é construir a relação de que a História pode e deve ter sentido para a vida dos sujeitos que a ensinam e que aprendem, construindo assim, uma relação dialética. Por isso, o filme escolhido para discutir cinema neste artigo é uma adaptação da obra de John Steinbeck “Batalha Incerta” que originou o nome do filme. Steinbeck é conhecido por esta e outras obras por discutir a questão da luta dos trabalhadores por melhorias de vida em contextos históricos difíceis, mas que marcaram épocas.

O filme

O filme dirigido por James Franco relata diversas situações vivenciadas por trabalhadores durante o século XIX e XX em que as greves foram se intensificando e tornando-se instrumento de luta coletiva. A greve detalhada no filme é constituída por catadores de maçãs de uma fazenda que estão sofrendo o processo de exploração de trabalho e que convivem com situações humilhantes e deploráveis. Algo muda quando alguns rapazes que fazem parte de um grupo

socialista se aproximam tentando fazê-los adquirir uma “consciência de classe” e propõem a greve como a única forma cabível para que possam lutar pela sobrevivência.

Assim como na atualidade, o filme tenta identificar algumas das problemáticas inseridas quando o contexto de exploração exige a greve como forma de luta. Há personagens que são contrários à greve, que se atrelam ao patrão, mas por outro lado, há aqueles que permanecem fiéis ao objetivo inicial e que exigem receber um salário digno do qual sabem que vale suas tarefas. No entanto, estes trabalhadores são constantemente ameaçados pelo dono da fazenda de maçãs que traz novos trabalhadores para ocupar o lugar dos que estão em greve. Nesta parte do filme é possível que o professor de História, para além da discussão sobre a construção da consciência de classe e a greve como ferramenta de luta, discuta o conceito de “exército industrial de reserva” que foi proposto por Marx como sujeitos que executam trabalhos extenuantes, precários, mas, que mesmo mediante estas circunstâncias permanecem firmes, pois, necessitam de modo extremo do salário extraído de sua força de produção. No entanto, acabam pressionando os demais trabalhadores a se sujeitarem a situações lastimáveis, pois, reafirmam a noção de que “você pode ser facilmente substituído”.

Alguns elementos merecem destaque nessa obra, porém, é necessário contextualizar o cinema como ferramenta de ensino, mas também como fonte histórica, que merece ser analisada e criticada. Em alguns momentos há uma deturpação do socialismo pelo personagem principal que inclusive é o próprio diretor do filme. Portanto, só apresentar o filme para os alunos é um equívoco, é necessário discutir que há noções diferentes de socialismo e que o trabalho no filme é uma crítica ao socialismo utópico.

Marc Ferro possui um livro denominado “Cinema e História” e discute sobre a importância em que o cinema ocupa na atualidade. Por diversas vezes, a imagem que se constrói da História e de seus personagens tem uma grande influência do cinema. “Paralelamente, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação doutrinam e glorificam”. (FERRO, 1992, p. 13). Por isso, os professores de História devem tratar deste objeto de estudo com cautela, dialogando com os alunos de

modo que, mesmo quando o cinema ultrapassa o ambiente escolar seja visto com reflexão e análise pelos alunos.

Discutindo conceitos

Entre os anos de 1300 à 1650 não havia aquilo que denominamos “tempo”. Deixe-me explicar melhor, não havia tempo atribuído ao relógio. O trabalhador quando queria referir-se as suas tarefas podia mencionar aspectos da natureza, por exemplo, sabiam que era hora de se levantar quando o galo cantava, comentavam sobre distância associando a orações “consigo ir naquele lugar no tempo do credo” ou até mesmo “consigo consertar esse sapato no tempo em que o ovo cozinhe”.

Parece-nos surpreendente acreditar que em algum momento a sociedade organizara-se sem relógio. Ouvir “não tenho tempo”, “estou atrasado”, “o dia precisava ter mais horas” tornou-se comum desde quando o relógio foi implantado. Será que conseguiríamos organizar nossas vidas sem o tempo direcionado pelo relógio? Edward Palmer Thompson em seu artigo “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial” ressalta que o relógio foi uma das transformações advindas com o capitalismo, ou seja, o tempo passaria a valer dinheiro e por isso não poderia ser desperdiçado.

Mas algo ainda parece estranho, as pessoas realmente trabalhavam de forma séria sem que houvesse um comprometimento com o tempo-regulador? Trabalhavam! Principalmente porque a noção de tempo mudou, mas o que mudou também foi a noção de trabalho. E é sobre essa noção que gostaria de chamar atenção.

Quando o relógio foi implantado somente poderia tê-lo quem fosse muito rico, desta forma, os donos das fábricas utilizavam os relógios para controlar o tempo de trabalho no ambiente fabril. Normalmente o trabalhador entrava antes de o sol nascer e só iria embora quando o sol já tivesse posto. Era comum que trabalhassem cerca de dezesseis horas diárias e só possuíssem o domingo como folga. E como ainda era novo o mecanismo de direcionar a vida pelo relógio, não faziam ideia do tempo que estavam “perdendo” para o seu patrão.

Começo esta parte mencionando o tempo porque é necessário desnaturalizar alguns aspectos que parecem direcionar as nossas vidas como se outro modo não fosse possível. Relacionando o tempo e o filme do qual propus trabalhar neste artigo (Batalha Incerta), é possível evidenciar que havia ainda, aqueles trabalhadores contratados que viviam nas fazendas de seus senhores e com isso, mesmo que trabalhassem até vinte horas por dia, parte de seu salário permanecia com o senhor em troca do lugar fornecido para morar e pela comida.

No filme, os trabalhadores de maçãs sabiam que suas vidas seriam “mais do mesmo”, não havia muitas emoções e novas situações para viverem. Apenas o que mudaria em suas vidas, era o proprietário da fazenda em que em cada colheita poderia ser diferente, essa era a única “escolha” que lhes cabiam.

Marx nos alertara que “os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo a sua livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (MARX, 1974, p. 7), ou seja, o filho de um catador de maçã, provavelmente seria também catador de maçã, visto que não havia saída para a classe trabalhadora. A falsa noção de escolha só caberia quando podiam escolher para quem trabalhar, porém, os proprietários agiam da mesma forma, explorando o trabalho dos catadores. Há uma estrutura em que não podemos enxergar, mas que sob medida evidencia nossas vidas através da luta de classes.

Dito isto, é perceptível que os catadores de maçãs, assim como os trabalhadores mencionados no primeiro parágrafo não possuíam mais o tempo para si, mas o tempo tornara-se de seu patrão e sob essa noção é que surge a mais-valia, conceito elaborado por Marx para definir o lucro que o proprietário arrecada sobre o trabalho e o tempo de seus trabalhadores. A mais-valia é um dos conceitos marxistas mais complexos, pois, refere-se ao trabalhador perder sua força de trabalho e vende-la para um proprietário que está disposto a pagar, mas isso não quer dizer que ocorra de uma forma justa. Completamente relacionado à questão de tempo, a mais-valia poderia ser exemplificada do seguinte modo: se inicialmente o trabalhador possuía o controle do seu tempo, e realizasse a encomenda e pudesse ter uma semana para fazer um jogo de cadeiras com mesa,

administraria seu tempo e se com três dias finalizasse o trabalho teria tempo para realizar outras atividades como desenvolver novas tarefas, ter tempo para acompanhar seus filhos, entre demais situações. Com a implementação do tempo enquanto controle, se ele recebe a encomenda e tem uma semana para entrega-la, finalizando em três dias, seu patrão não deixará que o restante dos dias seja para ele realizar outras atividades, ele continuará a produzir mais mesas e cadeiras porque não poderá desperdiçar o tempo, ou seja, seu tempo pertence ao seu patrão e tempo é igual a dinheiro.

Compreendida assim, a história parece-nos triste. Saber que por mais que o catador de maçã trabalhasse de dezesseis à vinte horas por dia, nunca conseguiria mudar sua realidade de extrema exploração, faz com que a vida deixe de fazer sentido. É por isso que a ideologia é tão importante. Embora no filme “Batalha Incerta” a ideologia por vezes seja caracterizada como uma forma equivocada em que o representante do sindicato é o único a ter “consciência de classe” e por isso define o que os outros trabalhadores deverão fazer o fato de ter algo a mais para acreditar e lutar é um dos fatores que dá sentido à vida.

O esclarecimento de que as coisas não estão certas, surgem das experiências em que os trabalhadores compartilham. Sobre este termo, por muitas vezes esteve ausente sendo considerado por Thompson como,

O que descobrimos (na minha opinião) está num termo que falta: “experiência humana”. [...] Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, “indivíduos livres”, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida “tratam” essa experiência em sua consciência e sua cultura das mais complexas maneiras e em seguida agem, por sua vez, sobre sua situação determinada. (THOMPSON, 1981, p. 182)

Ao perceberem que vivem as mesmas dificuldades começam a compreender que se trata de um problema coletivo, ou seja, que diz

respeito a todos e que por isso é necessário que todos hajam. Isso pode ser denominado como “consciência de classe”, é o entendimento de que se sofremos juntos, porque não podemos lutar todos juntos?

Para que essas experiências os mobilizem, por vezes é necessária uma organização mais sistêmica como os sindicatos, as associações, as rodas de conversa que se iniciam nos chãos das fábricas entre demais formas de mobilização. É através dessa disposição em mudar a realidade, em não aceita-la como posta e acabada que muito do que entendemos por trabalho hoje, foi alcançado mediante a luta da classe trabalhadora.

Relacionando o presente com o passado

No filme, após sofrerem diversos abusos do proprietário das terras como receber menos do que haviam negociado, terem que trabalhar mesmo quando doentes, não haver um lugar limpo e tranquilo para descansarem, os trabalhadores através da experiência de dois jovens socialistas, começam a entender a importância da organização para a luta pelos direitos. É importante destacar que não foi e nunca é fácil lutar por direitos até mesmo aqueles que já estão estabelecidos, mas que por muitas vezes só é conquistado através da luta de classes.

No ano de 2016 o Brasil passara por uma forte crise política, uma presidente eleita democraticamente sofreu impeachment e junto dela diversos direitos trabalhistas se foram. Essa é a realidade da classe trabalhadora, nunca de fato está consolidado os seus direitos, constantemente se deve lutar pelo óbvio. Bilhões de votos foram desconsiderados e pouco tempo depois de eleito, o vice-presidente arquitetou junto com outros políticos que o apoiaram, vários ataques à classe trabalhadora, começando por implantar uma Reforma Trabalhista em conjunto com a Reforma da Previdência.

Embora na maioria das vezes a lei represente a classe dominante é através dela que o pobre consegue adquirir alguns direitos. Thompson escrevera acerca disso em sua obra “Senhores e caçadores” quando destaca que “são florestanos armados, impondo a definição de direitos a que a “gente do campo” se habituara e também resistindo aos parqueamentos privados que usurpavam suas terras

cultivadas, sua lenha para combustível e seus pastos”, (1987, p. 77) o autor se refere a como os camponeses agiram quando se iniciou o processo de cercamentos que retirava completamente o pouco de autonomia que estes trabalhadores tinham para sua sobrevivência. Thompson alerta que mesmo que a lei não fosse para os mais pobres, esses camponeses a desafiavam de modo que algumas medidas precisaram ser modificadas já que os trabalhadores não aceitaram e não se subordinavam.

E foi através da luta operária que na década de 1940 sob a presidência de Getúlio Vargas foi criada a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) e que hoje assistimos desesperadamente os “ratos” roerem. Longe de ser uma cartilha de leis perfeitas, a CLT possui diversas falhas, mas serviu para que houvesse limites na exploração do trabalho. Importante destacar que embora tenha sido criado sob o governo de Getúlio Vargas, não foi um ato nobre de sua parte, mas um ato de resposta às organizações sindicais dos trabalhadores que não suportavam mais tamanha exploração e por outro lado, o presidente viu nessa oportunidade o mecanismo do Estado dominar as relações entre os patrões e os empregados. Desta forma, a CLT deve ser vista como objeto de luta operária mas, com ressalvas.

Na obra de Marx *O capital*, há um artigo intitulado “A luta pela jornada normal de trabalho. Repercussão da legislação fabril inglesa em outros países” do qual o autor evidencia que mesmo se tratando de um aspecto das classes dominantes, as leis precisaram começar atender aos trabalhadores, mas não foi fácil apropriar-se das leis, conforme Marx alertara “a criação de uma jornada normal de trabalho é, por isso, o produto de uma longa e mais ou menos oculta guerra civil entre as classes capitalistas e trabalhadores” (MARX, 2013, p. 370). E isso se tornou evidente no Brasil ao longo de 2017 em que desde que assumiu o posto de presidente, diversos foram os ataques à classe trabalhadora sob a proteção dos grandes proprietários.

Ainda neste capítulo, Marx define a diferença da luta operária francesa da inglesa, em que graças a Revolução de Fevereiro na França o operariado conquistou a lei das 12 horas para todos os trabalhadores, independente das funções que exerciam, das fábricas em que trabalhavam e de sua idade e gênero. Diferentemente, na Inglaterra que ficou estabelecido apenas para crianças e mulheres o limite de horário diário nas fábricas. Marx realça que as leis são reflexos de

uma sociedade burguesa, mas destaca que os operários, por vezes, necessitam recorrer a estes mecanismos para conseguir modificar sua cruel realidade. Mas, alerta que isso não pode servir como comodidade. As leis da forma que são impostas são consequentes do capitalismo e por isso, atendem à classe dominante.

Embora essas leis não fossem a melhor das opções, ainda assim, representou uma conquista para os operários. Mas Marx reconhece a lei como uma forma legítima de luta quando afirma “para “se proteger” contra a serpente de suas aflições os trabalhadores têm de se unir e, como classe, forçar a aprovação de uma lei, uma barreira social intransponível que os impeça a si mesmos de, por meio de um contrato voluntário com o capital, vender a si e as suas famílias à morte e à escravidão”. (MARX, 2013, p. 373).

Antes do surgimento dessas leis, a vida da classe trabalhadora no Brasil era semelhante a dos catadores de maçãs da Inglaterra. Não havia estabelecido um horário justo, sendo que uma família em que os pais trabalhassem até dezesseis horas, como poderiam cuidar dos filhos? E mais, o trabalho infantil era por vezes legalizado, fazendo com que muitas crianças nem atingissem a fase da adolescência visto que morriam em acidentes de trabalho antes.

Salário mínimo, férias, décimo terceiro, folga no sábado? Nada disso fazia parte da realidade trabalhista brasileira. Mas, através de reivindicações e da compreensão de Getúlio Vargas de que precisaria do apoio da classe trabalhadora ao seu governo foi que a CLT tornou-se legítima.

No entanto, diversos foram e ainda são os ataques dos grandes proprietários às leis trabalhistas. Ainda hoje é comum ver as leis não serem cumpridas e mediante ameaças a classe trabalhadora se vê obrigada a trabalhar de forma irregular.

No ano de 2017 muitas coisas pioraram. O presidente Michel Temer proferiu diversos discursos com informações de que era necessário modificar as leis trabalhistas e por isso a única opção seria uma reforma. No entanto, fica evidente que a proposta de governo deste candidato já havia deixado claro que atenderia aos grandes proprietários e não à população pobre.

Não precisamos de muita informação para compreender que o óbvio está dado, não foi pensando nos trabalhadores que as mudanças foram feitas. Diversos são os ataques à classe trabalhadora

mediante esta nova proposta, mas gostaria de destacar uma em especial que se refere ao enfraquecimento dos sindicatos alegando que os trabalhadores deverão entrar em acordo com os patrões.

Exército industrial de reserva

Como é possível acreditarmos que haverá conciliação entre classes distintas com interesses distintos? Essa é a discussão proposta pelo presidente e pela comissão que se responsabilizou por modificar as leis. Deixe-me exemplificar com situações contemporâneas. A partir de 2010 houve um alto fluxo de imigrantes haitianos para o Brasil, devido ao terremoto que alastrou o Haiti e a forte presença de tropas brasileiras neste solo. Detalharei em contextualizar a permanência destes trabalhadores na região Oeste do Paraná, mais especificamente em Cascavel-PR que é onde centralizo minha pesquisa.

Estes trabalhadores deixaram suas famílias, seu país e vieram em busca de um trabalho que possa além de sustenta-los, permitir que mandem dinheiro para os familiares que permaneceram no Haiti.

Os haitianos representam aquilo que Marx definiu como “exército industrial de reserva”, conforme abaixo:

Mas, se uma população trabalhadora excedente é produto necessário da acumulação ou desenvolvimento da riqueza com base no capitalismo, essa superpopulação torna-se, por sua vez, a alavanca da acumulação capitalista. Ela constitui um *exército industrial de reserva* disponível, que pertence ao capital de maneira tão absoluta, como se ele o tivesse criado à sua própria custa. (MARX, 1985, p. 200, grifo meu)

Ou seja, o exército industrial de reserva é um dos motores do capitalismo. Se um trabalhador se recusa a efetuar serviços precários, sempre haverá outro que assim o fará. E este é um embate vivenciado pela classe trabalhadora, inclusive que prejudica sua organização.

Os trabalhadores haitianos representam esse conceito que Marx define acima, visto que por mais precário que seja um trabalho,

muitas vezes aceitam da forma imposta pelo proprietário porque caso contrário, além de não ter condições de se manter na cidade, não conseguirão sustentar a família que aguarda ansiosamente por este auxílio e que por anos se uniu para economizar dinheiro para que este sujeito pudesse imigrar.

Embora essa seja a realidade de grande parte da população brasileira, com o trabalhador imigrante é ainda pior, pois, este trabalhador está em um país que não é o seu, em muitos casos sendo tratado com xenofobia e preconceito, afinal, um trabalhador imigrante haitiano não é visto como um trabalhador imigrante europeu.

Diversos são os exemplos dos maus-tratos que estes trabalhadores vivenciam, não somente em seu lugar de trabalho, mas em praticamente todos os espaços que ocupam. Um estudante da Unila de Foz do Iguaçu em 2016 foi atacado e espancado no ponto de ônibus enquanto esperava para ir visitar seu filho em Cafelândia. O grito de quem o atacava era de “volta pro seu país, você veio por causa da Dilma e agora você pode ir embora”¹. Um absurdo, mas ainda maior foi o fato de que por ser durante o governo Lula e depois no governo Dilma que o Brasil realizou alianças com o Haiti, há partes da população que denominam os haitianos como petistas e por isso podem ser espancados e devem retornar para seu país de origem. Este é um dos reflexos da extrema-direita que se intensificou a partir das batidas de panela de 2016.

Todo o cenário do trabalho no Oeste do Paraná modificou-se com a vinda desses trabalhadores. Em um relato, Jeremie afirma que:

Fui contratado para serviços gerais, chegando lá trabalhei dois anos e depois queriam que eu manobrasse ônibus, como eu não sabia, mas precisava do trabalho eu tentei. Nunca tinha entrado num ônibus antes pra dirigir, eu bati, sai do trabalho sem ganhar nada e agora não consigo encontrar outro. (JEREMIE, 2017, p. 3)²

¹ Matéria disponível em <http://g1.globo.com/pr/oeste-sudoeste/noticia/2016/05/haitiano-e-vitima-de-agressao-no-centro-de-foz-do-iguacu-no-parana.html>. Acessada em 15/03/2018.

² Jeremie entrevistado pela autora na cidade de Cascavel em Maio de 2017. O trabalhador tem 32 anos e estava com sua esposa e seu filho de apenas 1 ano e 2 meses residindo em Cascavel há cerca de um ano (quando foi entrevistado).

Através da fala de Jeremie é possível compreender que embora as leis sejam mais do que necessárias, representando um amparo legal ao trabalhador. Em relação aos imigrantes, muitos não possuem contato com essas leis por não compreenderem como funcionam no Brasil e pela dificuldade da língua. Chega ser cômico pensar que Jeremie poderia “negociar” com seu patrão como impõe a reforma trabalhista. Quando conhecemos os imigrantes haitianos já sabemos que estão marginalizados por todas as condições que vivenciaram no Haiti, esse é um dos motivos em que se tornam mão-de-obra desejada pelos proprietários.

Assim como Jeremie, diversos outros trabalhadores se submeteriam a dirigir um ônibus mesmo sem saber, porque precisam do trabalho. Se com a lei trabalhista antiga, Jeremie já não conseguiu recorrer, podemos concluir que com a nova lei, ainda mais trabalhadores perderão os direitos que foram conquistados através de tanta luta e mobilização da classe trabalhadora. É uma afronta a história do operariado no Brasil.

Em comparação aos imigrantes haitianos com o filme, algo chama atenção. No filme os trabalhadores não aceitam negociar com o patrão, visto que a greve em que estão enfrentando já dura mais de quarenta dias e estão deixando de ter o que comer. O patrão age com violência em diversos momentos e afirma pagar menos do que havia negociado anteriormente, e é enfático ao avisar que caso os trabalhadores não aceitassem negociar, deixariam que morressem de fome. Os trabalhadores mesmo diante de inúmeras dificuldades resistem. Para afrontá-los o patrão pede que venha um caminhão lotado de novos trabalhadores que farão o trabalho de pegar as maçãs por menos do que a remessa de trabalhadores instalada em sua fazenda de greve.

Esse é um dos mecanismos utilizados pelos proprietários dos meios de produção, seguem a lógica capitalista de que se seus trabalhadores se organizarem é só manda-los embora porque sempre haverá quem fará o trabalho que lhes cabe e por valores ainda menores. No capitalismo temos a sensação de sermos facilmente substituídos e isso implica que muitas vezes a classe trabalhadora compreenda sua real exploração, mas que por medo, não se comprometa em agir da forma contrária a de seu patrão.

O caso dos imigrantes torna-se ainda mais difícil. Na maioria das vezes estes trabalhadores haitianos são vistos como “os outros”. Na cidade de Cascavel-PR pude participar da primeira organização dos haitianos em que se reuniram e elaboraram o projeto de uma Associação para amparar aqueles que não sabiam quais caminhos percorrer.

Diversos foram os relatos de trabalhadores haitianos que não conseguiam compreender as leis trabalhistas e por isso, sentiam que estavam sendo explorados excessivamente, mas que não sabiam como proceder. A associação foi elaborada para contribuir com esses trabalhadores que não possuem recursos e oferecer mecanismos para que não sejam prejudicados pela falta de informação. É uma organização dos próprios haitianos com ajuda de alguns colegas que já eram de Cascavel da área do Direito e da Assistência Social que visa ajuda-los para que a imigração se torne um processo menos árduo em suas vidas.

Para entender a condição da qual os imigrantes sobrevivem em relação ao trabalho e os demais trabalhadores, podemos lembrar o seguinte trecho de Marx “a manufatura propriamente dita não só submete ao comando e disciplina do capital o trabalhador antes independente como também cria uma estrutura hierárquica entre os próprios trabalhadores”, (1985, p. 412) e nessa hierarquia que Marx menciona é que podemos compreender que os trabalhadores imigrantes ocupam o posto inferior, no sentido que, embora possa haver a consciência de classe demonstrada por vezes na criação de associações há outras estruturas de sentimentos, como afirma Williams, em que se submetem àquilo que outros trabalhadores não submeteriam, pela justificativa do processo que já vivenciam da marginalização de serem imigrantes.

Conclusão

O artigo proposto procurou evidenciar alguns aspectos sobre a importância do cinema para a contribuição do ensino de História. Mas alguns pontos merecem ser considerados. Assim como, o cinema pode favorecer os professores de História, pode também modificar

alguns fatos históricos dos quais com atenção e cuidado como toda fonte histórica merece, pode servir para o professor questionar como os assuntos são expostos e oportunizar o debate mesmo diante de filmes que possuem tais características.

O filme “Batalha Incerta” apresentou diversos problemas teóricos, como por exemplo, discutir o socialismo de uma maneira como se todos seus dirigentes acreditassem que os trabalhadores não possuem consciência de classe, fato que não é verdadeiro. Mas em uma análise geral o filme contribui com mais fatores como compreender as contradições em que vive a classe trabalhadora e seus dilemas.

O intuito de enxergar os sujeitos históricos como construtores de sua própria História recebeu o apoio de historiadores britânicos e chegou afincado no Brasil na década de 1980. Como um dos seus maiores representantes, Edward Palmer Thompson, autor do qual fiz questão de citar em alguns momentos do texto por se tratar de um historiador que compreende a experiência histórica como um dos principais objetos de análise.

Para concluir, os conceitos históricos, como mais-valia, exército industrial de reserva, greves e luta de classes, ainda possuem relação direta com nossas vidas. Embora Marx tenha os definido em “O capital” há tantos séculos atrás podemos compreendê-los como existentes enquanto o sistema predominante for o capitalismo. Para que possamos acreditar em que uma nova forma de sociedade seja possível é necessário conhecermos profundamente a que estamos vivendo, e a História tem contribuído significativamente nesse processo.

Referências

- ASSIS, Gláucia de Oliveira. *A “diáspora” Haitiana rumo ao Brasil e os desafios à política migratória brasileira: migrantes indesejados?* Santa Catarina: UDESC, 2012.
- COTINGUIBA, Geraldo Castro. *Imigração haitiana para o Brasil: a relação entre trabalho e processo migratórios*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História e Estudos Culturais da Universidade Federal de Rondônia - UNIR: Porto Velho, 2014.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- STEINBECK, John. *Batalha Incerta*. Lisboa: Livros do Brasil, 1984.
- THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro, Zahar ed. 1981.
- THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

Filme

- FRANCO, James. *Batalha Incerta*. EUA, 2016.

A LUTA ARMADA NO CINEMA: A MEMÓRIA DO TESTEMUNHO COMO RESISTÊNCIA POLÍTICA

César Alessandro S. Figueiredo

O Brasil viveu uma ditadura militar que durou de 1964 a 1985, foram 21 anos em que houve um cerceamento total dos direitos políticos e civis dos cidadãos. Neste período, qualquer forma de resistência era passível de sofrer uma série de arbítrio por parte da corporação militar que tomara o poder, podendo haver cassações de mandatos de parlamentares, prisão, tortura, bem como assassinato e desaparecimento dos oponentes políticos. Ou seja, era a opressão total do Estado a fim de legitimar o aniquilamento dos oponentes e com isto, obviamente, se perpetuarem no poder por tanto tempo.

Não obstante todos os arbítrios e cerceamento houve a Anistia política que retirou da cadeia os presos políticos, em 1979, e a transição para a democracia, em 1985. Estes eventos políticos foram fruto de um processo de luta contínua, tanto da sociedade civil quanto das organizações políticas, que de forma organizada conseguiram distender e pressionar as amarras ditatoriais. Neste aspecto consideramos como de fundamental importância o papel das denúncias na mídia escrita com sua Literatura do Testemunho, assim como a produção acadêmica e fílmica, fazendo com que, cada um a seu modo, conseguisse dar voz e representar os seus personagens a fim de construir um repertório uníssono contra a ditadura.

A partir deste marco temporal este artigo possui como objetivo principal, especialmente, examinar esta produção fílmica que retratou a ditadura militar e os seus reflexos nos personagens que foram protagonistas das lutas do período. Justificamos a importância deste trabalho em virtude que propusemos fazer um diálogo entre a história, a política e o cinema; dando destaque à importância que o cinema possui para uma leitura cinematográfica da história. Também, enfatizamos que a produção de filmes deste gênero passa a ser um material de estudo sobre o que ocorreu no passado, tornando-se, portanto, um recorte privilegiado da própria história. Nesta

perspectiva de diálogo trabalhamos com a produção desses filmes e o seu tempo histórico, desde os filmes que foram ainda feitos dentro dos marcos da ditadura militar até os filmes realizados pós-ditadura, entre esses destacamos o período recente no Brasil.

No tocante a este tema acerca das vozes do testemunho no cinema, constatamos que a produção fílmica representada do período é extremamente vasta, destacam-se, principalmente, os seguintes enfoques: 1) personagens paradigmáticos, tais como dirigentes guerrilheiros; 2) ações espetaculares de guerrilha ou conflitos armados; 3) transposição de livros memorialísticos para as telas; e, 4) documentários. Diferentemente, há uma singela produção cinematográfica a partir de um olhar atual dos personagens sobre o que eles viveram no passado, melhor dizendo, há pouca produção sobre o próprio balanço político desses agentes que lutaram contra a ditadura. Também, realçamos a falta de produção que enfoque uma contextualização histórica, buscando construir uma totalidade do período e com isto um painel da história política brasileira. Finalizando, há uma incipiente produção fílmica sobre o papel das mulheres na luta armada.

Assim sendo, a fim de examinar uma produção fílmica tão vasta a partir do objetivo proposto, cumpre, portanto, delimitar os seguintes períodos de estudo com o intuito de refinar a análise: 1) final dos anos 70 até o início dos anos 90, período em que ainda vigorava o cerceamento da ditadura militar, bem como torna-se importante frisar que a produção audiovisual era produto da Embrafilme, sofrendo, por consequência, os fluxos e refluxos da máquina pública e da censura; 2) anos 90, com a extinção da Embrafilme até a retomada da produção audiovisual e o renascimento do gênero cinema de resistência; e, 3) anos 2000, momento em que houve uma diversificação de realização audiovisuais, especialmente, documentários que trataram acerca do período ditatorial a partir de projetos e leis de incentivos a imagem e a cultura.

Do ponto de vista dos procedimentos metodológicos, tratar-se-á de um trabalho qualitativo, pois visa à reconstituição histórica a partir de uma leitura cinematográfica da história procurando examinar comparativamente os filmes que serão analisados de acordo com as sucessivas décadas. Assim sendo, para a consecução deste artigo, trabalharemos com as bibliografias referentes aos elementos mais

significativos e que busquem responder aos objetivos propostos. Nesta perspectiva dialogaremos com a bibliografia da denominada Literatura do Testemunho e a sua intertextualidade com a produção fílmica do período, principalmente, através da técnica de análise de conteúdo; buscando, assim, examinar os filmes e os documentários que versaram sobre o período militar, bem como os reflexos e as vivências dos agentes políticos que tiveram suas vidas retratadas nas telas.

Leitura cinematográfica da história: as múltiplas vozes do testemunho

Ao buscarmos a compreensão acerca do tempo, esta tarefa implica, com certeza, ligarmos às conectividades entre o passado, o presente e o futuro, assim como admitirmos a temporalidade como um princípio uno e múltiplo. Ou seja, torna-se uno pela referência a unidade do tempo, mas obviamente torna-se múltiplo pelo feixe de encaideamentos e influências que ações realizadas se revelam tanto no passado quanto no presente, bem como num porvir futuro. Nesta perspectiva o presente é tributário e sofre os reflexos de um passado; sendo que, evidenciamos que esse passado pode ser coletivo e ainda estar em aberto suscitando inúmeras disputas.

Estas demarcações do tempo se evidenciam quando trabalhamos fortemente com o enquadramento da memória, momento este em que o passado e o tempo presente vêm à tona suscitando maiores debates, principalmente, quando busca-se elucidar ou construir uma pretensa história oficial e, particularmente, quando os personagens que dão voz as essas memórias ainda encontram-se num processo de tensão contínua entre reafirmar o seu protagonismo na história e o seu papel no tempo presente. São várias as chaves que ativam essa memória, para efeitos teóricos enfocamos o clássico livro de Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva*, (2006), nesta obra o autor trabalha sobre o enquadramento da memória em três perspectivas, quais seja: 1) memória individual; 2) memória coletiva; e, 3) memória histórica. Segundo o autor, toda a memória, primeiramente, é individual, pois necessita das chaves internas de cada indivíduo para ser ativada, ou seja, o indivíduo busca a partir das suas

próprias reminiscências ativar as lembranças que melhor acionam a sua memória a fim de compor a sua identidade. Porém, Halbwachs enfatiza um elemento muito importante: a memória individual só funciona, melhor dizendo, só existe quando ela é acionada pela memória do outro, tanto a fim de confrontá-lo quanto para endossar o que ele recordou, conforme expressamos abaixo:

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

Assim, as lembranças individuais são efetivadas em comum diálogo com as lembranças dos outros. Realçamos que estas lembranças somente conseguem se configurar e se construir enquanto memória coletiva quando os diversos atores que viveram a mesma história possuem lembranças compartilhadas unívocas. Nesta perspectiva, um dos elementos que faz com que exista um grupo social, além das características em comum que os tornam pares um do outro, são também as lembranças compartilhadas e que fazem com que os mesmos tenham um sentimento comum de pertencimento de um passado. Logo, as lembranças acabam se tornando um passaporte para que os agentes façam parte de um mesmo grupo seletivo e portador de uma memória comum coletiva. Por exemplo, quando se reporta a geração 68 se fala dos atores políticos que pegaram em armas ou foram oponentes do regime militar e compuseram as lutas do mítico ano de 1968, pois possuem lembranças recíprocas reconhecendo-se como companheiros e oponentes da ditadura.

As memórias precisam, portanto, ser contadas individualmente e confrontadas coletivamente, a fim de ter um reconhecimento social e cristalizarem-se como memória coletiva. Nesse enfoque como a memória possui um lastro histórico devemos colocar em destaque a distinção entre memória coletiva e memória histórica, pois muitas vezes uma memória coletiva pode não fazer parte da memória

histórica de um determinado período, evento ou nação. Esta distinção reside porque pressupõe-se que a memória histórica é a história oficial, podendo a memória coletiva ser apenas as reminiscências dos subalternos da história que, na maioria das vezes, se confrontam dialeticamente sem ter força para conseguir irromper como protagonistas históricos. Melhor explicando, durante muito tempo no Brasil tivemos uma memória oficial construída sob os auspícios da ditadura militar, que fez com que os oponentes do regime militar ficassem na categoria de bandidos e, em contrapartida, os torturadores ficassem na categoria de heróis nacionais, a despeito de todas as denúncias das atrocidades da ditadura militar. Ou seja, esse pêndulo entre memória coletiva e memória oficial dar-se-á de acordo com o constructo e ritmo da sociedade que fará com que irrompa uma das duas versões, sendo, por conseguinte, o conjunto da voz dos protagonistas o principal veículo de reverberação a fim de endossá-la como oficial.

Neste gradiente teórico enfatizamos que a memória e o tempo presente executam um relacionamento conflitivo de disputas e marcado por um intenso debate. Por exemplo, para efeitos de aglutinar vozes contra a ditadura militar tiveram vários elementos que se conjugaram, principalmente, com o objetivo de denunciar os arbítrios do regime militar. Realçamos neste contexto a noção de testemunho, que foi pensada na teoria da literatura a partir do boom de testemunhos desencadeado por “ondas de memória” a partir da Segunda Guerra Mundial e os processos dos tribunais contra os nazistas (ARENDE, 1999). Portanto, encontramos essa literatura de testemunho em estudos dedicados num primeiro momento a um ajuste de contas do pós-Guerra; já, nas últimas décadas o conceito de testemunho tornou-se uma peça central devido à sua capacidade de responder às novas questões e dar espaço para a escuta da voz daqueles que antes não tinham direito a ela, principalmente as vítimas das ditaduras militares da América Latina, a partir dos seus processos de redemocratizações (SELIGMAN-SILVA, 2003)

O aporte teórico acerca do testemunho reproduz uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão a partir da literatura e que se coadunam com outras mídias como o cinema, ou seja, as vozes do testemunho além de possuir um instrumento político de denúncia também atualizaram fronteiras discursivas comuns contra

a ditadura militar. Nesse sentido a Literatura do Testemunho transformasse em porta-voz de alguns personagens que resolveram transpor a barreira dos subalternos com os seus silêncios forçados e lapsos históricos, colocando as dores desses agentes numa espécie de ajuste de contas com a própria história. O cinema, portanto, acrescenta sua contribuição para a formação desta memória coletiva a partir do testemunho dos seus atores, contribuindo assim para um debate e constituição de um ponto de vista histórico, como diria Marc Ferro (1992) proporcionando uma leitura cinematográfica da história através da visão particular do cineasta.

O filme aqui não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza [...] e a crítica não se limita, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica (FERRO, 1992, p. 87).

Logo, enfatizamos que o cinema também faz uso dessas camadas da memórias e testemunhos na constituição de sua narrativa, seja de forma documental ou ficcional. Nesta perspectiva apoiamos a aceitação teórica de Ferro (1992) para abordar o cinema como produto da mídia, mas sem desconsiderá-lo a sua potencialidade como testemunho ativo da história. Desta forma, a fim de delimitarmos o escopo teórico dos filmes e marcações temporais do conteúdo a ser analisado devemos registrar que essas obras se dividem respectivamente em filmes de ficção e não ficção. Ainda, dentro da categoria de não ficção podemos dividi-los entre biografias, documentários e “docudrama”, este último seria uma ficção baseada em fatos históricos, em que se mantém uma estrutura narrativa ficcional inclusa dentro de um universo histórico que modula a narrativa fílmica (RAMOS, 2008, p. 54).

Quanto as temporalidades destas produções dos filmes que abordam a ditadura militar irão responder aos percursos da própria

indústria cinematográfica no Brasil, com suas limitações, fluxos e refluxos: cinema do diálogo (1980 a 1989); crise (1989 a 1994); retomada (1994 a 2002) e pós-retomada (2002 a 2008). Ainda, o quantitativo de filmes produzidos neste período de 40 anos chega quase a uma centena, tornando difícil operacionalizar toda a produção fílmica para análise do seu conteúdo imagético; assim sendo, optamos em um recorte para o aporte deste artigo através dos filmes mais representativos dentro de cada período. Recortamos de acordo como segue: 1) originalidade do tema abordado e linguagem; 2) recepção fílmica e as polêmicas tensionadas na mídia impressa e opinião pública e 3) projeção internacional denunciando a ditadura. Ou seja, o elenco das obras analisadas será composto pelos filmes mais representativos e que contribuíram para a formação do “gênero” denominado filmes de denúncia da ditadura militar brasileira. Assim sendo, procuraremos analisar os filmes respeitando os tempos de produção em consonância com a própria história do Brasil recente, de modo a incorporar as linguagens cinematográficas do período e as respostas que as produções fílmicas objetivaram repercutir a partir das múltiplas vozes que ousaram testemunhar e acionar a sua memória denunciando o duro período ditatorial.

O testemunho no período ditatorial: final dos anos 70 e os desafios dos anos 80

Após morte, exílio e prisões dos oponentes políticos, no final dos anos 70 começaram a ser ventilada, ainda como muito parcimônia e sofrendo uma série de sanções da polícia política as primeiras informações acerca dos arbítrios da corporação militar na imprensa alternativa do período, não raro a equipe do jornal era presa ou o jornal também apreendido. Em 1979 houve a Anistia política, as prisões foram abertas e os presos políticos puderam voltar para casa, assim como os que tinham se exilado puderam retornar do exterior. O conflito na mídia se acirrar e causaria grande furor quando começaram a ser editado os primeiros livros de testemunho que retratavam a luta armada, a partir das reminiscências dos oponentes do regime militar que saíam da cadeia ou retornavam ao Brasil. Destaca-se nesta seara como um dos primeiros o livro, a obra de Fernando Portela,

Guerra de Guerrilha no Brasil (1980), sobre a Guerrilha do Araguaia (1972-1975) e o livro de Fernando Gabeira, célebre exilado político, que lança o *best seller*. *O que é isso companheiro?*, (1980) o gênero explode em vendagem e a ditadura, nos seus últimos momentos, não conseguia conter a voracidade dos leitores para elucidar o que ocorreu no período militar relatado por seus protagonistas.

Para compreender os momentos da ditadura militar e a forma como se deu transição democrática brasileira, devemos entender que o processo de transição para a democracia no Brasil foi extremamente longo respeitando os fluxos liberalizantes facultados pela corporação militar. A oposição com o intuito de distender o regime aproveitava todas as brechas legais possíveis, tornando, portanto, os vários instrumentos de denúncias como recurso ativo para tensionar e confrontar o regime militar. A fim de periodizar a transição democrática brasileira Maria D`Alva Kinzo em seu artigo, *A democratização Brasileira : um balanço do processo político desde a transição* (2001), sugere a seguinte divisão: Primeira Fase (1974 a 1982), na qual temos como fato marcante o resultado da eleição de 1974, indo até a eleição de 1982; Segunda Fase (1982 a 1985), na qual é importante destacarmos a eleição de 1982 e a passagem do governo militar para um civil eleito pelo Colégio Eleitoral; finalmente, uma Terceira Fase (1985 a 1990), a partir do início do governo civil até a primeira eleição direta para Presidente, que tomou posse em 1990.

Portanto, durante o final dos anos 70 e início dos anos 80 vivíamos uma das primeiras fases de transição para a redemocratização do Brasil, ou seja, o regime militar mesmo com os seus primeiros ventos liberalizantes ainda possuía todos os componentes inerentes a um estado ditatorial, em que primava pelo arbítrio e impunha censura prévia para todas as formas de oposição contra a corporação militar. Como reflexo das brechas legais impulsionadas pela Literatura do Testemunho novas mídias coadunam-se como porta-vozes dispostas a denunciar os horrores da ditadura militar, entre essas o cinema. Convém realçar que neste período o cinema brasileiro era financiado fortemente pela estrutura estatal da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), inaugurada em 1969, portanto, qualquer financiamento de filmes tinha que passar além do crivo da censura, igualmente, deveria passar pelo instrumento de análise da EMBRAFILME, a fim de captar recurso e poder ser produzido: tarefa extremamente

difícil para poder construir um cinema efetivo de denúncia contra a ditadura militar.

Os anos 80 representou para a geração que pegou em armas, assim como para escritores que testemunhavam contra o arbítrio militar e os cineastas que pretendia produzir uma obra de denúncia, apenas um ajuste de contas possível, uma vez que ainda vigorava fortemente a censura e todos os entraves de uma transição democrática pactuada e extremamente controlada pela corporação militar (SHARE; MAINWARING, 1986). Tivemos poucos filmes produzidos neste período, inaugurado com, *Paula, história de uma subversiva* (1979). Apesar do título aludir fortemente ao fato de ser sobre uma subversiva e possuir o mérito de evidenciar o sistema repressivo brasileiro, não obstante esse filme não mostrou explicitamente a tortura. Também, convém realçar que Paula no filme já esteja morta e a obra trata apenas das reminiscências de quem viveu com ela no passado, ou seja, ativando a memória coletiva a partir de um grupo uníssono que viveu situações limites de repressão. Embora seja o primeiro filme que retrate a ditadura militar, a repressão e os seus mortos, não obteve a projeção esperada, talvez, pela obra apenas tangenciar o passado e se preocupar mais fortemente com dilemas do final dos 70 psicologizando os personagens e a vida alternativa nesse período.

Em face da recepção fraca e em virtude desta obra vagamente evidenciar os elementos descritivos de um filme de denúncia contra a ditadura militar, este filme é pouco lembrado ficando apenas na categoria de primeira obra realizada. Convém realçar para efeitos de obra fílmica quais os elementos a ser esperado que a película contenha, a fim de ser atribuído os adjetivos de filme que representa a ditadura militar, são eles respectivamente: o militar, o militante e a tortura (STIGGER, 2011). Ou seja, espera-se que o filme possua estes elementos tripartites em que o pano de fundo seja a ditadura militar, situação política extrema na qual irá se desenrolar as cenas dos filmes. Ainda, dentre estes três elementos adquire relevo especial a tortura, justamente pelo testemunho da dor das vítimas do regime militar. Nesta perspectiva, a tortura passa a ser muito mais que um recurso cênico para compor o filme, seria sim um atestado para endossar a tirania do regime militar, a dor das vítimas militantes e, especialmente, a psicopatia dos torturadores que não possuíam sentimento de compaixão.

Podemos dizer que um dos filmes que inauguram esse roteiro tripartite com ênfase na tortura ainda durante o período ditatorial foi o filme de Roberto Farias, *Pra Frente Brasil* (1983). O filme passa durante o ano de 1970, o período mais difícil da ditadura militar, momento este que ser oponente do regime militar era uma senha de morte para quem ousasse a lutar contra a corporação militar. O filme é construído a partir do acaso da história de Jofre, cidadão comum que é confundido com um militante de esquerda. Numa situação de infortúnios sucessivos a repressão policial acredita que está em suas mãos um subversivo do regime militar (Jofre) e passa a infringir sobre ele todo o martírio de tortura. Ao mesmo tempo, o filme mostra a sua família tentando encontrar o seu paradeiro e toda as dificuldades envolvidos neste acaso fatídico, que no final levará a morte sob tortura de Jofre e o exílio da sua família em virtude da perseguição sofrida.

Além de ser um filme bem construído e com um diretor muito experiente, ainda, contava com atores do primeiro time da dramaturgia brasileira, fato este que potencializava midiaticamente muito mais o filme. Obviamente, no momento do lançamento o filme passou a sofrer todas as formas de coerção do regime militar e de censura explícita para a sua não comercialização, igualmente, pelo fato de fazer uma crítica feroz à própria ditadura, levando a uma crise até então sem precedentes na EMBRAFILME. A fim de assegurar a sua circulação comercial, o filme passou a percorrer os circuitos de festivais com o intuito de amealhar espectadores, públicos e defensores na mídia escrita. A obra começou a ganhar prêmios e, consequentemente, projeção, tornado quase impossível conter a público que queria assisti-lo; a mídia impressa, a seu turno com menos censura, funcionava como veículo difusor ativando as rusgas entre as denúncias da ditadura militar e a defesa enfática da obra de Roberto Farias.

O resultado esperado para ocorrer a liberação do filme foi um acordo entre as partes, com a vitória da negociação e não do ajuste de contas com o passado. De acordo com as negociações Roberto Farias se comprometeu nos créditos iniciais a “esclarecer” que todo o enredo era coisa do passado. Negociações a parte, o certo é que esse filme representou pela primeira vez no cinema brasileiro o retrato da ditadura militar como uma denúncia histórica do cinema, principalmente, por realçar as cenas explícitas de violência, tortura,

assassinatos e ocultação de cadáver dos desaparecidos políticos. Ou seja, mexeu fortemente em todas as dores das vítimas do regime militar, situações extremas de dor e humilhação que a corporação militar estava querendo fervorosamente esconder, a fim de efetivar uma transição pactuada e uma Anistia unilateral baseada fortemente no esquecimento e na não responsabilização dos crimes da ditadura militar. Portanto, o filme de Roberto Farias caía como uma bomba nas mãos do final do regime militar, que estava muito mais disposta a esquecer intencionalmente do que esclarecer onde estavam os corpos dos desaparecidos políticos e quem os assassinaram.

Embora esse filme seja uma obra de ficção e não seja fruto da Literatura do Testemunho dos ex presos políticos, reúne em sua obra todo o conjunto de elementos de denúncias esperados, a fim de colocar em xeque o regime militar pelos seus oponentes. A obra de Farias consegue fazer muito sucesso e tornando-se um marco do cinema brasileiro do período. Depois desse filme, em face das dificuldades de produção, captação de recurso e liberação pela censura vigente ainda nos anos 80, tiveram outras tímidas produções que tentaram furar o bloqueio da EMBRAFILME, porém com relativa mídia e público. A grande exceção foi uma coprodução internacional, *O Beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco, neste filme retrata a história do prisioneiro político de esquerda Valentín Arregui (Raúl Juliá) e Luís Molina (William Hurt), um homossexual condenado por “corrupção de menor”. Os dois dividem uma cela numa prisão brasileira. O filme fez muito sucesso internacional inclusive rendendo o Oscar de melhor ator para Willian Hurt. Contudo, realçamos que este filme mesmo retomando a história da ditadura militar como pano de fundo e lastro histórico não possuía a intencionalidade de contá-la, mas fazer uma releitura crítica a partir das vivências dos seus personagens (vítimas) dentro de uma situação extrema de encarceramento.

Neste mesmo gradiente um outro filme que utiliza desses mesmo elementos das falas e testemunhos de suas vítimas em situações extrema é o filme documentário de Lúcia Murat, *Que bom te ver viva*, (1989). Este filme além de ser um gênero diferente de não-ficção, também, inaugura a fala através das lembranças e memórias de um grupo de mulheres que foram à luta armada e que por essas razões foram presas, torturadas e exiladas políticas, que retomaram à vida

legal após saírem da cadeia ou do retorno ao Brasil com o advento da Anistia. Ainda destaca-se na elaboração, direção e roteirização do filme uma cineasta também vítima do regime militar, uma ex presa política disposta a dar voz as personagens de modo que contassem pela falas das suas testemunhas também a sua própria história. O filme intercala-se num percurso *sui generis*, entre o documentário com *close-up* das personagens dispostas a dar o seu testemunho e uma encenação de uma atriz (Irene Ravache) que funciona como se fosse um alter ego da diretora, num diálogo contínuo com as cenas de testemunho. Embora havendo essas inserções de recurso cênicos, o filme se enquadra na categoria de filme de não ficção do gênero documentário de representação social:

[...] Esses filmes representam de forma tangível aspectos do mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressão a nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmite verdade, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vistas e argumentos relativos a conhecermos o mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social propiciam novas visões de mundo, para que as exploremos e compreendemos (NICHOLS, 2005, p. 26-7)

Esse filme pretendeu justamente trazer à tona essas representações sociais e esse mundo particular da cineasta permeado por dor, sofrimento e um sentimento de ajuste de contas com um passado que a feriu na sua identidade de gênero. São discursos femininos das humilhações sofridas por essas mulheres no momento da tortura, bem como as descrições das sevícias infringidas nos seus corpos pelos homens que as martirizaram. Murat denuncia sem nenhum objetivo de relativizar ou tornar imparcial a sua obra, constrói a mesma como uma realidade crua do passado com todas as suas

dores, como se fosse um processo de catarse psicanalítica disposta com essa obra a remediar as suas dores e do coletivo feminino que ela representa através do filme. Além do testemunho e do trauma da tortura esse filme perpassa por toda a herança negativa que a ditadura militar relegou a essas mulheres e, principalmente, o fantasma de ter sobrevivido, fato este que não se torna um alívio para essas vozes, mas sim uma pergunta inconclusa no meio de tantas mortes: Por que eu sobrevivi?

Com uma forte carga emocional biográfica esse filme não passou despercebida pela sanha da censura, bem como pelas ameaças da corporação militar que já tinha voltado para a caserna; porém, se mantinha ativa ameaçando e reprimindo qualquer manifestação de denúncia mesmo com a passagem de governo ao primeiro presidente civil. Segundo depoimento de Lúcia Murat o filme era exibido em 1989 sob constante ameaça e retaliação, sendo que a própria cineasta tinha medo acerca da possibilidade de divulgação. Mesmo com todo o arbítrio vigente o filme possui o mérito de além de inaugurar como maestria um documentário focado especialmente no luto causado pela ditadura militar, também, o valor histórico de ser o primeiro registro filmico da voz das mulheres nesse interregno entre o fim da ditadura militar e o início do processo definitivo de redemocratização no Brasil, fatos este que já o coloca em posição de destaque neste gênero cinematográfico no final da década de 80.

A retomada do cinema nacional e o lugar ditadura militar: anos 90

Os anos 90 iniciam com a vitória presidência de Fernando Collor de Mello em 1989 e sua posse em janeiro de 1990. Eleição de 1989 representou sintomaticamente a dicotomia do que iria vir no início dos anos 90: de um lado, representando o Partido dos Trabalhadores (PT) e disputando o segundo turno Luiz Inácio Lula da Silva, capitaneando uma plataforma progressista e com contorno esquerda; de outro lado, emerge Fernando Collor por um partido inexpressivo lançando-se como um candidato *outsider* e fora do *mainstream* político tradicional, liderando as correntes de direitas. A polarização extremada deu uma vitória para Collor, dando o aval para o início e

abertura da política de cunho neoliberal no Brasil, que entre as suas máximas estava limitação das funções do Estado, o denominado Estado Mínimo da política neoliberal.

No corolário de medidas imediatas a sua posse além de congelamento dos preços, saques na contas correntes e descapitalização imediata do Brasil, ainda abria as portas do Brasil ao capital internacional sem mecanismo protetivo vindo, assim, a quebrar a cadeia produtiva nacional baseado na fraca indústria nacional. Também, de acordo com a sua política apregoada em campanha houve a diminuição das funções do Estado com a venda de estatais e com o fechamento de empresas públicas que não fosse considerada estratégicas para o governo. Obviamente que esse processo de sucateamento da máquina pública e sem opção de um contra investimento vigoroso causou um refluxo da economia, um desemprego estrutural e relegou a cultura a um segundo plano. A crise da EMBRAFILME e do cinema brasileira insere-se fortemente nesse início da década de 90 com a entrada do governo de Fernando Collor, na medida em que o chefe do executivo sem consulta prévia e sem debater com a classe artística liquidou e fechou a EMBRAFILME, ou seja, fechou a principal empresa de financiamento de recurso para a produção fílmica do Brasil, colocando, portanto, uma série de profissionais no desemprego.

Criou-se em virtude do Collor um grande hiato na produção fílmica brasileira que começou no início dos 90 e perduraria na primeira metade da década até a tentativa de retomada do cinema na segunda metade dessa década. Lembramos que a produção fílmica além de sofrer os reveses de um político de Estado contrária à sua manutenção ainda possuía como ônus a falta de recurso e a crise estrutural no próprio país. Também, não devemos esquecer que tinham a forte concorrência da indústria cinematográfica americana, fazendo que da combinação desses percalços a produção fílmica brasileira definhava. Para tentar salvar a frágil produção, assim como não deixar morrer, os grandes festivais de cinema decidem com o intuito salvacionismo investir em coproduções internacionais e abrir os festivais à mostra de filmes de produção latino-americanas, como ocorreu ao Festival de Gramado. Com muita parcimônia o cinema nacional começava a se reestruturar e a ter novamente alguns poucos filmes lançados, pesa que com essa falta de amparo legal houve um corte

nas leis de incentivo à cultura, fato este que dificultava muito mais a produção, a qualidade e, conseqüentemente, a manutenção da formação de um público que assistisse aos filmes realizados no Brasil neste período.

Podemos definir os anos Collor como um tempo de penúria para o cinema brasileiro. Porém, Collor sofre *impeachment* em 1992 e assume o seu vice Itamar Franco. Nesse momento a situação começou a lentamente mudar com a aprovação da Lei do Audiovisual, aprovada pelo Congresso Nacional. A Lei do Audiovisual, oficialmente Lei Federal 8.685/93, é uma lei brasileira de investimento na produção e coprodução de obras cinematográficas e audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição. A edição desta lei foi feita em 20 de julho de 1993 e no imediato já começaria a ser notado as primeiras produções sendo marcado assim como uma retomada do cinema nacional após a crise e asfixia do período Collor.

No elenco de filme políticos que enfocaram a ditadura militar um dos primeiros filmes após essa retoma é *Lamarca* (1994), um filme de Sergio Rezende. Essa obra de não ficção baseada na biografia do Capitão Lamarca, símbolo da resistência por ser um militar que desertou do exército e passou para a luta armada com o intuito de combater a ditadura militar. Este filme baseou-se no livro, *Lamarca: o capitão da guerrilha* (1980), de José Emiliano e Miranda Oldack, dois oponentes da ditadura militar que através do gênero Literatura do Testemunho objetivam com esse livro biografar a vida do capitão que tornou-se comando guerrilha brasileira. O filme trabalhou com maestria todos os elementos esperados no gênero filme da ditadura militar: o militante, a tortura e o militar. No filme, Paulo Betti deu vida a Carlos Lamarca, oficial do Exército que abandonou a carreira militar em 1969 para ingressar na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), um dos movimentos armados de oposição ao regime civil-militar. Lamarca foi perseguido por seus ex-companheiros até o interior da Bahia, onde foi sumariamente executado em 1971.

Esta obra contava com um cuidado maior pois trabalhava com a categoria do mito do herói, ou seja, do militar que ousou quebrar o *status quo* e rompeu com a corporação com o intuito de empreender uma saga de luta e justiça que terminou com o seu assassinato no sertão baiano. Esse filme compunha, portanto, todos os recursos de denúncia esperado pela esquerda combativa que pegara em armas e

que esperava se ver retratada na tela, inclusive e muito fortemente, com a visão maquiéista da história com o líder guerrilheiro como herói nacional e a polícia política como facínora torturadora. Podemos dizer que era o tipo de filme esperado e aguardado pela plateia ávida de se ver retratada, uma vez que a Constituição de 1988 editada a pouco tempo, tentara sem sucesso uma revisão da Anistia e a imputação dos crimes aos agentes do Estado que operacionalizaram as prisões indevidas, as torturas, os assassinatos e a ocultação de cadáveres. Como não houve a revisão desses crimes ficando impune os torturadores, Estado e agentes da repressão, a única alternativa que as vítimas do regime militar possuíam era continuarem acionando a sua voz, a fim de tornarem-se audível; funcionando, assim, a Literatura do Testemunho, a produção acadêmica e os filmes um produto singelo, porém eficaz de denúncia nesse momento.

A partir da retomada fílmica dos anos 90, podemos atestar o grande marco que levou os espectadores ao cinema foi o filme, *Carlota Joaquina a princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati; e, posteriormente, *O quatrilha* (1995), de Fábio Barreto, este último um filme com forte peso da produtora cinematográfica da família Barreto e que conseguiu chegar a concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Com esses dois filmes começou novamente e timidamente uma nova produção cinematográfica no Brasil, embora muito aquém em público e recursos, quando comparada ao período anterior (CAETANO, 2007). Dando sequências aos filmes e produções, destacamos o filme produzido também pela produtora da família Barreto, *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. Este filme homônimo ao título do livro de Fernando Gabeira insere-se exemplarmente na categoria da Literatura do Testemunho, pois é o livro que marcou o *boom* deste tipo de literatura do Brasil e que até o tempo presente já vendeu milhares de exemplares. Como fio condutor do livro trata a respeito da militância política de Fernando Gabeira e sua participação ínfima no sequestro do embaixador americano Charles Elbick em 1969.

No entanto, de personagem coadjuvante no sequestro Fernando Gabeira torna-se o personagem principal e artífice de toda a narrativa do filme. Também, o filme possui todos os componentes tripartites da narrativa fílmica dos filmes da ditadura, sendo que neste filme de Bruno Barreto há uma inversão, pois o torturador possui crise de

consciência e diz que está torturando porque está numa guerra; já, os militantes são retratados ora como ingênuas adolescentes usado por organizações de esquerda ora como velhos militantes experientes e totalmente desprovido de compaixão para com a vítima: o diplomata sequestrado. Ainda, esse filme comete a gravidade de retratar a célebre e mitificada líder guerrilheira Vera Silvia Magalhaes, que fora responsável por ter feito o levantamento da operação e por participar ativamente do sequestro, como uma mulher que levantou as informações necessários para a efetivação do sequestro porque teve um romance com o chefe da guarda, ou seja, desconstruindo a sua imagem e a figura da mulher comandante chefe de guerrilha (FIGUEIREDO, 2017).

Obviamente, que toda essa construção da obra de Bruno Barreto não iria passar incólume pelos participantes da operação que redundou no sequestro do embaixador americano e ainda encontravam-se vivos, permanecendo uma disputa muito tensionada e com discussões públicas entre os agentes políticos e o cineasta, especialmente, alegando que ele adaptou o livro para o mercado americano. Devemos realçar que este filme recebeu um forte aporte internacional de distribuição e comercialização, concorrendo ao Oscar de melhor filme estrangeiro, segundo as críticas foi feito um filme para americano ver e concorrer ao Oscar com todas os recursos midiáticos e narrativos esperados por Hollywood. Quanto as críticas, podemos incluir esse filme na categoria de docudrama, tipo de filme que como tal utiliza a estrutura narrativa hollywoodiana aproveitando um contexto histórico, nas palavras de Fernão Ramos (2008, p. 53): “o docudrama toma a realidade histórica enquanto matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classismo hollywoodiano”.

O filme de Bruno Barreto, portanto, representou da forma que foi retratado uma traição para aqueles personagens que pegaram em arma e ocupavam um lugar de herói no panteão dos oponentes do regime militar. Com este filme ficava explícito que a geração de 68 que lutou contra a ditadura ainda eram voz subalterna da história e compunha apenas as cercanias da memória coletiva de um grupo uníssona, mas que quando irrompia para a grande mídia não conseguia ainda se fazer audível como heróis nacionais e sendo vendidos para o mercado internacional como bandidos da história. A década

de 90 se fechava com esse saldo, por um lado, com um cinema em crise que retornava do coma da era Collor; e, por outro lado, por uma indústria que procurava novamente pela sua identidade perdida, bem como pela difícil busca de reverberar vozes dissonantes que não compartilhavam um mesmo repertório.

A multiplicidade de vozes e encontro com a memória: anos 2000

Os anos 2000 inauguram-se com continuidade e mudanças objetivas na lei do audiovisual que deram o vigoroso incentivo à retomada do cinema brasileiro na década de 90. A mudança objetiva era que a lei fora prevista originalmente para vigorar até o exercício fiscal de 2003, mas foi prorrogada por mais 20 anos por meio dos marcos regulatórios da medida provisória n.º 2.228 de 2001 que criara a ANCINE, no final do mandato presidencial de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003). Tal medida implicou na manutenção e incentivo da política de fomento à produção de filmes e outras mídias digitais, uma vez que na prática concedeu incentivos fiscais às pessoas físicas e jurídicas que adquirissem os chamados Certificados de Investimento Audiovisual, ou seja, títulos representativos de cotas de participação em obras cinematográficas, permitindo que o investimento seja até 100% dedutível do imposto de renda. Torna-se relevante destacar também que com a implementação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) constitui-se novamente um órgão oficial do governo, elaborado como agência reguladora cujo objetivo seria fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e videofonografia nacional.

Ainda, é importante realçar que quem assume a presidência do Brasil em 2003 é Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2011) e imprime uma proposta política de cunho nacional desenvolvimentista, priorizando a indústria nacional com o fomento do Estado, diferentemente da proposta neoliberal que vinham desde o início da década de 90. Assim, as mudanças políticas de formato do Estado na gestão de Lula possuíam uma função mais inclusiva entre as instâncias pública e privada, logo, o cinema brasileiro aproveitaria este momento para trazer para si um novo *boom* de produção fílmica a partir de projetos

cinematográficas que seriam agenciados via aporte institucional federal. Ocorre a partir de 2003 um ciclo virtuoso no cinema brasileiro, tanto com filmes de ficção quanto não ficção, sendo que, obviamente, o cinema do gênero de denúncia contra a ditadura militar conseguiria amearhar uma fatia bem considerável destas produções.

Para efeitos práticos percebemos fortemente esta intersecção entre política de Estado e o crescimento do audiovisual neste período, demonstrando que essa produção torna-se produto direto dos próprios liames da política brasileira. Nessa década de 2000, especialmente a partir da vitória de Lula da Silva, a produção se abre com características particulares para os filmes que visassem retratar os anos de chumbo, uma vez que os outrora oponentes do regime militar, neste momento, estavam no governo. A partir do período Lula começaram a ser implementado uma série de medidas legais visando as reparações do Estado para ex oponentes do regime militar que sofreram liberdade de privação, foram torturados ou que sofreram qualquer tipo de sanção por parte da ditadura militar, chegara finalmente, portanto, o momento do ajuste de contas entre as vítimas e o Estado.

Nesse período abundam com força os filmes que objetivam testemunhar o período ditatorial sob a visão de suas vítimas como se fosse uma catarse consentida e fomentado pelo Estado. Ou seja, era o momento em que os subalternos da história que possuíam apenas a memória coletiva como instrumento de coesão de um passado assumem o seu papel histórico com incentivo do Estado. Na gestão de Lula e, posteriormente com Dilma (2011–2016), ocorre uma série de medidas para tentar transformar em heróis nacionais os outrora oponentes do regime militar, assim como estimular uma revisão e uma subtração das homenagens a outrora presidentes ditadores. Foi um momento em buscaram fazer as reparações possíveis junto ao Estado dos crimes da ditadura militar para com as suas vítimas, por consequência, as produções fílmicas acompanhariam o percurso do Estado na sedimentação da imagem de heróis, através dos processos de revisões históricas, bem como nos processos de reparações e indenizações feitas pelo Estado.

A fim de exemplificar esse período podemos demonstrar com o filme, *Batismo de Sangue* (2007), de Helvécio Ratton. Este filme reprodução do livro homônimo, *Batismo de Sangue* (1987), de frei Betto,

que foi lançado originalmente no ano de 1983, e vencedor do prêmio Jabuti, incluso dentro da categoria dos livros que compõe o gênero Literatura do Testemunho. A diferença da transposição deste livro para as telas, comparando com o que fora feito com o livro de Fernando Gabeira, é que Ratton fez uma réplica fiel do livro para o cinema, ou seja, transformou o livro num filme de não ficção baseado em fatos históricos reproduzindo a época, os cenários, os nomes e as situações vividas pelos seus personagens. Ainda, este filme mantém o percurso esperado do militante, da tortura e do militar, em que cada um assume o seu lugar esperado dentro deste tipo de filme; muito diferente do filme *O que é isso companheiro?* Portanto, o filme se desenrola *ipsis litteris* de acordo com o livro, transformando a figura dos freis dominicanos que auxiliam a guerrilha como vítimas, assim como o líder Guerrilheiro Carlos Marighela que aparece no filme edificasse como herói assassinado e os torturados como monstros sádicos.

A figura de Carlos Marighela iria pontuar em outras produções em que a sua imagem iria ser partilhada como figura mítica e transformado em herói nacional, tal e qual ocorrera sem muita força ainda com Carlos Lamarca numa década anterior. Convém realçar que torna-se fértil, em virtude das leis de incentivo à cultura, projetos e fundos de cooperação nacional, a profusão de documentários que visariam reconstruir o passado e dar voz aos seus personagens com seus testemunhos. Também, o governo federal editava a Comissão Nacional da Verdade, sancionada em 2011 e que possuía como objetivo concentrar seus esforços no exame e no esclarecimento das violações de direitos humanos praticados durante esta última ditadura. Além desses esclarecimentos ainda possuía a tarefa conjunta de dar suporte nos processos das vítimas que pleiteavam reparações e indenizações do Estado, numa tarefa conjugada entre as forças políticas e a ação da memória desses agentes que empunharam armas.

Assim sendo, natural que toda esse montante de ações replicasse em uma série de documentários que versassem sobre esse tema, assim como de ações concretas de financiamento fomentado pelo Estado através de projetos audiovisuais que buscassem imprimir a vocalização dessas testemunhas. Realçamos que os anos 2000, principalmente a partir da gestão de Lula, foram extremamente fecundos para o audiovisual e, especialmente, para esta temática

fortemente inseridas dentro da trajetória política dos próprios dirigentes do Brasil (Lula e Dilma). Obviamente, que tal indução política de audiovisuais acerca desse tema ia ao encontro direto da biografia desses personagens e da memória coletiva desse grupo político que outrora eram subalternos da história, ocorrendo que nesse período poderiam, finalmente, ver as suas histórias serem transformados em história oficial do Brasil na categoria de heróis nacionais.

Ainda, destacamos que essa mudança de paradigma além de ativar memórias de um passado em disputa, neste momento transformando-os em heróis, também, trazia trunfos políticos para esses personagens na medida em que transformavam a sua biografia em um elemento de distinção nos sucessivos pleitos eleitorais (AYDOS; FIGUEIREDO, 2013). Não obstante aos limites éticos e intencionalidades dos mecanismos de transformações das camadas da memória em história oficial, o fato é que este montante de vozes produziram um acerto de contas simbólico com o passado, pois na medida em que não conseguiram colocar a ditadura militar nos bancos dos réus conseguiram desnudar, melhor dito, revelar os crimes ocorridos e quem foram os assassinos. Torna-se paradigmático deste período recente a produção do documentário, *Repare bem* (2012), de Maria Medeiros. Este documentário é centrado na figura de Denise Crispim, filha de pais militantes que envolve-se com o guerrilheiro Eduardo Leite, conhecido como Bacuri. A relação daria origem a uma gravidez, no mesmo período em que o regime começou a perseguir a família de Denise. Em pouco tempo, seu irmão seria assassinado e sua mãe seria presa. Quanto à Bacuri, ele fora torturado durante mais de três meses, e depois assassinado. Com o nascimento da pequena Eduarda, Denise conseguia asilo político no Chile, embora o golpe de Pinochet (1973) forçasse mãe e filha a se mudarem para a Itália. Mais de quarenta anos após os fatos, as duas recebem Anistia do governo brasileiro, e decidem contar a sua história.

Em síntese, o filme representa todo o percurso de uma militante de esquerda brasileira que viveu as agruras do período militar, teve irmão e marido assassinados por sevícias atroz e que conseguem retornar ao país buscando as reparações do Estado somente nos anos Lula e Dilma, a fim de cobrar da União o que essa deve a sua família. O filme não centra-se em valor financeiro de reparação, mas sim na questão ética do Estado em cumprir a sua função social visando

amparar os seus cidadãos e ser responsabilizado pelos crimes cometidos pelo Estado. Assim como no filme de Lucia Murat, *Que bom te ver viva* (1989), o personagem é uma mulher que narra a sua história e o seu percurso, mas não como vítima como fizeram as ex-guerrilheiras retradas na década de 80, neste momento recente o testemunho se diferencia em face do tempo transcorrido e da vitória que Denise Crispim conseguiu conquistar com a reparação parcial do Estado à sua família.

Fechando análise retomamos a esta mesma diretora que fora protagonista ativa da luta contra o regime militar nos anos 60 e 70 e que, de certa forma, procurou fazer da sua obra cinematográfica um libelo contra a ditadura militar como se fosse uma catarse psicanalítica dos seus traumas. Lucia Murat emerge na cena em 1989 com o documentário dedicado às mulheres e dando voz as suas companheiras de armas. Ao longo dos anos 90 e 2000 manteve a política e a memória do que viveu como pano de fundo da sua obra, a diretora amadurece ao longo dessas décadas conquistando inúmeros prêmios nacionais e internacionais que versava, especialmente, sobre o tema da política e da disputa tensa da memória do que viveu nos porões da ditadura. Mesmo seus filmes em sua maioria sendo incluso dentro do gênero de ficção possuem a particularidade de procurar retratar o passado com um olhar muito apurado e muito parcial, melhor dizendo, pois para Lúcia Murat o torturador nunca será inocentando como fizera Bruno Barreto no filme, *O que é isso companheiro?* (1997), ou seja, cada um no seu lugar: o militante, a tortura e o militar.

No entanto, um dos seus últimos filmes quebram um pouco essa lógica pois aparece somente os militantes no tempo presente e a sua reflexão do que viveram no passado no período de militância política. O filme, *A memória que me contam* (2013), foi realizado com o objetivo de homenagear Vera Silvia Magalhães, aquela mesma guerrilheira mal retratada na obra de Bruno Barreto. Vera faleceu em 2007, vítima ainda das sequelas da tortura e Lúcia Murat resolveu fazer um filme homenageando sua amiga e companheira de armas. Com este filme objetivamente ela tentou entender o significado da Vera para esquerda, bem como o seu endeusamento como mito e a sua cristalização no enquadramento da memória política. A dirigente guerrilheira nunca aparece no tempo presente do filme, pois está na sala de UTI se recuperando das sucessivas doenças advindas

da tortura e o grupo de amigos do período se revezam na sala de espera acalentando a sua recuperação. Para este filme Lúcia retoma os recursos já usados em *Paula, história de uma subversiva* (1979), onde a personagem nunca aparece no tempo atual e somente se mantém viva no passado do grupo. Também, registramos a manutenção do mesmo personagem da atriz Irene Ravache, dando continuidade ao alter ego da própria cineasta.

Podemos enfatizar que esse filme é muito mais do que uma produção calcada na edificação de um personagem biográfico e na ativação reificada do mito do herói, assim como ocorrera nos filmes realizados para Marighela e Lamarca; pelo contrário, pois através da figura de Vera Silvia a diretora consegue fazer um filme que funciona como um balanço política sobre a memória de uma geração que pegou em armas e pagou um preço muito caro em virtude dos traumas advindos do período. Vera Silvia para esse grupo coeso representava justamente esse elo entre o passado e o presente, entre o vivido e sofrido, igualmente, era um “mito” que teimava em viver e se reinventar a despeito de todo o sofrimento e as doenças decorridas das torturas dos anos que ficara como presa política. Neste filme Murat faz com que Vera, mesmo morta, se mantenha viva na memória coletiva de uma geração que pegou em armas. Talvez, fechando as análises, essa seja a função deste tipo de filme de denúncia do período ditatorial, não ser somente filmes que visem cobrar os anos perdidos pela ditadura militar através do testemunho de suas vítimas, mas sim uma categoria de produção cinematográfica que mantenha viva a memória dos que sobreviveram e, principalmente, daqueles que tombaram em armas e não se encontram mais presente para contar a sua própria história.

Considerações finais

Este artigo possuía como objetivo principal examinar os filmes que se convencionou chamar de filmes da ditadura militar, melhor dito, filmes que representam a ditadura militar e que visam ser um libelo de denúncia a partir da reconstituição do período ditatorial brasileiro. Para efeitos de construção deste artigo tivemos que, necessariamente, compreender que a produção cinematográfica no Brasil

é muito frágil, quando comparada com a produção de filmes em escala industrial hollywoodiana, pois pesa aos filmes brasileiros serem reflexos tanto de uma política de mercado quanto, principalmente, de uma política de Estado efetiva que estimule e favoreça a produção audiovisual. Podemos perceber nesse artigo o quanto a produção fílmica ficara a mercê de todas as políticas nacionais e dos rumos que cada Presidente premiava a cultura brasileira.

Além desse peso do Estado como fomentador da cultura com órgãos estatais e medidas de incentivo ainda pesaria fortemente os arbítrios do próprio *status quo* vigente em cada período, como podemos verificar com toda a censura que o cinema brasileiro sofreu dos anos 60 ao final dos anos 80. Neste percurso a produção passava por rigoroso selo da censura que bloqueava veemente qualquer tentativa de denúncia que pudesse ir contra o regime vigente, ou seja, tarefa hercúlea para qualquer tipo de filme que procurasse ir de encontro a ditadura, tendo assim que optarem por filmes que primassem por mensagens cifradas ou alegóricas sem focar a crueldade do período. Conforme analisado tal bloqueio somente pode ser quebrado no final dos anos 70 com a Anistia, momento este que os ex oponentes do regime puderam voltar a legalidade e publicar os seus primeiros livros memória no que se convencionou chamar de Literatura do Testemunho.

Desta forma, aproveitando essa chance o cinema passou a timidamente tatear brechas para efetivar denúncia e recriar a realidade do período vivido, sendo o grande divisor de águas o filme de Roberto Farias, *Pra frente Brasil* (1983), filme este que reunia todos os elementos que ficou marcado ser necessário para se caracterizar como um filme de denúncia da ditadura militar: o militar, a tortura e o militante. Sendo que, conforme realçamos a tortura adquire uma centralidade cujo o intuito principal é denunciar sem meias palavras toda a tirania que ditadura cometera no período. Após esse filme desenvolvesse, portanto, a tipologia de obra esperada para ser enquadrada no rol de filmes sobre ditadura militar, com raras exceções como fora feito com o filme, *O que é isso companheiro?*, fortemente rechaçado pela esquerda e por quem viveu o período, uma vez que não viram as suas memórias coletivas serem retratadas naquele filme.

Ainda, esses filmes de uma maneira geral funcionam como elemento de ligação para ativar reminiscências individuais das dores

vividas e aglutinar a memória coletiva do grupo que pegou em armas ou que viveu a ditadura militar. Notamos que no período Lula e Dilma, também como política de Estado, essas memórias coletivas dos subalternos seriam ativadas como política de Estado, através dos processos de reparações e indenizações às vítimas dos crimes da ditadura. Seria, portanto, o ajuste de contas simbólicos, uma vez que conseguiram restituir a sua história oficiosamente conforme o seu ponto de vista, mas não conseguiram colocar no banco dos réus a ditadura.

Finalizando, retomo o que foi evidenciado ao longo do texto que na produção de filmes sobre o período carece de produção que abarque uma visão totalizante do período como um recorte histórico mais denso e analítico. Fica muito evidenciado a construção da figura do herói e dos vários mitos que se construíram para a esquerda, assim como exploram as narrativas e as memórias do testemunho com maestria numa transposição e absorção do gênero literário para as telas com pouca reflexão. Porém, conforme enfatizei há uma nula produção de filmes de ficção ou não ficção que abordem a ditadura militar sob a perspectiva histórica, talvez pelo fato que a ditadura militar brasileira soube com maestria passar uma imagem de normalidade do seu período com eleições regulares, assim como operacionalizou para que houvesse uma transição pactuada e sem um acerto de contas reais com o passado, fazendo com que os filmes sobre o período sejam, na maioria da vezes, apenas fragmentos da vida dos personagens que viraram heróis.

Referências

- AYDOS, Valéria; FIGUEIREDO, César Alessandro S. A construção social das vítimas da ditadura militar e a sua ressignificação política. *Interseções*. Rio de Janeiro: v. 15 n. 2, p. 392-416, dez. 2013.
- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo, SP : Companhia das Letras, 1999.
- BETTO, Frei. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987
- BRASIL. Lei Federal 8.685/93. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 20 jul 1993. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm>. Acesso em: 29 mar. 2018
- BRASIL. Medida provisória nº 2.228 de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 6 set.2001. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 29 mar. 2018.
- CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. *ALCEU*. Rio de Janeiro: v. 8 - n.15 - p. 196 a 216- jul./dez. 2007
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FIGUEIREDO, Cesar Alessandro Sagrillo. As Representações Filmicas de Vera Silvia Magalhães: Gênero, Testemunho e Resistência. *Revista Porto das Letras*. Palmas: Vol. 03, Nº 02. p.22 a 42. 2017
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.
- KINZO, Maria D`Alva Gil. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *Revista São Paulo em Perspectiva*. 14 (4). 2001.
- NICHOLS, Bills. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- PORTELA, Fernando. *Guerra de guerrilhas no Brasil*. São Paulo: Global, 1980.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). 2003. *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- SHARE, Donald; MAINWARING, Scott. Transição pela transação: a democratização no Brasil e na Espanha. In.: *Revista Dados*. Rio de Janeiro. V. 29. N 2. 1986.
- SILVA FILHO, Emiliano Jose da; MIRANDA, Oldack. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. São Paulo: Global, 1980.
- STIGGER, Helena. *A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros em longa-metragem de ficção de 1964 a 2010*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – PUCRS: Porto Alegre, 2011.

Filmes

- Paula, história de uma subversiva* (1979). Direção: Francisco Ramalho Jr.
- Pra frente Brasil* (1983). Direção: Roberto Farias.
- O beijo da Mulher Aranha* (1985). Direção: Hector Babenco.
- Que bom te ver viva* (1989). Direção Lúcia Murat.
- Lamarca* (1994). Direção: Sergio Rezende.
- Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (1995). Direção: Carla Camuratti.
- O quatrilha* (1995). Direção: Fabio Barreto.
- O que é isso Companheiro?* (1997) Direção: Bruno Barreto.
- Batismo de Sangue* (2007). Direção Helvécio Ratton.
- A memória que me contam* (2013). Direção: Lúcia Murat.

II

**DA
IMAGEM
AMBIENTE**

O CINEMA AMBIENTAL E A LUTA POR DIREITOS: REFLEXÕES SOBRE O ACESSO À TERRA NO BRASIL A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO MATARAM IRMÃ DOROTHY

Mariana Pereira Domingues

Introdução

O presente artigo objetiva realizar uma reflexão sobre as possibilidades proporcionadas pelo cinema ambiental para o debate de questões relativas ao acesso à terra no Brasil. Considerando o cinema ambiental como uma manifestação da cultura e da arte, acredita-se que ele possa protagonizar diálogos que possibilitem uma maior problematização de temas importantes para a garantia dos direitos humanos e da justiça social. Tomando o conceito de *Imaginação Sociológica* como ponto norteador da análise realizada, buscou-se a construção de reflexões que considerassem as relações que se estabelecem entre as questões individuais e as questões sociais, concluindo que as histórias de vida dos sujeitos estão completamente ligadas as questões sociais mais amplas, principalmente quando falamos de assuntos relativos à temática ambiental.

O recorte escolhido foi o acesso à terra e o filme ambiental selecionado foi *Mataram Irmã Dorothy*. A partir do tema foram feitas análises e associações entre as situações observadas na obra e os desdobramentos relativos à luta por direitos.

Contextualizando o cinema

Ao longo dos anos, desde a sua criação, o cinema se metamorfoseou dentro das diferentes etapas por qual passou. Atualmente, o cinema apresenta-se para muitos como uma forma de expressão da história mundial, nacional e regional. Se expressa ainda por seu caráter enquanto arte, manifestação cultural e, com isso, não fica isento dos valores e convicções ideológicas, econômicas, políticas e sociais

daqueles que compartilham em maior ou menor grau parte das ramificações que são produzidas até a formulação final de uma obra.

Em 1895, ano de surgimento do cinema, não se possuía ainda um código próprio que o identificasse como nos dias atuais. O cinema aparecia mesclado a outras formas de expressões culturais como os cartões postais, o teatro popular, as revistas ilustradas e os espetáculos de lanterna mágica. A aparelhagem responsável por projetar os filmes era vista como mais uma das curiosidades promovidas no final do XIX. Os círculos de cientistas, as palestras ilustradas, as exposições universais, as formas de diversão popular, como: os parques e os circos eram os principais responsáveis por apreciar esses aparelhos que eram vistos como uma novidade (COSTA, 2006).

Os aparatos que envolvem o nascimento do cinema não surgiram em um único lugar. Não seria plausível afirmar que o cinema teve apenas um único descobridor. Existiram variadas circunstâncias técnicas que permitiram o seu nascimento, no final do século XIX, por exemplo, muitos inventores já mostravam os resultados de suas buscas por aprimoramento nas pesquisas de projeção de imagens em movimento. Dentre as pesquisas desse período podemos destacar a especialização e ampliação das técnicas fotográficas, “a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnica de maior precisão na construção dos aparatos de projeção” (COSTA, 2006, p.18).

Em 28 de dezembro de 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière fizeram em Paris, a famosa apresentação de seu cinematógrafo. Segundo Costa (2006) os irmãos Lumière eram bons negociantes e fizeram com que seu invento se tornasse conhecido no mundo todo, fazendo também com que o cinema se transformasse em uma atividade lucrativa com a venda de câmeras e filmes. A escolha do Grand Café (Paris) para a apresentação do invento ao público também foi um dos pontos que influenciaram o crescimento do cinema nos anos iniciais, pois nesses espaços as pessoas tinham a liberdade de realizar encontros entre amigos, beber, ler jornais e assistir aos espetáculos de cantores e artistas. De acordo com Holleben (2008) a experiência de exibição proporcionada pelos Lumière permitiu a visualização de testemunhos cotidianos através de imagens.

Na cidade de Paris, em 28 de dezembro de 1895, em frente ao Grand Café - o Boulevard des Capucines - forma-se uma enorme fila de pessoas que se estende por centenas de metros. Faz muito frio, mas nem assim as pessoas deixam de comparecer. Agasalham-se bem e aguardam ansiosas a sua vez para entrar. Do lado de dentro do Salão Indiano, os irmãos Lumière, Auguste e Louis exibem à outra centena de pessoas que sentadas diante de um grande pedaço de pano branco, assistem - encantadas a produção “Chegada de um trem à estação de La Ciotat” – um espetáculo de luzes e movimentos. A certa altura, um trem avança em direção à platéia. Algumas pessoas em pânico abandonam a sala correndo. Ao custo de um franco, a apresentação pública da sessão que dura exatos vinte minutos, marca o nascimento oficial do cinema e faz com que o público veja em imagens, breves testemunhos da vida cotidiana (HOLLEBEN, 2008, p.12).

Após os longos processos de invenções e verificações para que o cinema se consolidasse e após os períodos históricos por qual o cinema foi se aprimorando e se descobrindo, podemos considerar que nos tempos atuais, diferentemente do que acontecia na atmosfera inicial do nascimento do cinema, possuímos códigos cinematográficos específicos, o cinema se constitui enquanto linguagem, manifestação da arte e da cultura de uma sociedade. O uso de suas atuais técnicas desperta emoções e sensações diferenciadas nos espectadores, permitindo o recebimento de mensagens que se abrem as mais diversas interpretações. Dentro de todo esse contexto definir o que é cinema torna-se uma tarefa inacabada. “Tecnologia, linguagem, arte, indústria, espetáculo, diversão, história, memória e cultura, por exemplo, são variados aspectos que, ao longo dos anos, o cinema, em sua constituição, foi incorporando...” (SOARES, 2011, p. 1). Para Fantin (2011) as definições e as ramificações a cerca do que seria o cinema estão interligadas com a história dos sujeitos que se apropriam dos seus elementos, nesse sentido, o cinema pode apresentar variadas definições, pois as experiências obtidas através dele são múltiplas.

Misto de meio de comunicação de massa, arte e diversão coletiva, o cinema se mostrou um *medium* eficiente para difundir ideais, enaltecer símbolos nacionais, exportar cultura, (re)contar e registrar fatos e histórias que ocultavam ou mostravam informações conforme interesses variados. Não foi sem motivo que, em menos de 50 anos de existência, já se falava na indústria cinematográfica (SOARES, 2011, p.1).

O cinema enquanto indústria não produziu apenas maquinário e técnicas sofisticadas, mas foi responsável por uma modificação considerável nos modos de vida, além de levar intelectuais a refletirem sobre “novos comportamentos sociais, novas atitudes e conceitos que surgiram mudando paradigmas de arte, família, beleza, moda, diversão, entre outras coisas” (SOARES, 2011, p.1).

A revolução nos modos sociais de experimentar a arte cinematográfica

Os veículos de informação e comunicação são os principais responsáveis, dentro do atual contexto social, por compartilharem parte dos conhecimentos que são produzidos pelas diferentes esferas que formam uma determinada cultura. Com o advento dos novos mecanismos tecnológicos, que continuam se aprimorando, fica cada vez mais visível que a forma como nos relacionamos com o mundo que nos cerca é constantemente transmutada e esses mecanismos acabam por interferir diretamente nos modos de pensar e agir, resultando numa modificação frequente dos estilos de vida. Segundo Bauman (2001), vivemos em uma sociedade em que as ações realizadas pelos sujeitos que dela fazem parte mudam num tempo mais curto do que o necessário para sua consolidação em hábitos e rotinas das formas de agir. A vida social, nesse sentido, seria uma busca incessante por aquilo que ainda não se conquistou, seja com relação à esfera das emoções ou ainda à esfera do consumo de bens e novas tecnologias.

A invenção da fotografia e posteriormente a implantação do cinema foram, de certo modo, episódios que marcaram a história

cultural da humanidade, trazendo profundas consequências na forma como configuramos e registramos visualmente aquilo que nos rodeia (CAMPOS, 2011). Em 1936, o sociólogo alemão Walter Benjamin se dedicou a escrever um ensaio intitulado: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nessa obra, o autor abre diversos questionamentos que cercam as prováveis modificações realizadas na estrutura da arte com o estabelecimento dos recursos tecnológicos e as mudanças nas relações de trabalho.

O crescente aperfeiçoamento dos sistemas de produção durante o século XX acabou originando uma divisão do trabalho extremamente especializada. O modo de organização estabelecido pelo fordismo deu abertura para a produção de produtos em série visando o consumo em massa e estabelecendo o que posteriormente identificamos como *A Era do Consumismo*, ou seja, consumo e produção em larga escala. Esse seguimento se propagou e alcançou não só os setores industriais, mas também os demais setores presentes na sociedade. As condições de produção firmadas pelo sistema capitalista, como: a divisão e o parcelamento de tarefas, a mecanização de boa parte das atividades e a inserção das linhas de montagem causaram profundas modificações em todas as áreas da cultura, principalmente nas questões referentes à esfera artística. Segundo Benjamin (1982) a obra de arte sempre esteve apta a ser reproduzida, no entanto, as variadas técnicas de reprodução dessas obras se desenvolveram num ritmo extremamente rápido, mesmo sendo um fenômeno ainda recente. O modo como as pessoas interagem com as expressões artísticas é completamente alterado de acordo com as técnicas de reprodução que surgem em cada contexto histórico.

Com a reprodutibilidade da obra de arte, a reprodução que surge a partir daquela que é original, perde a autenticidade, acaba por não ter mais aquilo que lhe tornaria singular, ou seja, a sua presença no local onde foi produzida, a sua história particular, as circulações pelos diversos possuidores, as modificações físicas e materiais cuja obra possa ter sido submetida por conta da passagem do tempo e toda a tradição que se estabelece desde o momento em que a obra foi produzida até o espaço final onde ela se encontra. Para Benjamin (1982) o “aqui e agora” da obra de arte original seria o que basicamente constituiria a sua autenticidade.

A aura da obra de arte seria o elemento atingido na era da

reprodutibilidade técnica. A aura seria uma espécie de figura singular, pois nela estariam presentes os elementos referentes ao tempo e ao espaço de produção da obra. Quando a aura entra num processo de decadência, surgem novas relações de percepção da arte e essas novas formas acabam por atingir e se estabelecer entre os diferentes públicos (BENJAMIN, 1982).

A singularidade da obra de arte ao longo da história permaneceu inicialmente centrada no plano da tradição. Sua permanência nas relações tradicionais que se formavam era constantemente afirmada através dos cultos que a ela eram oferecidos. O caráter tradicional, mesmo suscetível às modificações, se mostrava como uma realidade vital e a aura da obra de arte se apresentava em muitas situações como um elemento único, mesmo quando a obra pertencia à tradições históricas e culturais diferenciadas. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, possuía significações diferentes para os gregos e para os sacerdotes da Idade Média, os gregos cultuavam a obra, já os sacerdotes a tinham como um ídolo maldito (BENJAMIN, 1982).

As mais antigas obras de arte floresceram por conta de um ritual, por conta desse fator, a singularidade da obra de arte “autêntica” tem as bases ancoradas na questão ritualística, quando o caráter do ritual entra em declínio, conseqüentemente, a aura da obra também declina. Com isso, quando o critério da autenticidade deixa de existir, como ocorre nas obras fruto da reprodução técnica, a funcionalidade da arte também acaba se transmutando. O caráter da obra de arte que no período da antiguidade estava atrelado ao ritual, na modernidade, passa a ancorar o seu valor na experiência da exposição. Se na esfera do ritual a obra de arte está relacionada à questão do culto, a presença da obra é o fator preponderante, logo, mais importante que sua capacidade de exposição. Porém, quando a obra de arte se afasta de seu critério ritualístico seus momentos de exposição acabam se tornando mais importantes (BENJAMIN, 1982).

Ao observar uma reprodução feita pelas mãos do ser humano e tida inicialmente como falsa, a obra de arte original ainda preserva a sua autoridade, mas quando falamos da reprodução técnica essa situação não persiste, pois mesmo que a técnica não altere o conteúdo da obra de arte original, ela acaba por desvalorizá-la.

Em primeiro lugar, a reprodução técnica é mais independente do original. No caso da fotografia, ela pode ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e só podem ser apreendidos por uma câmera que se mova livremente para obter diversos ângulos de visão; graças a procedimentos como a ampliação e a câmera lenta, pode-se atingir realidades ignoradas por qualquer visão natural. Em segundo lugar, a técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar. Sob forma de foto ou disco, ela permite sobretudo aproximar a obra do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona seu espaço real para se plantar no estúdio de um amador; o melômano pode ouvir a domicílio o coro executado numa sala de concerto ou ao ar livre (BENJAMIN, 1982, p. 213).

A partir da reprodução técnica as obras que antes se concentravam numa dada singularidade, se permutam para o nicho da produção em série. Com a produção em grande escala as obras acabam alcançando uma quantidade maior de pessoas, permitindo que as mais variadas obras (reproduções) adentrem aos espaços mais heterogêneos possíveis, diminuindo assim, a elitização que antes se instaurava.

De acordo com o contexto delineado por Benjamin (1982) o cinema assume uma grande responsabilidade, pois é através do cinema que se concretiza o enterro dos aspectos tradicionais. Diferentemente do que ocorria com a fotografia que ainda possuía um culto à saudade, com o cinema ocorre um novo relacionamento da arte com o público. O cinema acaba por se apresentar enquanto natureza coletiva, pois uma obra cinematográfica só é produzida a partir da coletividade e é justamente essa coletividade do cinema que entrega a ele um papel revolucionário, político e que necessita se colocar na contramão do uso da estética para um domínio das multidões e se construir constantemente enquanto meio de criação de uma arte altamente emancipadora (TOMAIM, 2004).

Reverberações sobre o cinema ambiental

Passados 123 anos do nascimento do cinema, ele agora diferentemente do início possui seus códigos ancorados dentro de uma linguagem própria, com elementos específicos e passíveis de serem identificados pelos que dele se apropriam. Enquanto meio revolucionário capaz de transformar, inserir e permitir a propagação de comportamentos e valores culturais seria o cinema um mecanismo capaz de revolucionar a forma como compreendemos as questões ambientais? Num período histórico onde o audiovisual possui um alcance tão amplo, quais seriam os limites e as possibilidades do cinema ambiental para uma conscientização sobre as questões que envolvem o meio ambiente?

Quando falamos em cinema ambiental precisamos evidenciar que as características que envolvem uma obra a ponto dela ser considerada parte integrante de tal conceito são muito incertas. Algumas obras podem estar classificadas como cinema afro-brasileiro em determinados eventos, mas mesmo assim apresentarem elementos muito essenciais para a ampliação do debate dentro da temática ambiental. Com isso, os critérios adotados para definir uma obra como cinema ambiental muitas vezes ficam a cargo dos autores, de instituições ou dos espaços onde os filmes são exibidos. Para Welle (2015) o cinema ambiental se apresenta como uma categoria circunstancial, pois dentro de uma obra podemos ter elementos que privilegiem não só ao círculo dos temas ambientais, mas a outros tipos de questões sociais.

Não há um consenso sobre o conceito de cinema ambiental: seria uma categoria temática circunstancial, podendo ser indicada em função dos elementos internos presentes no filme (seu texto), sua estilística e sua temática, ou, ainda, pelos ingredientes externos ao filme, indicados pelo contexto de leitura a que este é submetido, como, por exemplo, ser exibido em um festival de cinema ambiental? Consideramos que se trata de uma categoria circunstancial, pois a mesma obra cinematográfica pode ser considerada ambientalista em um festival dedicado à causa ecológica e,

em outro momento, ser considerada feminista em um festival dedicado à causa feminista. O contexto, nesse sentido, rege a leitura e catalogação do filme como sendo ambiental ou não. Em alguns casos existe, por parte do realizador, uma preocupação em passar uma mensagem ecológica, em promover a conscientização do público, ou um esforço em fazer uma denúncia, em trazer para o filme as relações entre a sociedade e o ambiente. Em outros casos não há intenção consciente ou evidente por parte do diretor do filme, mas, como vimos, o contexto em que se dá sua exibição pode direcionar o público para um determinado tipo de leitura (WELLE, 2015, p.2-3).

Não podemos negar que qualquer reflexão que tenha como critério básico proporcionar um debate sobre os rumos da sociedade contemporânea, conseqüentemente, se debruçará sobre algum ponto de importância pertencente às questões ambientais. A sobrevivência humana sempre encontrou algum tipo de obstáculo, no início os de ordem natural, e posteriormente, os criados e provocados pelos próprios seres humanos através das formas de manuseio dos diferentes tipos de conhecimento. Ao criar formas de domínio sobre a natureza, inicialmente com a agricultura e depois com as tecnologias, os humanos acabam criando não só alguns tipos de avanço, mas também inúmeros prejuízos, dependendo dos usos que são feitos em relação ao meio natural. Diante dos debates traçados e que envolvem esse cenário é possível perceber um aumento da presença de tais “questões nas produções midiáticas e artísticas como um todo” (WELLE, 2015, p. 1).

Observar essas produções midiáticas e artísticas de modo crítico torna-se necessário e proveitoso, já que através delas podemos refletir e conhecer espaços e segmentos que estariam dispersos caso não tivéssemos a ampliação de tais debates. Através do cinema podemos analisar, por exemplo, a forma como uma cultura se expressa, identificar práticas etnocêntricas promovidas por determinadas produções e podemos ainda perceber a autonomia daqueles que conseguem produzir impressões sobre si, sobre o seu povo, a sua sociedade e os seus aspectos valorativos. É muito comum que inicialmente as

pessoas conheçam um determinado lugar por conta de algum veículo de mídia e só posteriormente tenham a oportunidade de estar no lugar. Nesse sentido, o filme se apresenta como um elemento de suma importância na “construção de representações sobre os ambientes e ecossistemas tendo, portanto, um grande potencial para influenciar nossas ações” (WELLE, 2015, p.9).

As concepções que possuímos do mundo no qual vivemos estão em certa medida permeadas pelas visões que construímos e formamos através das produções fílmicas. O cinema ambiental acaba se colocando como agente coletivo, já que suas questões não podem ser pensadas no âmbito do individualismo moderno. Em maior ou menor grau de intensidade (devido às diferenças econômicas, estruturais e culturais dos múltiplos grupos sociais) as problemáticas que se inserem no contexto socioambiental afetam a todos e por esse motivo necessitam de diálogos que sejam realizados conjuntamente. Para Welle (2015) a partir do cinema ambiental é possível à produção de um olhar que não coloque as pessoas no centro de tudo, como uma forte necessidade de realização das amplas vontades individuais, mas um aprimoramento do olhar que se direciona para a contextualização de todo o espaço coletivo. Os questionamentos propostos pelo cinema ambiental permitem uma correlação entre os interesses individuais e o que esses interesses causam na esfera macro. Os hábitos de consumo, por exemplo, vistos muitas vezes apenas como satisfação individual, a partir do cinema ambiental podem ser levados ao debate mais amplo, englobando os efeitos das pequenas ações individuais sobre todo o contexto socioambiental.

O fato das preocupações da sociedade em relação à finitude dos recursos naturais possuírem tão pouca idade “infere a questão uma série de concepções ingênuas, exageros e deduções a respeito da relação entre o futuro da Humanidade e os níveis de sua dependência ecológica” (HÉMERITAS, 2011, p.10). Os veículos de mídia abordam uma grande variedade de informações sobre o assunto e influenciados pelas calamidades associadas à “reação da natureza” e a uma série de eventos climáticos extremos, surgiram uma gama de “produções cinematográficas documentais pelo mundo afora que associam o caos (planetário) e as agressões (locais) aos ecossistemas ao pretenso amor (do sujeito) pela Natureza” (HÉMERITAS, 2011, p.10).

O advento do cinema comercial a cerca desses temas também é

considerável. Ficções catastróficas que apresentam enredos associados ao fim do mundo são apresentadas como se não fosse mais possível qualquer tipo de ação para reverter os feitos dos seres humanos em relação à natureza. Com o apoio de instituições financeiras poderosas e com altos investimentos técnicos essas produções acabam chegando a um público infinitamente maior do que algumas produções documentais apresentadas em festivais de cinema ambiental, como o FICA¹, por exemplo. Segundo Napolitano (2009) a experiência dos sujeitos com a cultura cinematográfica apresenta-se muito restrita aos filmes de cunho comercial. Filmes enquadrados nessa categoria acabam conseqüentemente apresentando mais chances de chegarem ao grande público devido aos inúmeros recursos utilizados para que se garanta o capital que foi investido.

Diante disso, o cinema ambiental que apresenta, em sua maioria, filmes de categoria documental, acaba encontrando dificuldades para competir com essas produções cheias de efeitos especiais e técnicas avançadas. Os produtos televisivos e a imprensa jornalística acabam fazendo recortes e explorando as questões socioambientais apenas em seus critérios alarmistas, deixando de englobar as ações que podem ser realizadas para uma mudança do cenário que é apresentado. Conseqüentemente, as informações transmitidas nessas condições possuem a tendência central de responsabilizar as pequenas ações individuais e excluir as conseqüências produzidas por grandes empresas ou corporações. Ao tratar a questão do consumo de água, por exemplo, o foco acaba se debruçando sob o consumo individual, ou seja, entre os sujeitos e suas respectivas residências. No entanto, não se observa com frequência uma abordagem que permita uma visualização das questões de modo coletivo, englobando grandes empresas e setores maiores da esfera social como o consumo de água gasto com a produção de carne bovina, por exemplo. É possível perceber que determinados veículos de mídia (principalmente os que possuem maiores recursos) acabam tratando alguns assuntos relacionados à temática ambiental como se o ponto principal para a solução de tais problemas estivesse exclusivamente aportado na individualidade.

A partir da gama de investimentos, algumas questões ambientais

¹ Festival Internacional de Cinema Ambiental

acabam sendo mais discutidas que outras, pois são selecionadas por aqueles que possuem maior influência e poder no panorama social. No meio do atual cenário o cinema ambiental acaba assumindo um papel de militância, pois suas abordagens tendem a englobar também os efeitos da estrutura social sob as vidas individuais, focando no aspecto coletivo das relações que se estabelecem em sociedade e na problematização dos direitos humanos e sociais que são negados constantemente. Para Hémeritas (2011) o cinema ambiental contemporâneo apresenta uma ampla reserva audiovisual, uma visão de mundo inovadora, que agrega um aporte esclarecedor no que diz respeito aos descasos com os direitos humanos de terceira geração, ou seja, os que permanecem relacionados à reivindicação pela integridade do meio ambiente.

A atuação cognitiva dos filmes ambientais, a partir de um amplo campo de experimentação e liberdade, teria um papel voltado à sensibilização da causa ambiental. O sentido atuante das obras cinematográficas, sob viés ambiental, residiria em despertar sentimentos altruístas capazes de incorporar ao público espectador o conhecimento, ocupando assim uma lacuna deixada por outros veículos midiáticos como a televisão, que, na atualidade, não dispensa, cotidianamente, uma lógica ou relevância social à cobertura de cada item de sua pauta jornalística (HÉMERITAS, 2011, p.15- 16).

O cinema ambiental também atuaria como um instrumento de exposição e denúncia dos mais diversos ataques sofridos no âmbito ambiental. Sua atuação acaba se personificando numa militância e numa busca por sensibilização para os aspectos referentes às questões socioambientais. Quando apresentado através do gênero documentário, o cinema ambiental se debruça sob a tradição de apreensão parcial da realidade e acrescido do uso fiel de técnicas de catação de imagem-som, acaba por colocar o espectador num lugar de destaque nas cenas dos acontecimentos que se sucedem. O cinema ambiental acaba possibilitando uma transformação ou uma manutenção social que visa uma compreensão mais totalitária das

temáticas que envolvem o meio ambiente e a problematização das estruturas individualistas que vigoram no cenário atual através do modelo socioeconômico vigente.

Contexto social e problemáticas ambientais

Entre os antropólogos é comum a diferenciação entre o indivíduo biológico, ou seja, aquele que fornece a essência de um sistema social, do indivíduo concebido como “agente e categoria moral típico da modernidade ocidental” (DOMINGUES, 2002, p. 2). Historicamente o período da modernidade foi onde a noção de indivíduo ganhou enfático destaque. Nas relações estabelecidas entre os povos antigos não se atribuía um valor de importância à pessoa enquanto ser único, mas o olhar se dava a partir das relações coletivas que se estabeleciam e permaneciam ancoradas às instituições como o Estado e a família. Quando avaliamos diferentes sociedades (indígena, grega, romana e medieval) percebemos que apesar das inúmeras distâncias entre elas, a relação de ligação ao grupo permanece sempre muito perceptível. Uma visão mais tradicional sobre a noção de indivíduo irá considerar que ela começou a florescer no século XVI com o advento da Reforma Protestante. Com a promulgação da ideia de que o ser humano fora criado a imagem e semelhança de Deus, fortaleceu-se a ação de comunicação direta com esse Deus, sem a necessidade de intermediários, a partir disso, o indivíduo passa a ganhar evidência. Posteriormente, com o apogeu do pensamento liberal e do sistema capitalista, durante o século XVIII, a noção de indivíduo e, conseqüentemente, de individualismo acabou se firmando e se pautando também na busca pela felicidade individual, uma felicidade que estava diretamente atrelada às oportunidades de consumo de bens materiais e de um trabalho que permitisse de alguma forma a aquisição de determinados bens. Quando ancoramos no século XIX já tínhamos as noções de indivíduo e individualismo bem estabelecidas e atreladas ao modelo econômico capitalista (TOMAZI, 2010).

Pensar as questões relacionadas ao meio ambiente através do cinema ambiental requer que consideremos o cenário que se desenrolou até a constituição da atual sociedade moderna. Problematizar a interferência das questões sociais nas vidas individuais e os

resultados da busca contínua por um desenvolvimento que muitas vezes se pauta apenas na exaltação dos ganhos e na falta de reconhecimento das perdas faz-se cada vez mais necessário para que possamos ampliar nossas concepções a cerca da totalidade do ambiente que nos rodeia.

Quando pensamos no conceito de desenvolvimento podemos levar em consideração a construção de duas ilusões básicas. A primeira ilusão estaria pautada no pressuposto de que apenas um caminho seria possível para que se alcançasse tal desenvolvimento, que todos os países independentemente de sua cultura e condições naturais efetuariam uma caminhada linear rumo a um patamar “superior” e pautados na observação constante dos modelos trilhados pelos países ditos como desenvolvidos. A segunda ilusão estaria na constante crença de que existam condições ecológicas viáveis para que todos os países alcancem tal objetivo, se enquadrem em um determinado modelo (LEROY; BERTUCCI; ACSELRAD; SCHLESINGER; PACHECO, 2003). A problemática dessa busca por desenvolvimento se centra justamente no modelo que se persegue, ou seja, dos países ditos do “Norte”, que seriam os responsáveis por ditar os moldes do “bem viver” para todos os demais países, reforçando as ideias de que todos podem atingir determinado ideal se estiverem pautados nas regras econômicas adotadas por eles. Para Leroy; Bertucci; Acselrad; Schlesinger e Pacheco (2003, p. 14):

Somos desafiados a crescer, a nos industrializar e a consumir sem parar, o que nos levaria a atingir degrau por degrau, o patamar das nações tidas como desenvolvidas. Mas a verdade é que, não importa quanto nos esforcemos, o fosso da desigualdade entre essas nações e o resto do mundo não diminui, só cresce.

Desse modo, se perpetuam as ações que priorizam a apropriação dos recursos naturais e energia por regiões economicamente mais atuantes e que insistem em não cumprir protocolos que envolvem a chamada solidariedade internacional. Ao invés de solidariedade o que se apresenta no atual contexto é a lei do mercado demonstrada principalmente pelo não cumprimento do compromisso dos países industrializados em fazer a reserva de 0,70% de seu PIB (Produto

Interno Bruto) com intuito de ajudar os países do Sul e que foi ação prometida e renovada na Agenda 21 da Rio 92 (GUIMARÃES, 1998, apud LEROY; BERTUCCI; ACSELRAD; SCHLESINGER; PACHECO, 2003). O Brasil, por exemplo, apresenta uma desigualdade histórica, o crescimento da riqueza econômica e do PIB, que diminuíram bastante nas últimas décadas, não permanecem acompanhados de um cenário de mudança na concentração de renda (LEROY; BERTUCCI; ACSELRAD; SCHLESINGER; PACHECO, 2003) e de terra. No ano de 1978 e 1999, por exemplo, os 10% mais ricos da população se apoderaram de quase metade (47%) da renda do país (LEROY; BERTUCCI; ACSELRAD; SCHLESINGER; PACHECO, 2003). O que podemos evidenciar é que atualmente uma minoria acaba consumindo parte dos recursos naturais que seriam suficientes para melhorar a qualidade de vida no planeta. Além disso, a degradação e a poluição ambiental provocadas por esses grupos é cada vez mais constante.

Não é a humanidade que está destruindo a Terra. São essas minorias. Minorias que, gastando muito além da conta, vivem segundo padrões de consumo completamente insustentáveis; que se recusam a fazer qualquer tipo de concessão, a pôr qualquer limite aos seus desejos e às suas vontades, quer em respeito à humanidade ou aos próprios limites do planeta (LEROY; BERTUCCI; ACSELRAD; SCHLESINGER; PACHECO, 2003, p.15).

A estrutura social pautada numa lógica individualista acaba por não reconhecer que as problemáticas ambientais necessitam ser pensadas a partir de uma lógica coletiva, onde os debates e ações se percebem como um todo e não apenas enquanto jogos de interesse. Para que o debate ambiental floresça é necessário que seja colocado na esfera macro, que seja analisado a partir das questões sociais, culturais, políticas, históricas, econômicas e ideológicas que permeiam a sociedade moderna e que se encontram presentes em muitas obras do cinema ambiental.

Cinema ambiental e imaginação sociológica

O presente trabalho propõe uma abordagem das questões ambientais que permita a consideração dos inúmeros fatores que formam a estrutura social na qual estamos inseridos e as relações que estabelecemos a partir dela. O cinema ambiental aponta questionamentos bem interessantes para uma avaliação do presente e para as ações que possam possibilitar inúmeras mudanças naquilo que pensamos para o futuro.

Ao centrar nossa análise em um filme ambiental de caráter documental reconhecemos a importância que tal gênero possui dentro do âmbito do cinema ambiental. Existe uma variedade de filmes que estão inseridos no rol de cinema ambiental e que fazem parte do gênero documentário. Para Welle (2015) as produções cinematográficas documentais que pensam as representações do ambiente e as relações da sociedade com o ambiente possuem um caráter histórico, pois estão calcadas no mundo histórico e precisam ser observadas e analisadas enquanto documento. Para Hémérites (2011, p.12):

Através da tradição própria do gênero documentário em seu compromisso ético de filmar a apreensão parcial da realidade, a crônica do cinema ambiental narra os pormenores da relação sociedade-natureza convertendo-se em fonte preciosa da história.

Reconhecendo o gênero documental como fonte histórica e de entrelaçamento das vidas individuais com os diferentes contextos que se apresentam, propomos uma análise sociológica do filme ambiental escolhido. Os filmes ambientais e as questões ambientais no geral, como já foi relatado anteriormente, necessitam de um olhar que englobe a coletividade, pois apresentam situações que só podem ser compreendidas na esfera do todo. Com isso, acreditamos que uma análise pautada na imaginação sociológica possa proporcionar reflexões muito amplas e interessantes sobre a temática que envolve o acesso à terra e o meio ambiente.

O conceito de imaginação sociológica foi formulado pelo sociólogo norte-americano Wright Mills em 1959. Segundo o autor, a imaginação sociológica trabalharia enquanto prática criativa e a partir

dessa prática se concretizaria uma tomada de consciência referente a tudo aquilo que envolve a relação entre o indivíduo e a sociedade de modo mais amplo. Através da imaginação sociológica é possível ir além das meras observações e experiências individuais e caminhar para a compreensão de temas públicos e coletivos de maior abrangência, ou seja, observar o individual a partir de uma preocupação social. Para Mills (1959) os seres humanos raramente possuem a consciência da ligação que suas histórias individuais possuem com os caminhos trilhados pela história mundial e, com isso, acabam não tomando para si a consciência da evolução social e histórica da qual participaram. A partir da tomada de consciência perante as informações e da realidade social e histórica que nos cerca, passamos a efetuar um diálogo entre as nossas necessidades individuais e a realidade que se delineia diante de nossos olhos. A apatia que se instaurava anteriormente acaba dando lugar a uma capacidade diária de se surpreender com os acontecimentos que se instauram.

Utilizar a imaginação sociológica significa praticar a capacidade de compreensão da estrutura social e fazer as devidas relações entre essa estrutura e as diferentes questões que estão postas em nossas vivências diárias. Ao utilizar o conceito de imaginação sociológica para analisar a obra escolhida fortaleceu-se uma abordagem que procurou explorar o contexto social e a interferência dele nas vidas individuais dos sujeitos que compõem a trama do filme selecionado.

Refletindo sobre o acesso à terra

As variadas transformações ocorridas no espaço geográfico estiveram sempre muito relacionadas ao desenvolvimento das relações produtivas. As divisões impostas ao espaço geográfico acabam se pautando na análise dos diferentes períodos históricos que proporcionaram modificações na estrutura social e no(s) espaço(s) que habitamos.

Não podemos negar que a influência do modelo econômico capitalista configurou importantes mudanças para as formas de organizar esse espaço. Com a passagem do modelo feudal para o sistema de produção capitalista as relações de produção servis passaram a ser substituídas pelas relações de trabalho assalariado configurando-se

um aprimoramento da divisão do trabalho. Regulada pelo mercado, a economia capitalista, debruça suas convicções na propriedade privada dos meios de produção e na produção de lucro. Com o advento da Revolução Tecnológica durante o século XVIII, a mecanização que até então estava centrada na indústria têxtil, passa a dominar outros setores de serviços, contando com os trens e a máquina a vapor, as mercadorias passaram a se deslocar num período de tempo muito menor, privilegiando a distribuição. Conjuntamente a esse período, surgem as ideias do liberalismo econômico, que propunham uma ação do Estado para a garantia da propriedade privada e defendiam que para o desenvolvimento econômico seria necessária a manutenção da livre iniciativa, pois os mercados seriam regulados pela chamada Lei da Oferta e da Procura. Esse processo de mudanças históricas afetou diretamente todo o mundo, porém as suas variações e intensidades chegaram de forma diferenciada para determinados países. A compreensão desse panorama é importante para avaliarmos alguns pontos centrais sobre o acesso à terra no Brasil. Partindo da perspectiva da imaginação sociológica faz-se necessário o entendimento dos acontecimentos globais para que possamos alcançar uma visão mais totalitária dos processos que envolvem o nosso contexto.

Segundo Santos e Germani (2010) os processos de formação histórica da sociedade brasileira estão permeados por conflitos intensos, que perpassam por todas as dimensões da vida social e, conseqüentemente, pela produção do espaço geográfico. As contradições acabam se materializando não só no campo, mas também nos espaços urbanos, pois embora sejam espaços diferenciados, se encontram sob a mesma lógica do modo de produção capitalista, que se sustenta pela apropriação privada dos meios de produção. Quando tomamos os conflitos do campo podemos estabelecer dois antagonismos. O primeiro deles seria o latifúndio (mesmo que em sua forma mais recente se apresente a partir do agronegócio); o segundo são os camponeses que formam grupos compostos por uma farta diversidade de sujeitos históricos, como: os pequenos proprietários rurais, posseiros, meeiros, ribeirinhos e outros segmentos.

O Brasil apresenta inúmeros conflitos agrários. As ações coletivas dos movimentos sociais que visam ora manter e ora mudar as situações que se delineiam são cada vez mais presentes e demonstram

o reflexo das demandas que se apropriam dos espaços do campo e revelam a heterogeneidade de uma paisagem que se expressa através de assentamentos, territórios quilombolas, reservas indígenas e outros espaços de resistência (SANTOS; GERMANI, 2010). As constantes ações dos movimentos sociais que reivindicam o acesso à terra já apontam para uma urgente necessidade de se debater as questões fundiárias. Com isso, a proposta de reforma agrária tem se apresentado como alternativa ao modelo excludente de acesso à terra no Brasil. A reforma agrária possui nos assentamentos rurais a configuração mais expressiva na tentativa de pressionar o Estado a resolver ou amenizar, as questões fundiárias (SANTOS; GERMANI, 2010). Para Santos e Germani (2010, p.7-8):

Especificamente no campo essas contradições se destacam de um lado pela expansão do mercado agroexportador brasileiro, tendo o país configurado entre os primeiros nos *rankings* de produção de determinados produtos (como a soja, o algodão, o milho, a cana-de-açúcar, entre outros) e de outro lado pela exclusão de uma massa de camponeses da posse e do uso da terra, conforme comprova o expressivo número de acampamentos e outras formas de luta pelo acesso à terra.

Se por um lado o setor agrícola se aprimorou, as relações agrárias só se agravaram. A terra enquanto meio de produção que não se multiplica, enquanto meio que não pode ser reproduzido, acaba mediante a apropriação e ao uso que dela se faz, sendo o tema principal para a compreensão da questão agrária no Brasil. Determinadas minorias privilegiadas, pertencentes às classes hegemônicas, acabam se beneficiando da posse da terra e formando cenários com amplos latifúndios e as reais desigualdades da produção do espaço agrário brasileiro (SANTOS; GERMANI, 2011). Para a compreensão do atual cenário é importante rememorar a elaboração da Lei de Terras editada em 1850. A Lei regulava sobre as terras devolutas e públicas do Estado (SANTOS; GERMANI, 2011), porém acabou favorecendo os grandes proprietários de terra, pois aboliu o acesso à terra por meio da posse e estabeleceu a venda da terra como obrigatória, tornando o sonho da posse de terra dos escravos recém-libertos e da população

mais pobre cada vez mais difícil. A questão fundiária no Brasil acaba enfrentando diversos problemas agrários como, por exemplo, a violência no meio rural que se intensificou profundamente com a tomada de pequenas propriedades rurais por empresas agrícolas ocasionando a demissão em massa. Para Fernandes (1998, p. 1):

No nosso País, a reforma agrária é uma política recente, comparada ao processo de formação do latifúndio e da luta pela terra. A luta pela reforma agrária ganhou força com o advento das organizações políticas camponesas, principalmente, desde a década de cinquenta, com o crescimento das Ligas Camponesas. Todavia, a luta pela terra é uma política que nasceu com o latifúndio. Portanto, é fundamental distinguir a luta pela terra da luta pela reforma agrária. Primeiro, porque a luta pela terra sempre aconteceu, com ou sem projetos de reforma agrária. Segundo, porque a luta pela terra é feita pelos trabalhadores e na luta pela reforma agrária participam diferentes instituições.

A diferenciação entre a luta pela terra e a luta pela reforma agrária torna-se necessária, pois os camponeses desenvolveram durante muitos anos mobilizações que visavam o acesso à terra mesmo sem um projeto de reforma agrária (que no Brasil só se iniciou na década de 60 – Estatuto da Terra). A luta pela reforma agrária é uma luta mais ampla, que envolve toda a sociedade. “A luta pela terra é mais específica, desenvolvida pelos sujeitos interessados. A luta pela reforma agrária contém a luta pela terra. A luta pela terra promove a luta pela reforma agrária” (FERNANDES, 1998, p.1).

Diante das múltiplas incógnitas que se estabelecem a partir do amplo debate sobre a luta por igualdade no espaço geográfico brasileiro, tomaremos como ponto de análise uma obra do cinema ambiental que permite um aprofundamento dos assuntos relatados até o momento.

A luta pelo acesso à terra e pela preservação dos recursos naturais a partir do documentário *Mataram irmã Dorothy*

Produzido em 2007, com direção de Daniel Jungue, o documentário de cinema ambiental *Mataram Irmã Dorothy* apresenta as lutas que foram travadas pela freira norte-americana (naturalizada brasileira) e ativista da causa ambiental no Brasil e no mundo, irmã Dorothy Mae Stang. Durante anos irmã Dorothy mobilizou ações para conter o avanço das injustiças, violências e desigualdades ocorridas no Pará por parte dos grandes madeireiros e latifundiários da região. Em 2005, a ativista que atuou ao lado de ambientalistas por um Projeto de Desenvolvimento Sustentável (PDS) e se posicionava contra desmatamento da Amazônia para o avanço da criação de gado e da exportação de madeira foi brutalmente assassinada. Através do documentário que apresenta os caminhos do julgamento do crime cometido contra a ativista, podemos ampliar vários questionamentos no que diz respeito ao acesso à terra, ao modelo socioeconômico da sociedade moderna e dos privilégios entregues a uma minoria que acaba não encontrando barreiras suficientes para frear seus desejos de consumir e exercer uma forma de poder individual e sem limites perante aos recursos naturais existentes.

O assassinato de Dorothy se deu pelo seu ativismo e resistência diante dos grandes conflitos existentes no Pará, os que se relacionam com a violação dos direitos humanos e os constantes abusos cometidos na floresta Amazônica. Obteve a vida ceifada por prestar apoio à luta das populações de ribeirinhos, posseiros, trabalhadores rurais, índios, sem-terra e extrativistas. De acordo com alguns registros da Comissão Pastoral da Terra (CPT), de 1975 a 2005 mais de setecentos camponeses e defensores dos direitos humanos foram assassinados no Pará (SAUER, 2005). As regiões sul e sudeste do Estado são as que abrigam o maior número de registros. Grande parte dessas mortes apresenta-se de forma extremamente seletiva, visto que, as vítimas estavam ligadas a funções de lideranças dentro de organizações de trabalhadores e a defesa dos direitos humanos, o que evidencia o caráter premeditado de “enfraquecer as organizações e desarticular a luta dos trabalhadores” (SAUER, 2005, p.14).

A problemática que envolve os conflitos e a violência no Estado do Pará está diretamente associada à concentração da propriedade da terra, inclusive feita através da apropriação ilegal de terras públicas, conhecida como “grilagem”. O Pará tem mais de 30 milhões de hectares de terras griladas, e este tem sido o pano de fundo das mais variadas formas de violação de direitos. Essas violações vão desde a negação de um meio ambiente ecologicamente equilibrado, com a extração criminosa dos recursos florestais, até a expulsão violenta e prisões de posseiros, extrativistas, ribeirinhos, indígenas, populações tradicionais que ocupam a terra há muitas décadas. As violações agravam-se com as práticas de trabalho escravo e culminam com números assustadores de assassinatos de trabalhadores e suas lideranças (SAUER, 2005, p.14).

Antes da morte de Dorothy no ano de 2005, a Comissão Pastoral da Terra, o Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Rondon do Pará, a Terra de Direitos e a Justiça Global pediram para que uma audiência com o então ministro de Direitos Humanos e representantes do Ministério de Desenvolvimento Agrário fosse marcada. O intuito dessa audiência era relatar as amplas histórias que envolviam denúncias de violências e ameaças de morte, para assim, influenciar as autoridades cabíveis a tomar as devidas providências para a proteção dos que sofriam ameaças e para o atendimento das demandas que já vinham sendo clamadas durante muito tempo pelas mais variadas organizações (SAUER, 2005). O ministro diante da pressão e das mobilizações resolveu fazer uma audiência pública com representantes dos governos federal, estadual e municipal, Poder Judiciário e do Ministério Público, na cidade de Rondon do Pará. Alguns líderes da resistência e militantes da causa dos trabalhadores não conseguiram se pronunciar durante a audiência por temor as suas vidas, pois após a saída das autoridades federais da região os resistentes estariam correndo um risco ainda maior de serem mortos. Após a audiência em Rondon do Pará, a comitiva do governo federal se dirigiu para Belém com o intuito de lançar o Programa Nacional de Proteção aos Defensores de Direitos Humanos.

Foi nessa ocasião, em Belém, que irmã Dorothy revelou denúncias que envolviam as ameaças e as intimidações que ela e outros trabalhadores vinham sofrendo de latifundiários, grileiros e madeireiros da região (SAUER, 2005).

Estas ameaças impediam a permanência dos trabalhadores nos Projetos de Desenvolvimento Sustentável (PDS), com suas milícias armadas e, inclusive, com a conivência do Poder Judiciário. Uma semana depois desta audiência, sem que as autoridades federais e estaduais tivessem tomado medidas efetivas em relação às graves denúncias que fizera, Dorothy foi assassinada a tiros no PDS Esperança, em Anapu (SAUER, 2005, p. 14).

O ato violento apresentou-se como um recado para as autoridades que se reuniam na região. Um recado que tinha como objetivo intimidar as possíveis ações que poderiam ser formuladas nas reuniões e que possivelmente implicariam numa redução parcial das práticas autoritárias. Nem mesmo a presença de autoridades públicas impediu a violência cometida contra Dorothy e outros militantes. Durante a trajetória de busca por acesso à terra e pela preservação na floresta Amazônia a atuação do Estado foi crucial tanto no que diz respeito ao desenvolvimento de algumas poucas ações que pudessem minimizar as violências sofridas pelos trabalhadores, tanto no que se refere à entrega de benefícios e alianças firmadas com os detentores de latifúndios, que ao obter apoio das esferas públicas aumentam seu poderio simbólico e econômico. Ao se colocar ao lado dos detentores do poder local, o Estado acaba negligenciando da maneira mais perversa as inúmeras famílias que dependem da terra para conseguir autonomia.

Além da omissão, conivência ou ainda ação direcionada do Estado, as ações de autoridades do Poder Judiciário e do Executivo, via de regra, favorecem grileiros, latifundiários, madeireiros etc. O Poder Judiciário é rápido em autorizar ações policiais de despejo de trabalhadores rurais, decretar prisão de seus líde-

res, mas ao mesmo tempo, confere inúmeros benefícios a latifundiários e grileiros. Mandantes e assassinos não são presos nem são levados a julgamento; mandados de prisão não são cumpridos e pistoleiros agem em conjunto com policiais. Mesmo nos crimes nos quais houve julgamento, as ações judiciais só foram possíveis depois de longos anos de luta, pressão e denúncias dos trabalhadores rurais e de entidades de direitos humanos nacionais e internacionais (SAUER, 2005, p. 14).

O documentário *Mataram Irmã Dorothy* provoca essas indagações que permitem uma forte associação da morte da ativista com os fatores mais amplos que envolvem toda a estrutura social. A abertura do documentário com imagens naturais revela a expressão dos recursos que temos e que o ser humano muitas vezes se coloca à parte, se coloca como ser distante, como aquele que não se percebe enquanto expressão da natureza, considerando-a em algumas ocasiões como um obstáculo a ser vencido em prol do desenvolvimento e do progresso que insiste em considerar apenas os ganhos sem se atentar para as múltiplas perdas durante o percurso. A calma e a delicadeza do cenário inicial da obra dão ao longo das trajetórias que são apresentadas lugar para um debate sobre as disputas legítimas e ilegítimas do solo. “Da terra vem vida e nós não podemos tirar da terra vida só para nós, nós temos que pensar naqueles que vem depois de nós, então a terra tem que ser para sempre...” (Irmã Dorothy). A fala da irmã Dorothy que abre a obra documental sinaliza a preocupação da ativista com o futuro das próximas gerações e com a questão da terra que como bem não passível de reprodução necessita exercer sua função social para a garantia dos próximos anos.

Os relatos brutais dos acontecimentos que envolveram a morte da freira causam choque e as cenas do local da execução remetem a memória um imaginário da caminhada e da luta que foi travada. Através das circunstâncias que se estabeleceram podemos considerar que Dorothy foi morta por ser ativista das causas das minorias sociais, do meio ambiente e dos direitos humanos. Observar o ambiente natural se modificando, se permutando num cenário de devastação, de desmatamento e de irregularidades faz com que os

movimentos de resistência tenham que travar confrontos cada vez maiores.

As representações que se propagam sobre a Amazônia nos mais variados veículos de mídia tendem em muitas situações a evidenciar um cenário de belezas e riquezas naturais. Através da obra de cinema ambiental aqui analisada é possível efetuar a observação não só do patrimônio que possuímos, mas também de como esse patrimônio ambiental tem sido violentado e destruído ao longo dos anos, possibilitando uma sensibilização e uma maior visualização para as questões relativas não só a esfera individual, mas também a esfera coletiva, pois podemos interligar a morte de Dorothy com os amplos fatores sociais que a delinearam. Ao se posicionar perante a agroindústria (e a não recuperação do solo por conta do avanço dessa agroindústria) Dorothy questionava a concentração de terra e a falta de apoio que as populações pobres obtinham. Com o intuito de proporcionar ações que pudessem auxiliar numa possível resolução dessas problemáticas ela tornou-se a principal defensora do PDS (Projeto de Desenvolvimento Sustentável). Por meio desse projeto famílias assentadas puderam participar da produção de madeira sustentável e do manejo florestal comunitário de determinadas áreas. O projeto inicial era simples e possuía 600 famílias e um pouco mais de mil quilômetros quadrados, o primeiro assentamento recebeu dos colonos o nome de ESPERANÇA. Além dessas ações, a presença de escolas e centros comunitários em Anapu (cidade fomentada com a criação da rodovia transamazônica) foi muito crescente a partir dos trabalhos produzidos por Dorothy. As falas dos proprietários de terra que estão presentes no documentário revelam um amplo senso comum sobre as lutas estabelecidas para proteção da floresta e pelo acesso à terra. Enquanto classe dominante, os proprietários observam e traçam caminhos para proteção dos seus lucros individuais e associam qualquer atividade que os impeça de alcançar tal objetivo como falta de predisposição ao trabalho e a uma busca coletiva por programas governamentais.

Os juízes se referem aos trabalhadores sem-terra como desocupados que promovem a desestabilidade social ao ocupar terras públicas ou griladas, desconsiderando o vínculo do trabalhador com a terra e os

comandos constitucionais que os tornam os destinatários da política pública de reforma agrária (SAUER, 2005, p. 15-16).

Ao desconhecer as ações dos trabalhadores rurais e dos movimentos sociais e ao deslegitimar a resistência nos quais eles se encontram engajados fomenta-se um cenário de conflitos e interesses de posse e controle da natureza que vão contra o pensar coletivo. Em uma das cenas do filme ambiental os advogados de defesa dos assassinos da ativista se regozijam com o suposto fato do júri popular não possuir acesso à leitura e interpretação de alguns dados do processo. Os caminhos da educação ambiental são extremamente árduos em uma sociedade que visa o aumento de suas riquezas monetárias e recusa à preservação de suas riquezas naturais, a estrutura social decide alimentar o resto do mundo e deixar os seus filhos viverem em condições miseráveis. A morte de Dorothy escancara as fragilidades da justiça brasileira e do nosso modelo democrático. Dez anos após o assassinato apenas o atirador se encontrava preso em regime fechado, os mandantes dos crimes e detentores do poder local respondiam em liberdade pelo crime cometido.

Se eu entro lá, eu morro. (Irmã Dorothy).

Desde a época de Chico Mendes até o assassinato de minha irmã Dorothy, quantos foram assassinados e nada foi feito? (Irmão de Dorothy).

A cobertura da imprensa sobre o acontecido com Dorothy também é um ponto para análise a partir do documentário. Em uma das reportagens presentes na obra, a jornalista divulga uma matéria afirmando que desde a implantação do PDS o município de Anapu passou a viver um momento de tensão constante. A partir dessa divulgação podemos perceber que o que é visto como problema a ser resolvido é a implantação do PDS e não os inúmeros latifúndios, a grilagem, a agroindústria que nega direitos, o desmatamento das áreas verdes e a dificuldade do acesso à terra para a população de trabalhadores rurais que deseja entregar uma função social para o solo. Não é difícil presenciar entre os meios de comunicação de massa o silenciamento dos movimentos sociais e principalmente os que

abordam a temática ambiental. Para Ferrazzi e Romão (2006, p.15) a mídia ao abordar o caso de Dorothy silenciou a relação da freira com os trabalhadores sem-terra, reforçando a própria falta de espaço do MST na mídia, que acaba refletindo na tentativa de apagamento do grupo enquanto “movimento político de massa, organizado, disciplinado em torno de símbolos e práticas educativas e produtivas”.

Diante de todas as questões levantadas, faz-se necessário salientar que por trás das imagens serenas de abertura do documentário, escondia-se a disputa pelo lote 55, escondia-se a violação dos direitos humanos não só de Dorothy, mas de muitos outros trabalhadores rurais e integrantes de movimentos sociais que foram violentados durante a luta pela formação de sua cidadania. O debate ambiental necessita tomar os espaços públicos para criação de diálogos que permitam maior visualização do contexto social como um todo, percebendo e sensibilizando a sociedade civil, as autoridades públicas e os mais variados setores sobre a importância do uso social do solo como garantia de vida para as futuras gerações. Para tomar posição sobre um determinado assunto é necessário que se obtenha conhecimento sobre o tema e que se conheçam os sujeitos que fazem parte da história. Porém, quando falamos de questões socioambientais todos os sujeitos estão inseridos, pois todos os seres humanos necessitam de um ambiente saudável, de espaços que possuam variedades de recursos naturais para a sua sobrevivência. Sendo assim, o cinema ambiental pode possibilitar uma ampliação nas discussões que envolvem as indagações sobre o meio ambiente, permitindo que novos diálogos ocorram e que os processos educativos em relação à natureza se fundamentem.

Referências

- BAUMAM, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T. et al. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.209-240.
- CAMPOS, Ricardo. Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. *Análise Social*, vol. XLVI (199), p. 237-259, 2011.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: *A História do Cinema Mundial*. (Org.). Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2006.
- DOMINGUES, José Maurício. Reflexividade, individualismo e modernidade. *RBCS (Revista Brasileira de Ciências Sociais)*, v. 17, n. 49, p.55-70, 2002.
- FANTIN, Mônica. *Crianças, Cinema e Educação: além do arco-íris*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FERRAREZI, Ludmila; ROMÃO, Lucília Maria Sousa. *O discurso jornalístico sobre a morte de Dorothy Stang: a textualização nas páginas da revista Veja*. Achegas. net, Rio de Janeiro, n.30, jul/ago, 2006. Disponível em: <http://www.achegas.net/numero30/lucilia_ludmila_30.pdf>.
- FERNANDES, Bernardo Mançano. Brasil: 500 anos de luta pela terra. *Reforma Agrária*, Campinas: v.28, n. 1/3, p.1-12, jan./dez.1998.
- HEMÉRITAS, Paulo César da Costa. *O cinema ambiental contemporâneo em questão: crônica da luta por reconhecimento dos direitos humanos de terceira geração*. 2011. 90 f. Dissertação (Mestrado) – UENF. Campos dos Goytacazes, 2011.
- HOLLEBEN, Índia Mara Aparecida Dalavia de Souza. *Cinema e Educação: Diálogo Possível*. 2008. 105 f. Trabalho (Material Didático) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná, 2008. Disponível em: <www.diaadiaeducação.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/462-2.pdf>. Acesso em: 23 out. 2013.
- LEROY, Jean-Pierre; BERTUCCI, Ademar de Andrade; ACSELRAD, Henri; Pádua, José Augusto; SCHLESINGER, Sérgio; PACHECO, Tânia. *Tudo ao mesmo tempo agora*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- MILLS, Wright. *A Imaginação Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- SANTOS, Tiago Rodrigues; GERMANI, Inez. Por que Reforma Agrária? *Anais do XII Encontro de Geógrafos da América Latina – Costa Rica*, 2010.
- SAUER, Sérgio. *Violação dos direitos humanos na Amazônia: conflito e violência na fronteira paraense / autor: Sérgio Sauer ; [tradução: Phillippa Bennett, Julia Figueira-McDonough, Marsha Michel e Kristen Schlemmer]*. – Goiânia : CPT ; Rio de Janeiro : Justiça Global ; Curitiba : Terra de Direitos, 2005.
- SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. Cinema, Memória e Patrimônio. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, 2011.
- TOMAIM, C. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 16, p. 101-122, 2004.
- TOMAZI, N.D. *Sociologia para o Ensino Médio*. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2010.
- WELLE, Janaína. *Documentário e meio ambiente no Brasil: Uma proposta de leitura ecologizante*. 2015. 151 f. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP. Campinas, 2015.

A QUESTÃO AGRÁRIA BRASILEIRA E A BUSCA DA TERRA “LIVRE” EM VIDAS SECAS

Rosely Aparecida Stefanos Pacheco

Cinema e Direito: um diálogo necessário

É verdade que quando ocupam um edifício público ou derrubam a cerca de um latifúndio, não cai com ela o Estado brasileiro. Mas é verdade também que, a cada vez que caem cercas, somos obrigados a olhar o tamanho das desigualdades. O tamanho da opulência e da miséria, o tamanho da fartura e da fome.

(Pedro Tierra)¹

A família de Fabiano – sinhá Vitória, o menino mais novo, o menino mais velho, a cachorrinha baleia e o papagaio – estava cansada e faminta; havia caminhado o dia inteiro sertão adentro, em plena seca, e há horas procurava por uma sombra. O menino mais velho, exausto, sentou-se no chão da *terra seca* e pôs-se a chorar.

Esse é o ponto de partida, a cena inicial do filme *Vidas secas*,² de Nelson Pereira dos Santos, gravado entre os anos 1962 e 1963 e lançado em 1964. Nesse filme, os fatos falam por si – uma família fugindo da seca e da exclusão social, num deslocamento forçado, misto de fuga, busca, sina, motivado pela necessidade de preservar a vida, de seguir para não perecer. Uma verdadeira caminhada que nos remete

a inúmeras reflexões; entre elas destaca-se, a situação da busca do direito a uma terra “livre”, a um lugar para plantar, para viver.

Percebe-se que as diversas áreas do conhecimento buscam, cada vez mais, a interdisciplinaridade a fim de que os campos do conhecimento não se tornem “ilhas isoladas”, pontos insulares de saber. Nesse sentido, Direito e Cinema tornam-se um novo espaço interdisciplinar para pensarmos acerca de questões, tais como: o que é o Direito, o que é a Justiça, dentre outras, tomando como orientação a questão agrária brasileira.

A experiência do cinema questiona, e ao questionar perturba a autoridade e a pertinência da questão no que diz respeito a essência. Essa maneira perturbadora com a qual o cinema atravessa a linguagem da “verdade” é de extrema importância para o direito e para a justiça.

Importante destacar que, a partir do cinema, e esse olhar com as questões jurídicas, temos evidenciadas sensibilidades antes não aplicadas, olhares antes não percebidos. Assim, compartilhamos a compreensão de que o Cinema e o Direito estabelecem relações de grande importância uma vez que o cinema provoca e questiona estruturas que aparentemente se apresentam como “verdades” absolutas, com aparentes bases sólidas.

Essas novas formas de linguagem, como exemplo, o Cinema, vêm questionar a falsa aparência do Direito como aquele que paira sobre o bem e o mal sem conexões com o tempo presente. Por certo, conforme aponta Silveira (2004), como em nenhum outro campo do conhecimento, aprende-se muito cedo nos cursos de Direito que há um mundo do direito, diferente do mundo real, que possui lógicas e categorias próprias de explicação da vida. “Um mundo que, se “auto explicando”, se basta. Criam-se formas de explicar o mundo- sempre dentro da “auto explicação” do “mundo do direito”, de tal maneira, que se os fatos, se a vida não se adequar aos pressupostos do direito... muda-se a vida”. (SILVEIRA, 2004, p. 134).

Vive-se num mundo distinto. E neste mundo, fala-se um idioma que ninguém mais utiliza. Cuida-se para que haja uma distância entre o Direito e a sociedade. E isso nos parece normal. Afinal ensinaram, desde as primeiras lições nos cursos de Direito, que existe um “mundo do direito”, diferente do mundo dos fatos e dos mortais, no

¹ Hamilton Pereira da Silva, militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), foi preso em 10 de junho de 1972, quando tinha 24 anos, em Anápolis – Goiás. Acusado de subversão e de atentar contra a segurança nacional. Desde este período, com mais afinco passou a apresentar uma poesia desafiadora.

² *Vidas secas* foi indicado pelo *Bristh Film Institute* em junho de 1998 como uma das 360 obras fundamentais de uma cinemateca.

qual a vida, as pessoas e as coisas, tudo se reduz a normas, teorias. (SILVEIRA, 2004).

O autor ainda argumenta que, o mundo do Direito parece ter “vida própria”, parece que tudo se explica ou se conforma de acordo com as normas jurídicas, tidos como comandos estatais obrigatórios. Ensinam, desde as primeiras lições, que se deve reduzir todo o Direito à lei. Entretanto, sabemos que a história é distinta, pois, a vida não nasce da lei. E se a vida não nasce da lei, é necessário descobrir, com urgência, como dar vida à prática do direito, o que só é possível se aprendermos a falar o idioma dos povos e a rompermos as intransponíveis “portas da lei”, que tanto alertou Franz Kafka (1982).

É nesse sentido que apontamos a grande importância que representa a arte do Cinema para uma nova compreensão do Direito. Neste ponto, Deleuze citado por Machado (2010), já propunha a ideia de que o Cinema como arte de massa pode ser por excelência a arte revolucionária, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito (2010, p. 289).

Conforme argumenta o mesmo autor (2010, p. 247), “o cinema é uma forma de pensamento”. E, essas novas formas têm relevante importância, uma vez que o discurso jurídico geralmente é emoldurado pela forma. Esse condicionamento busca ratificar a significação discursiva no elevado grau de abstração e generalidade que a lei evoca para si. Essa essencialidade da forma e a busca da verdade, tão cara à instrumentalização do direito, é posta em questão pelo cinema, e, dessa maneira, é que essa interdisciplinaridade, torna-se tão destacada, pois, busca desmistificar alguns postulados. Ademais, conforme aponta Grossi (2004, p. 13) o Direito moderno está intimamente vinculado ao poder político como comando de um superior a um inferior- de cima para baixo-visão imperativista que o identifica em uma norma, ou seja, em uma regra respeitável e autoritária.

Somando-se a isso, Wolkmer (2011), orienta que os grandes discursos e as narrativas norteadoras que deram fundamentação às formas de saber, ao modo de organização de vida, à regulação dos procedimentos comportamentais, às práticas uniformes de representação social e às configurações centralizadas da estrutura de poder passaram e passam por questionamentos radicais, por múltiplas redefinições e por realidades emergenciais. Vive-se segundo o

autor, o declínio e o esgotamento de uma cultura monolítica, linear, determinista hierárquica e totalizante.

A escolha do filme de Nelson Pereira dos Santos para exercício dessa reflexão justifica-se, pois, apesar da obra cinematográfica ser uma narrativa de ficção, ela apresenta os vários problemas de violações de direitos enfrentados no Brasil em décadas passadas, mas, que ainda hoje perpassam o cotidiano de brasileiros e brasileiras e aponta a necessidade de pensar o Direito a partir de novos prismas, novas juridicidades que traz consigo algo transgressor, pluralista, pulverizado pelas dimensões da vivência humana, em que a ciência jurídica não pode ficar alheia.

Síntese sobre o filme *Vidas Secas*

O filme *Vidas Secas* narra a história de uma família de migrantes nordestinos em busca de melhores condições de vida, movidos pela esperança de sobreviver no “sertão”³. Para fugir da seca, Fabiano⁴ e a família partem rumo ao sul, acompanhados por Baleia, cachorra da família e pelo papagaio, que é sacrificado durante a peregrinação para virar refeição e alimentar a família. Assim, após muito tempo de caminhada, encontram uma fazenda abandonada onde decidem se instalar.

Nesta passagem, Fabiano começa a sonhar com uma vida melhor, e assim imagina proporcionar uma vida com menos sofrimento a seus filhos, eis que aparece o “senhor” e proprietário das terras exigindo

³ No caso brasileiro, o sertão representava para o pensamento lusitano da época colonial, aqueles espaços “desconhecidos, inacessíveis, isolados, perigosos, dominados pela natureza bruta, e habitado por bárbaros, hereges, infieis, onde não havia as bênçãos da religião da civilização e da cultura” (AMADO, 1995, p. 149).

⁴ Marilene Felinto, no posfácio à 99ª edição de *Vidas secas*, recorda que “o substantivo fabiano, do antropônimo ‘Fabiano’, significa ‘indivíduo qualquer, desconhecido, sem importância, sinônimo de ‘João ninguém’” (2006, p: 134), por isso mesmo, ele e a mulher Sinhá Vitória são desprovidos de sobrenome. Os filhos, também destituídos de si mesmos, são identificados apenas por menino “mais novo” e menino “mais velho” ao passo que o “animal” de estimação da família, a cachorrinha Baleia, ironicamente, tem nome e reações muitas vezes humanas.

o que ele entendia como seu por direito. Este oferece a Fabiano um emprego de caseiro na fazenda. O período em que passam por lá inicia uma fase de autodescoberta para Fabiano. No entanto, com a chegada de uma nova estação de secas, decidem que aquele lugar não mais será o seu lar, e partem em nova peregrinação.

Durante esta caminhada, Fabiano começa a perceber as injustiças a que constantemente é submetido. Sua pobreza e a falta de conhecimentos específicos da “arte das letras” é mais uma das dificuldades enfrentada pelo protagonista e faz com que a distância que separa Fabiano e sua família, das outras pessoas aumente cada dia mais. Ao final, quando ele decide mais uma vez se mudar e fugir da seca, começa a sonhar novamente com uma vida melhor para a esposa e para os filhos.

Entretanto, talvez a personagem mais “sonhadora” do filme, seja Sinhá Vitória, pois leva consigo o sonho da “cama de couro” de seu Tomás da Bolandeira,⁵ um antigo patrão, que os retirantes⁶, em seus momentos de nostalgia se recordavam. Esta fala pode ser observada em um dos trechos do filme, quando Sinhá Vitória assim enfatiza:

Será que ele levou? Será que a cama de couro ele levou? Fazia gosto de ver. Macia, jeitosa, num canto da camarinha, cama de gente... Quem se preza tem que... Seu Tomás... Cheiro bom de contratado. Era só bota em riba um pano de rendado, ficava bonita que nem um oratório. Se Deus ajudar, muita chuva, trabalho, nunca mais vamos dormir em cama de... Seu Tomás sabia fazer as coisas. Num errava nunca em conselho pra arrumar a vida dos outros. Nunca vi como Seu To-

⁵ Sinhá Vitória representa a mulher do sertão que não se rende à miséria. Trabalhadora, e inconformada com a lamentável situação de pobreza que ela e sua família vivem. Sempre acompanha o marido Fabiano e leva consigo seus dois filhos. Ela é uma mulher que possui pensamentos carregados de esperanças e com um grande sonho: ter uma cama de couro (assim como seu Tomás da Bolandeira) e livrar-se da indesejada cama de varas.

⁶ Os longos períodos de estiagem no sertão nordestino vieram, durante muitos anos, acompanhados da figura do retirante. Em geral, esse nome de retirantes é atribuído as famílias que se deslocavam em direção às capitais, fugindo das consequências da seca.

más. Eita veio bom. Ca... Um dia vamos ter uma cama de couro, igualzinha a de Seu Tomás.

Outro ponto que chama atenção no filme ocorre quando Fabiano descobre que foi enganado e explorado por seu patrão. Após todas as humilhações sofridas por ele e sua família, ainda percebe que fora enganado por alguém que julgava confiar. Quem percebe o “erro” no acerto de contas que deveria receber pelos dias trabalhados é Sinhá Vitória, e, este momento é tão decisivo na vida da família, quanto a seca que se aproxima para que decidam abandonar tudo outra vez e começar uma nova retirada.

O filme termina com o início desta nova peregrinação, em busca de novos sonhos, novas terras e novas oportunidades. Nos parece um retrato triste, porém, representa o cotidiano da vida dos retirantes, sempre errantes e fugindo das “secas” e das mazelas sociais que a desigualdade social insiste em produzir.

Contexto histórico em que foi produzido o filme *Vidas Secas*

O contexto histórico em que foi produzido *Vidas Secas* é um dos elementos que deve ser levado em consideração, pois, este foi gravado na década de 1960, sob uma efervescente conjuntura política na qual os artistas, intelectuais, dentre outros grupos viviam o clima de ideais revolucionários. Em relação a parte dos cineastas da época, estes levavam esta orientação política para o âmbito de suas obras, influenciadas, assim, pelo ideal de mudança, na esperança de construir um país mais democrático.

O ideal que impulsionava os cineastas integrantes deste novo estilo de fazer cinema confirmava-se na seguinte frase: “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. A frase, atribuída ao modo de produção, descreve a perspectiva dos cinemanovistas daquilo que consideravam necessário para realizar filmes em meio à conjuntura política do período. Nesse período vê-se que as questões sociais passam a ser as principais temáticas, e o Brasil daqueles(as) seres até então eram considerados invisíveis, que não costumavam fazer parte do cenário, invadem, desse modo, as telas dos cinemas.

Segundo Marcelo Ridenti (2000), as lutas políticas e culturais vividas nos anos 1960 e princípio dos anos 1970 no Brasil são relevantes para compreender a história do país. Nessa fase, a esquerda apresentava suas posições, também, por meio das diversas produções artísticas, como a música popular, o teatro, as artes plásticas, a literatura e o cinema. Consistia na busca de reconstruir uma identidade nacional por meio do ideal revolucionário de transformação social, frente ao modelo capitalista. (RINDETI, 2000).

Para este autor, “a utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação do homem para mudar a História, no processo de construção do homem novo [...]” (RINDETI, 2000, p.24).

Segundo Glauber Rocha (1981 *apud* RINDETI 2000), os filmes realizados pelos integrantes do movimento são novos porque o Brasil, ali representado, também era novo para os espectadores. O autor enfatiza: “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” pelo povo brasileiro. (RINDETI, 2000, p.30). Ainda segundo Rocha, o objetivo do Cinema Novo era de produzir “um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência” (RINDETI, 2000, p. 33).

Devemos considerar que *Vidas Secas*, produzido em 1962, 1963 e lançado em 1964, às vésperas do golpe civil e militar certamente não teve “missão fácil”, pois, após o golpe, o cinema passou a ser alvo de críticas, perseguido por uma censura institucionalizada que suprimia a liberdade de expressão da maioria dos artistas.

O sistema agrário brasileiro e sua pretensa “imutabilidade”

Compreender a questão agrária brasileira e a forma como a mesma encontra-se estruturada, figura-se entre os grandes desafios enfrentados pelos pesquisadores que se dedicam a tal tarefa. Conforme observa Fernandes (2008), ela está presente em nosso cotidiano há séculos. “Pode-se querer escondê-la, encobrendo deliberadamente parte da realidade, mas ela se descortina dia a dia. Pode-se afirmar

que é uma coisa do passado, mas é do presente, está ali, aqui e naquilo, em todo o lugar, ação e objeto”. (FERNANDES, 2008).

É de se considerar que, a terra e suas formas de dominação social, desde o início da colonização portuguesa, configuraram uma complexa questão que tem sido responsável pelas desigualdades sociais e políticas que demarcaram, durante séculos, a *facies* da sociedade brasileira (LEWIN, 2005, p: 17).

De acordo com Stefanos Pacheco (2004), os conflitos de terra sempre marcaram o perfil das relações sociais e econômicas que se estabeleceram no Brasil. Contudo, essas manifestações nem sempre ocorreram de forma aberta ou visível devido à pressão e à repressão exercida pelos setores dominantes do poder. Nesse sentido, ao estudar a formação territorial da região nordestina (SIQUEIRA, 1990 *apud* Stefanos Pacheco, 2004), argumenta que no Brasil terra significa honra e poder patriarcal. Significa espaço onde se arregimentam compadres e acumula poder político e econômico reservado exclusivamente à administração das elites locais que aportaram nesses ares por meio das benesses europeias colonizadoras. Segundo o autor, este perfil oligárquico foi formador da estrutura de poder regional configurador de uma formação fundiária concentradora e antidemocrática, baseada na propriedade privada e alicerçada por uma de suas instituições pilares, a família.

A concentração de terras no Brasil não é um fenômeno novo, mas pode se afirmar que ainda hoje faz parte da base como se estabelece a estrutura fundiária. Esse quadro de desigualdade fundiária de certa forma tem gerado concentração de renda e poder por parte dos grandes proprietários e o aumento de conflitos pela luta de camponeses pelo acesso a terra e de reivindicações indígenas de seus territórios tradicionais. Diante dessa política, a terra se constitui no Brasil em objeto de interesse de possuidores. Essa política manteve a exclusão social e econômica das camadas menos favorecidas, principalmente após o advento da Lei de Terras, Lei n. 601 de 1850⁷.

Esta Lei restringia especialmente o acesso de pequenos

⁷ A Lei de Terras de 18.09.1850, foi editada duas semanas após a Lei Eusébio de Queirós, de 04.09.1850, que fez cessar a “importação” de pessoas escravizadas vindas da África. O modelo consolidado por esta legislação constituiu um dos principais obstáculos jurídicos ao desenvolvimento da pequena propriedade agrícola no Brasil, durante o século XIX. (MENDES, 2009).

camponeses à propriedade da terra. Entretanto, não podemos olvidar que também “deixou de fora”, tanto a população negra, quanto a indígena. A obtenção de lotes passou a se dar exclusivamente por meio de compra e venda, não mais por posse e cessão, como ocorria desde os tempos coloniais. Nesse sentido, a medida dificultou o acesso à pequena propriedade rural e estimulou a expansão dos latifúndios em todo o país.

Ademais, a interpretação inflexível do art. 3º, inciso IV, da Lei de Terras (que admitia e legitimava a posse concretizada antes da promulgação da Lei), confirmada no Regulamento de 1854⁸, ensejou a aquisição fraudulenta de terrenos públicos mediante legitimação, por ofício, de posse alegadamente anterior. A prática conhecida como “grilagem”⁹ se generalizou, resultando na ocorrência de falsas posses em todo país. Segundo Mendes (2009), “as fraudes na obtenção de escrituras raramente eram cometidas por lavradores, eles próprios vítimas de posseiros e empresas colonizadoras que lhes revendiam os terrenos” (MENDES, 2009, p. 180).

Quanto a este modelo de apropriação e concentração de terras, Fabrini (2008) leciona:

⁸ O Decreto n. 1318 regulamentou em detalhes a Lei de Terras e foi sancionado em 30.01.1854, garantindo eficácia jurídica ao sistema fundiário. A tarefa foi corroborada pela edição de portarias imperiais, leis provinciais e diretivas locais.

⁹ O termo grilagem vem da descrição de uma prática antiga de envelhecer documentos forjados para conseguir a posse de determinada área de terra. Os papéis falsificados eram colocados em uma caixa com grilos. Com o passar do tempo, a ação dos insetos dava aos documentos uma aparência envelhecida. Segundo Benatti (2006), as grilagens constituem grandes áreas ocupadas por fazendeiros que muitas vezes possuem outras terras, têm antecedentes de apropriação ilegal, comumente utilizaram métodos violentos contra pequenos posseiros ou proprietários para se apossar das áreas, e buscaram fraudar ou forjar documentos junto a funcionários do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incrá) ou a cartórios (quem estivesse mais suscetível a ser corrompido). A grilagem da terra também não é um fenômeno social recente na história brasileira. A grilagem e os diferentes mecanismos utilizados para a posse da terra e a busca de sua legitimação são meios para assegurar a propriedade. Neste contexto, a grilagem deve ser vista como instrumento e não como fim de um processo. Segundo o autor, isso se deve, em parte, à formação histórica da propriedade no Brasil que, desde a sua origem, teve uma base possessória.

A concentração de terras, de modo geral, não é somente resultado da aglutinação de pequenos lotes de camponeses expropriados no processo de modernização conservadora. É resultado principalmente de uma política de ocupação e apropriação concentrada da terra promovida pelo Estado (2008, p.57).

Fernandes (2001) define a questão agrária como “o movimento do conjunto de problemas relativos ao desenvolvimento da agropecuária e das lutas de resistência dos trabalhadores, que são inerentes ao processo desigual e contraditório das relações capitalistas de produção.” (FERNANDES, 2001, p.23).¹⁰

Reivindicações por uma nova política de reforma agrária

Tem-se que a legislação brasileira, constitucional ou infraconstitucional, nunca foi um obstáculo para a efetivação da reforma agrária. O Estatuto da Terra, Lei nº 4.504, de 30 de novembro de 1964, em que pese a sua elaboração no auge da ditadura civil e militar, já possuía instrumentos e procedimentos capazes de permitir o acesso das pessoas “menos favorecidas” à propriedade rural, conforme dispunham os artigos 15, 16 e 17 de tal Estatuto. No entanto, percebe-se que mesmo com estes dispositivos legais a tão almejada reforma agrária não se concretizou.

Entretanto, é de se evidenciar que desde o final dos anos 1970, as lutas no campo tiveram um papel central tanto no processo de redemocratização do país, quanto para colocar na pauta da política temas como o da reforma agrária. Temas que até então encontravam-se relegados, entram nas agendas, ganham visibilidade. (FERNANDES, MEDEIROS e PAULO, 2009).

“Novos” sujeitos entram em cena. Deste modo, com a emergência destes “novos” sujeitos sociais, com as novas propostas em discussão sobre a viabilidade da agricultura familiar e a necessidade da

¹⁰ Atlas da questão agrária brasileira. GIRARDI, Eduardo, P. <http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/questao_agraria.htm> [20 de fevereiro de 2017].

reforma agrária, esses temas novamente colocam em pauta a questão agrária, compondo agendas com outras questões sociais, como o resgate dos que se sentiam excluídos e a postulação de um novo modelo de desenvolvimento para o país. (FERNANDES, 2008).

É nesse bojo, de novas conquistas, que emerge a Constituição Federal de 1988, fruto de disputas que envolveram a organização e reivindicação popular. A Carta Magna dispõe em seu artigo 184 que “compete à União desapropriar por interesse social, para fins de reforma agrária, o imóvel rural que não esteja cumprindo sua função social, mediante prévia e justa indenização em títulos da dívida agrária, com cláusula de preservação do valor real, resgatáveis no prazo de até vinte anos, a partir do segundo ano de sua emissão, e cuja utilização será definida em lei”.

Porém, é de se enfatizar que apesar de constar na Constituição os ditames sobre a possibilidade da realização da reforma agrária, os problemas no campo não só persistem, como também sofreram aumentos significativos, conforme destacam estudiosos sobre o tema. Dentre elas cita-se os professores Oliveira (2015) e Fabrini (2008), que assevera “a concentração da posse da terra tem raízes profundas e vem de longa data devido ao tipo de ocupação e colonização implantados no território brasileiro. A concentração e monopólio da terra, que permanecem, e até se intensificam nos dias atuais, tem sido uma das principais razões do surgimento de conflitos no campo brasileiro, manifestados, entre outras formas, por lutas promovidas pelos camponeses” (2008, p. 56).

A questão da propriedade e o confronto com as demandas daqueles que não “podem” ter acesso aceder à terra

Em *Vidas Secas*, tanto Fabiano, quanto Sinhá Vitória e sua família buscam e sonham em ocupar um pedaço de chão, uma terra “livre”. Entretanto, percebem que essa, não é uma tarefa fácil, uma vez que grande parte das terras constavam do rol de propriedades que já estavam tituladas para terceiros. Essa exclusão do sistema de propriedade não é algo dado, algo que assim foi decidido desde sempre. Ao contrário, como podemos observar, trata-se de uma construção

histórica que foi corroborado pelo Direito com sua visão fundamentada na propriedade.

O direito de propriedade da terra é um elemento fundamental para o entendimento da questão agrária brasileira. Por um lado, este direito de propriedade é usado pelos proprietários de terra como argumento da defesa intransigente das suas propriedades. Por outro, a propriedade da terra, vista sob outra ótica, que não a capitalista, é uma aspiração camponesa, indígena, ou de qualquer outro povo, que não esteja contemplado nesse processo econômico e social, garantidora da autonomia destes sujeitos.

Portanto, o direito de propriedade é fonte de paradoxos e contradições.

[...] se alguns têm muito, é porque a maioria não tem nada. Alguns grandes proprietários, atraídos pela paixão da terra, podem também ter a ambição de ser admirados como benfeitores locais; mas o fato de que a grande propriedade devora a terra ao seu redor é um desastre apenas menor que a devastação e o incêndio. Ela termina, aliás, por chegar ao mesmo resultado, isto é, à ruína das populações e muitas vezes à própria ruína da terra (ÉLISÉE RECLUS, 1908 *apud* GRABOIS, 2004, p.87).

Diante dessas considerações, pode-se verificar que a política da formação da estrutura fundiária no Brasil desconsiderou grande parte da parcela da população brasileira, além do que construiu institutos jurídicos que visavam legitimar a exclusão dessa população, no que diz respeito à terra/território.

E, corroborando a esta pretensa “imutabilidade” da questão agrária, conforme se pode observar no filme *Vidas Secas*, a migração, que neste caso representa o deslocamento forçado, seria o único destino do retirante, do nordestino excluído, despossuído. De acordo com Albuquerque Jr. (2007),

A migração crescente de nordestinos para os grandes centros urbanos do Sul [...] é atribuída e explicada pela ocorrência das secas, marcando todos os migran-

tes nordestinos com a pecha de retirantes ou flagelados, quando, na verdade, esta vinha apenas agravar as causas mais fundamentais deste processo migratório que eram a concentração de propriedade da terra da região, as péssimas condições de trabalho oferecidas por uma economia em estágio ainda incipiente de capitalização (Albuquerque, 2007, p.107).

A situação de vida no sertão nordestino tal qual apresentada no filme, não é natural. *Vidas Secas* propõe exatamente uma leitura da interferência humana nessa realidade. Percebe-se que o grande obstáculo no caso apresentado, não é o clima nem o solo árido, seco, daquela região, mas, um sujeito histórico beneficiado pelas condições estruturais baseadas na concentração de propriedade das terras.

Mais uma tentativa de perpetuação da política agrária de exclusão: a bancada ruralista

Conforme já enunciado anteriormente, de que a situação apresentada pelo filme *Vidas Secas* é em decorrência de condições estruturais da questão agrária orientada pelo regime de concentração de terras, torna-se importante notar que, mesmo transcorridos mais de sete décadas que o autor Graciliano Ramos escreveu a obra literária e mais de cinco décadas da gravação do filme por Nelson Pereira dos Santos, a situação vivenciada hoje pelo pequeno camponês parece não ter sofrido grandes transformações, haja vista os interesses envolvidos.

Desta maneira, é importante destacar o papel que ocupa dentro do poder legislativo brasileiro a chamada Bancada Ruralista que atua sob a sigla da Frente Parlamentar da Agropecuária. Aponta-se que, quer no Congresso a nível Nacional ou Estadual bancadas conservadoras, como a religiosa, a ruralista, têm ganhado êxito com maior poder e representatividade. É de se considerar que o último Congresso Nacional, eleito em 2014, apresenta uma das formações mais conservadoras das últimas décadas.

Oficializada em 1995, a Bancada Ruralista¹¹ é composta por um grupo político bem articulado internamente. A geopolítica ruralista em curso tem na sua concepção a expansão de propriedades pelo território que culmina em enfrentamentos diretos ou indiretos e conflitos por terras envolvendo os camponeses (posseiros, agregados, sitiantes e os movimentos sociais organizados no campo), incluindo também disputas por porções dos territórios das comunidades indígenas, quilombolas e demais populações tradicionais, com o intuito de liberação das áreas para o agronegócio.

Observa-se que a força dos setores oligárquicos rurais na política brasileira não é algo novo e atuam há mais de um século, sobretudo, quando houve a transição do Império para a República, com a atuação do parlamento brasileiro.

José de Souza Martins, assim destaca:

As oligarquias políticas no Brasil colocaram a seu serviço as instituições da moderna dominação política, submetendo a seu controle todo o aparelho de Estado. Em consequência, nenhum grupo ou partido político tem hoje condições de governar o Brasil senão através de alianças com esses grupos tradicionais (MARTINS, 1994, p.20).

Deve-se registrar que muitas destas oligarquias exerciam seu poder por meio do coronelismo. O Nordeste, cenário que se desenrola o filme *Vidas Secas*, mantinha historicamente uma relação de compadrio, de coronelismo e de dependência do trabalhador rural para com o proprietário das terras. Isso se faz notar nas cenas em que Fabiano, quando vai “acertar as contas” com o seu patrão, percebe a diferença no salário e não se conforma, reclama. O patrão não gosta,

¹¹ A Bancada é formada por parlamentares oriundos de partidos distintos dispostos a defender um assunto ou tema específico que em última instância culminam na defesa da propriedade da terra e da expansão capitalista na agricultura. Ou seja, um grupo de parlamentares que se mobilizam para defender no Congresso Nacional os interesses ruralistas, encaminhando Projetos de Lei, mobilizando suas bases eleitorais e outros deputados e senadores aliados para fazerem pressão sobre o Congresso e o Governo.

repele a insolência e manda que Fabiano procure serviço em outro lugar.

Hodiernamente, apesar de “aparentemente” não existir mais o sistema de coronelismo, a Bancada Ruralista atuante no Poder Legislativo brasileiro influencia os rumos da política agrária brasileira. E, esta influência é percebida quando se detecta os favores que os mesmos devem aos seus financiadores de campanhas.

De acordo com Costa e Lubliner (2014), esta Bancada Ruralista se apresenta como porta voz da classe dos grandes proprietários rurais no campo e ocupa lugar de destaque no cenário político nacional. Também se coloca na contraposição da reforma agrária e das políticas que vão de encontro a promover a justiça social no campo.

Segundo Costa e Oliveira (2011), a Bancada Ruralista é formada por parlamentares oriundos de partidos distintos, que se propõem a defender um assunto ou tema específico, que culminam na defesa dos seus interesses e da classe, como proprietários de terra ou capitalistas da agricultura. Ou seja, um grupo de deputados federais e senadores que se mobilizam para defender no Congresso Nacional os interesses dos ruralistas, encaminhando Projetos de Lei, mobilizando suas bases eleitorais e outros deputados e senadores aliados para fazerem pressão sobre o Congresso e o Governo.

Denota-se que além do auto identificação como ruralistas, em geral, estes representantes parlamentares, tem diferentes formações profissionais e ao longo de suas trajetórias políticas exerceram cargos públicos eletivos ou não eletivos de esfera municipal, estadual e federal. Estes deputados federais podem ascender a outras posições no Senado Federal, nos ministérios e manterem suas articulações com a bancada da Câmara. Ou seja, transitam para outros cargos do Poder Legislativo e do Executivo para continuar a defesa da expansão capitalista da agricultura (Costa e Umbelino de Oliveira (2011).

A questão agrária e o trabalho escravo no Brasil

Outro tema ligado à questão agrária que o filme põe em evidência, diz respeito a situação dos trabalhadores no Brasil. Sendo que, uma das cenas mais notáveis é aquela em que Fabiano descobre que foi enganado e explorado pelo seu patrão. Fabiano era extorquido pelo

patrão que lhe enganava no acerto de contas, pelo governo que lhe cobrava impostos sem lhe apresentar um retorno, e pela polícia, representada na figura do soldado amarelo, que o golpeava e o prendia sem aparentemente motivo algum.

O patrão o descompunha aos gritos, e parecia que tinha esse direito, de sempre o descompor. Afinal de contas, contava a “tradição” que sempre fora assim. As contas apresentadas a Fabiano pelo patrão diferiam das de Sinhá Vitória, e Fabiano sabia-se lesado, mas silenciava e se questionava: “Estava aquilo correto? Trabalhar como escravo e nunca conseguir carta de “alforria?”. Apresentam-se aqui resquícios da escravidão, que se somavam a deficiente educação escolar que ele recebera no sertão.

Diante dessa situação de violação de direitos vivenciada por Fabiano e sua família, é de se notar que o Brasil foi o último Estado, no mundo ocidental a abolir o trabalho escravo de forma oficial, o que ocorreu somente no final do século XIX. No entanto, esse problema continua a existir nos dias atuais. Informações estimam sobre a ocorrência de trabalhadores no Brasil vivendo em condições análoga a de escravos¹².

Portanto, é possível afirmar que o trabalho escravo nunca foi abolido totalmente no território nacional. Somente em 1995 o governo reconheceu oficialmente perante a OIT (Organização Internacional do Trabalho) a existência desse tipo de problema no país, embora este tenha sido um dos primeiros no mundo a realizar esse tipo de pronunciamento.

Segundo dados do Índice de Escravidão Global, elaborado por Organizações não governamentais (ONGs) ligadas à OIT (Organização Internacional do Trabalho) tais como o da organização de direitos humanos Walk Free Foundation¹³, o Brasil, apesar de ter um dos menores índices de escravidão do continente americano ainda abriga mais de 155 mil pessoas nessa situação. Estes índices abrangem desde

¹² O termo “trabalho análogo ao de escravo” deriva do fato de que o trabalho escravo formal foi abolido pela Lei Áurea em 13 de maio de 1888. Até então, o Estado brasileiro tolerava a propriedade de uma pessoa por outra não mais reconhecida pela legislação, o que se tornou ilegal após essa data.

¹³ Brasil tem 155 mil pessoas em situação de escravidão, diz ONG, disponível em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/11/141117_escravidao_brasil_mundo_pai> Acesso em: 20 de março de 2017.

trabalho forçado ou por dívidas, tráfico humano ou sexual até casamentos forçados, em que uma das partes é subserviente.

Segundo a OIT (Organização Internacional do Trabalho), é considerado escravo todo o regime de trabalho degradante que prive o trabalhador de sua liberdade. Essa situação ocorre no Brasil, em maior parte, em espaços rurais distantes de centros urbanizados e rotas de transporte para fuga, onde os trabalhadores são geralmente coagidos a continuarem laborando sob a alegação da existência de dívidas com fazendeiros. Mas, deve-se apontar que, esse tipo de ocorrência nem sempre é algo exclusivo do meio agrário. Apesar, de a escravidão rural se apresentar, hodiernamente, predominante, a sua presença no âmbito urbano, por outro lado, tem crescido cada vez mais. Vale anotar que a escravidão urbana, conforme destaca Schwarz (2008) apresenta-se, principalmente,

[...] no trabalho forçado infantil, inclusive no âmbito doméstico, e no emprego massivo de imigrantes ilegais em pequenas oficinas industriais”, sendo que a solução para a sua extinção passaria “pelo controle radical sobre o trabalho infantil e pela regularização da situação de trabalhadores imigrantes, inclusive a descriminalização de seu trabalho no Brasil. (SCHWARZ, 2008, p. 125/126).

Nesse sentido, apontamos que ainda há muitos problemas que precisam ser diagnosticados e erradicados, haja vista o grande número de pessoas vivendo em condições sub-humanas. O escravismo é considerado internacionalmente uma violação grave aos direitos humanos, no sentido de explorar e privar o ser humano do exercício de sua liberdade. Além do que, somente o fato de termos que tratar deste tema em pleno século XXI, por si só representa quão desiguais são as relações sociais, de trabalho e agrária no Brasil contemporâneo.

Considerações Finais

Depreende-se do trabalho apresentado que há mais de setenta anos, precisamente em 1938 Graciliano Ramos publicava a obra *Vidas Secas*. Mais tarde, já na década de 1960 Nelson Pereira dos Santos lançou o filme *Vidas Secas*, que teve uma grande contribuição para a temática agrária brasileira no cinema brasileiro.

O momento histórico vivido no Brasil, momento da feitura e do lançamento do filme, início da década de 1960, se caracterizou por uma movimentação engajada, em que diversos setores sociais adentram a cena política com exigências e demandas sociais, consideradas mais ousadas. Entretanto, esse engajamento sofreu uma ruptura, que somente será rearticulada mais tarde, com o fim do período ditatorial civil e militar.

Percebe-se que ao longo dos séculos de apropriação do território brasileiro, a forma como foi e continua sendo organizada, a estrutura agrária, por mais que tenha alterado o vai e vem do poder político e econômico no país, principalmente aqueles referentes à terra, à propriedade fundiária e ao que se refere às questões daqueles que não têm acesso à terra (camponeses, quilombolas, indígenas dentre outros) é extremamente resistente às transformações que possam pôr em risco os interesses de uma classe que concentra terras e poder.

A partir da leitura dos diversos autores estudados para a realização deste trabalho, tem-se que a aliança do Estado brasileiro com o agronegócio se intensificou, atingindo diretamente o conjunto das populações tradicionais e povos do campo. Nesse contexto pode-se afirmar que a violência contra as comunidades camponesas e povos indígenas foi praticada não apenas pela lógica do capitalismo, como também pela ação e omissão do Estado brasileiro¹⁴.

O tempo passou, décadas se foram, mas a cena de *Vidas Secas* ainda se repete: nuvens cobrem o céu. E assim como as nuvens, as vidas de alguns brasileiros(as) seguem áridas, secas. E, no peregrinar de uma família de retirantes nordestinos expropriados a representação cinematográfica expressa sua aflição cotidiana, em que as pessoas são

¹⁴ Disponível em <<http://www.cptnacional.org.br/index.php/publicacoes-2/destaque/3044-balanco-da-questao-agraria-no-brasil-em-2015>>. Acesso em: 20 de março de 2017.

brutalizadas, expressando a “naturalização” das condições desumanas, impostas por um sistema que tem suas origens estruturais na história agrária brasileira. Portanto, não é a região ou o clima que torna uma *vida seca*, mas a violência, a brutalidade e a exposição a diversas formas de desigualdades, de misérias a que as pessoas são expostas cotidianamente.

Esse quadro preocupante, e a não realização de reformas, no que tange a questão agrária, se explica pela existência e força da classe dos proprietários de terra, que sequer permitem que se imponha um limite para a propriedade desta terra. Acrescente-se a isso a atuação da Bancada Ruralista no Congresso Nacional. Estes não admitem que a terra sirva como meio de vida, sobrevivência, terra para moradia, para produção de alimentos, para as pessoas que habitam este território, como, por exemplo, praticam os indígenas quilombolas e a comunidade camponesa. (Lewin, 2005).

Somando-se a isso, este segmento privilegiado da população faz valer um Direito embasado no regime de propriedade que tem suas origens em séculos passados, como exemplo a Lei de Terras de 1850, que continua vívida, atuando nos dias atuais com todo seu vigor, impedindo segmentos importantes da população brasileira de terem acesso à terra.

Em *Vidas Secas* a finalização da narrativa expressada por meio do filme, até pode parecer “negativa” e conduzir a impressão de que Fabiano e sua família irão para sempre continuar fugindo da seca e que este é o único destino que lhes resta. Entretanto, o povo resiste. Por meio das mobilizações sociais os povos que se sentiram excluídos, no decorrer da construção do “imaginado” Estado Nação, passaram a reivindicar seus direitos. A memória destes povos os fizera permanecer em luta.

Destaca-se que mesmo com relações assimétricas de poder, entre aqueles que possuem a terra e os despossuídos, foram inúmeras as ocupações e retomadas de terras, territórios, marchas, jornadas e protestos que alimentaram o desejo de mudança, necessário para manter a esperança na construção de outra realidade possível, uma vez que, o prognóstico para aqueles(as) que vivem às *Vidas Secas*, ainda não se findou, pois caminhar é preciso.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. (2007). *Preconceito de origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo, Cortez.
- AMADO, Janaina. (1995). “Sertão, Nação”. *Estudos Históricos* Vol. 8, No. 15. Rio de Janeiro.
- BENATTI, J. Helder. (2006). *A grilagem de terras públicas na Amazônia brasileira*. Brasília: Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia/MMA.
- COSTA, Sandra Helena Gonçalves e OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. (2011). *O estudo das questões ruralistas na geografia brasileira*, In: *Revista Geográfica de América Central* Número Especial EGAL, 2011- Costa Rica II Semestre de 2011.
- FABRINI, João Edmilson. A posse e concentração de terra no sul de Mato Grosso do Sul. In: Almeida, Rosemeira Aparecida de. *A questão agrária em Mato Grosso do Sul, uma visão interdisciplinar*. Campo Grande, MS, Ed. UFMS, 2008.
- FERNANDES, Bernardo, Mançano. MEDEIROS, Leonilde Servolo, PAULILO Maria Ignez. (2009). *Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas*. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural.
- FERNANDES, Bernardo Mançano (2008) “*Questão agrária: conflitualidade e desenvolvimento territorial*” em Buainain, Antônio (coord.) *Luta pela terra, reforma agrária e gestão de conflitos no Brasil* (Campinas: UNICAMP).
- GIRARDI, Eduardo, P. *Atlas da questão agrária brasileira*. Disponível em: <http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/questao_agraria.htm>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.
- GROSSI, Paolo. (2004). *Mitologias jurídicas da modernidade*. Florianópolis: Fundação Boiteux.
- LEWIN, H. (2005). *Uma nova abordagem da questão da terra no Brasil*. In: RIBEIRO, A. P. A.; SOUZA E SILVA, L.; LEWIN, H. (Coord.). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- KAFKA, Franz. *O Processo*. (1982). 1ª edição. São Paulo: Abril Cultural.
- MACHADO, Roberto. (2010). *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MARTINS, Jose de Souza. (1994). *O poder do atraso: ensaios de sociologia da historia lenta*. São Paulo: Editora Hucitec.

- MENDES, José S. Ramos. (2009). *Desígnios da Lei de Terras: imigração, escravidão e propriedade fundiária no Brasil Império*. In: Cadernos CRH, Salvador, v. 22, n. 55.
- OLIVEIRA, Ariovaldo, Umbelino. (2015). *Reforma agrária, grilagem das terras públicas e a luta pela terra e território no Brasil*. Disponível em: <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal15/Geografiasocioeconomica/Geografiaagraria/04.pdf>>. Acesso em: junho de 2017>.
- RIDENTI, Marcelo. (2000). *Em busca do Povo Brasileiro* – Rio de Janeiro: Record.
- SCHWARZ, Rodrigo Garcia. (2008). *Trabalho Escravo - A abolição necessária: uma análise da efetividade e da eficácia das políticas de combate à escravidão contemporânea no Brasil*. São Paulo: LTr.
- SILVEIRA, Domingos Sávio Dresch da. (2004). *Novos personagens entram em cena... afinal: a máquina judiciária gera mais violência* In: Antropologia, diversidade e direitos humanos: diálogos interdisciplinares. Fonseca, Claudia, [et al]. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- SIRINO, Salete Paulina Machado. *Vidas Secas: da literatura ao cinema uma reflexão sobre suas possibilidades educativas*, disponível em <<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica2/saletesirino.pdf>>, acesso [21 de março de 2017].
- STEFANES PACHECO, Rosely. A. (2004). *Mobilizações Guarani Kaiowá e Nandeva e a (re)construção de territórios: novas perspectivas para o direito indígena (1978-2003)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFMS, Dourados, MS.
- WOLKMER, Antônio Carlos e Jose Rubens M Leite. (2011). *Os “novos” direitos no Brasil*. São Paulo, Saraiva.
- Balanço da questão agrária no Brasil em 2015. Disponível em: <<http://www.cptnacional.org.br/index.php/publicacoes-2/destaque/3044-balanco-da-questao-agraria-no-brasil-em-2015>>. Acesso em: 25 de março de 2017.

FESTIVAIS LATINO-AMERICANOS DE CINEMA AMBIENTAL: ESTÍMULO À SOCIABILIDADE ENTRE OS REALIZADORES

Solange Alboreda
Paulo Heméritas
Janaína Welle

Apresentação

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre as possibilidades de estímulo à sociabilidade entre os realizadores latino-americanos de festivais de cinema organizados sob a temática ambiental. O primeiro passo para este arranjo ocorreu sob a forma de diagnóstico setorial num encontro que reuniu pela primeira vez, em 2017, representantes de Festivais e teóricos do cinema ambiental de toda a América Latina (conforme relação específica apresentada às fls. XXII) na cidade de Santos – SP organizado pelo Sesc – Serviço Social do Comércio. Ao término do evento, os participantes deliberaram a necessidade de atuação dos Festivais através de uma representação organizada em forma de rede com vistas ao desenvolvimento de uma política pública específica de fomento ao setor.

Vislumbramos, neste artigo, contribuir com discussão teórica aos desafios setoriais contemplados neste encontro e acreditamos considerar o conhecimento aqui produzido como uma categoria possível de sociabilidade entre os realizadores, produtores culturais e pesquisadores de cinema ambiental envolvidos nesta jornada. Para tanto, utilizaremos na presente discussão as seguintes questões norteadoras: o que é filme ambiental? como é orientada a curadoria da especificidade temática denominada “cinema ambiental”? qual a relevância do papel social exercido pelos festivais de cinema ambiental nas políticas culturais existentes? que repercussões comportamentais do público espectador em relação a sua participação na arena política podem ser articuladas num festival de cinema ambiental? qual a importância do encontro para o desenvolvimento de práticas que

visem a sociabilidade deste grupo? como uma organização dos festivais pode ensejar a formulação de uma política pública setorial?

O filme ambiental

Decorridos mais de vinte anos da realização pioneira no Brasil de seu primeiro festival de cinema ambiental, este tipo particular de evento cultural teve sua disseminação por todas as regiões do país constituindo-se numa rede de mostras e festivais cujo fio condutor é uma expectativa hipoteticamente demiúrgica de enfrentamento de uma crise ambiental sem precedentes históricos.¹ Apesar da relativa prosperidade e desenvolvimento setorial, persiste uma questão problematizadora enfrentada por pesquisadores, produtores culturais e realizadores quando se deparam com a questão do filme ambiental: padecer de uma definição temática consolidada teoricamente.

A busca por esclarecimento quanto a conceituação temática sobre o filme ambiental revela uma tímida produção teórica específica, o que conduz os pesquisadores e interessados neste tema, num primeiro momento, a um desvio de seus interesses levando a investigação à literatura panorâmica convencional sobre o cinema documentário e ficcional que possuem ampla base bibliográfica bem como cursos de graduação, aperfeiçoamento e pós-graduação organizados no Brasil. Esta distorção produz aproximações e distanciamentos à especificidade temática ambiental vislumbradas nas pesquisas o que requer adaptações próprias de um setor iniciante e não foge da dificuldade em se atribuir cientificidade ao campo das ciências sociais (MINAYO, 2001) o que pode ser superada segundo Demo (2000), com uma técnica de pesquisa denominada “questionamento reconstrutivo”, o que buscaremos utilizar no presente

¹ A primeira edição do FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental foi organizada pelos seus idealizadores em face das questões ecológicas particulares à região Centro-Oeste, como: o desmatamento acelerado do cerrado, os impactos socioambientais do agronegócio, o acidente nuclear conhecido como césio-137, os males provocados aos trabalhadores e consumidores pela indústria do amianto. Com o sucesso obtido pelo Festival ele tornou-se alvo de uma política pública a partir da terceira edição e atualmente é considerado o maior evento cultural do Estado de Goiás. Fonte: LEÃO, Beto. (2002).

ensaio através de basicamente duas medidas saneadoras: a) a utilização de literatura multidisciplinar, com a revisão do pensamento dos autores utilizados nos campos da Ecologia, da Comunicação e do Pensamento Ambiental, e b) a discussão de nossa *práxis* através de uma reflexão crítica enquanto realizadores de eventos culturais relativos ao cinema ambiental.

A primeira polêmica quanto a natureza do filme ambiental se dá quanto a definição de seu florescimento. Os filmes ambientais possuem origem recente? Ou poderíamos considerar, em sentido literal, que todo filme é ambiental, transcorre em um ambiente, sejam os ecossistemas naturais, as cidades ou o ciberespaço, em que a sociedade produz cultura (ECHEVERRÍA, 1999) e assim situá-los a partir de uma origem remota, próxima do surgimento da sétima arte em fins do século XIX. O *locus* onde transcorre o enredo dos filmes é determinante para sua designação temática ou devemos considerar as razões argumentativas do filme?

A utilização do termo – ambiental – pelo cinema pode ser interpretada como uma provocação, uma forma resumida de indagar: como estão os ambientes naturais, urbanos e midiáticos? Esta indagação surgiu integrada a uma perspectiva de pensamento ambiental promotora de uma nova cultura, a da sustentabilidade, para a qual deve existir um comprometimento moral das atuais sociedades com a preservação do ambiente para que as gerações futuras não sofram pela escassez de recursos energéticos fundamentais como a potabilidade da água e a integridade do solo.

Sob inspiração do pensamento de Sachs e Leff, Alves (2010), aponta possibilidades de análise e de práticas ambientalmente possíveis de transformação da maneira como vivemos no planeta e na reflexão sobre o porquê devemos salvar o planeta, o que nos possibilita refletir sobre a construção da sustentabilidade socioambiental, cujos discursos tem limites dentro de práticas no âmbito político. Para esses autores os discursos e as práticas se mesclam quando ampliamos a noção de complexidade e os analisamos à luz da interdisciplinaridade. Isso justifica o porquê “meio ambiente e desenvolvimento são subjetivações que a racionalidade humana tratou de transformar em negócios e artificializá-los em busca de uma pretenza felicidade” (ALVES, 2010).

Nesse sentido o cinema apresenta as mudanças que vão

acontecendo na relação entre as pessoas, no tipo de alimento disponível, nos discursos sobre essa sustentabilidade discutível, nos aparatos técnicos que conferem melhor resolução na captura e uso das imagens, na estética fílmica e, entre várias outras, as mudanças que implicam diferentes modos de produção, afetando o funcionamento da indústria, inclusive a do cinema, nossa relação com as muitas dimensões da nossa existência e com o meio.

O principal argumento enunciativo da cultura sustentável surge em forma de uma crítica veemente ao cotidiano da sociedade de consumo e os valores associados à política, à economia e ao caráter fragmentado do conhecimento científico. Os ambientalistas retomam a ideia marxiana da fetichização da mercadoria, como nossa incapacidade de percepção em avaliar os custos ambientais de sustentação de sua existência.

Discursivamente, para os ambientalistas, existe uma relação direta entre o crescimento exponencial das forças de mercado e o incremento de seus resultados econômicos a partir da apropriação crescente dos recursos da natureza. A ameaça de exaustão de recursos naturais em escala planetária somente foi possível com o desenvolvimento tecnológico que marca, na era moderna, a aliança entre conhecimento e capital. Por esta razão são emitidos juízos deste movimento como: o incentivo ao artesanato e à amaturalidade, a inadiabilidade da reciclagem de materiais e o comércio de bens de consumo usados (automóveis, roupas, móveis, eletrodomésticos e livros); a opção por energias renováveis como o ciclismo e o iatismo para a sustentação da mobilidade urbana; os benefícios da alimentação considerada orgânica; a compostagem como suprimento das hortas residenciais e da austeridade e racionalidade em relação aos usos dos recursos naturais. Estas práticas consideradas sustentáveis são fundamentadas por uma determinada corrente filosófica contida no pensamento ambiental e que conduz a uma ética humana norteada pelo cuidado enquanto possibilidade ontológica.

Mas, para este movimento social, tal balanço, entre as apropriações crescentes dos recursos naturais e as práticas sustentáveis é desfavorável a ponto de estabelecer projeções sombrias que apontam no sentido de considerar as sociedades atuais como contingentes (HELLER, 2000) em função dos riscos ambientais assumidos e o que aparece como argumento recorrente aos filmes ambientais: a chegada

ao ponto de não retorno dos limites do espaço físico geográfico o que levou James Lovelock (2006) a criar a terminologia “retirada sustentável” uma referência teórica alarmante quanto a irretornabilidade das condições ótimas de ambiência planetária. A revelação do dilema da escassez, dos riscos, coube aos filmes ambientais, através da ampla exploração dos recursos da linguagem fílmica abordar através de um roteiro marcado pela desconstrução da ideia de infinitude dos recursos naturais sendo aliada circunstancialmente ao modelo midiático contemporâneo que fundamenta a comunicação com o espectador através da fala do medo (BAUMAN, 2007).

Esta delimitação temática provocativa contempla uma ambivalência. Ela é ambiental, refere-se a lugares e não lugares. No entanto, em termos teóricos, a teoria da cultura não se realiza apenas na relação entre a sociedade e os desafios oferecidos pela natureza, seja dos ecossistemas naturais, urbanos ou virtuais. São fundamentais as relações estabelecidas entre os indivíduos como a família, a cidade, a escola e os movimentos sociais no sentido de enfrentar as hostilidades perante o meio. Em Vieira Pinto (2005), há o entendimento que, “No âmbito definido como ‘mundo’ incluem-se uma parte da natureza material do universo e um conjunto de seres semelhantes, hoje para o homem civilizado equivalente à totalidade da humanidade”.

Neste sentido, o filme ambiental possui exclusividade quando sua consideração se dirige às representações sociais midiáticas decorrentes tanto de um pensamento – o ambiental – como de diversos movimentos sociais envolvidos (ecofeminismo, ecologia profunda, ecomarxismo, etc). Coube aos Festivais temáticos, lançar luzes a esta reivindicação em forma de filme quanto a qualidade ambiental dos ecossistemas em que decorre a vida.

Estes sujeitos foram considerados “verdes”, a partir da constatação de empoderamento destas identidades (CASTELLS, 1999), como a sua segmentação em partidos políticos, criação de organizações do terceiro setor e realização de encontros mundiais ecológicos. Estas manifestações levaram a uma alta regulação estatal dos espaços físicos-geográficos, estando a relação Sociedade Natureza suportada por uma normatividade expressa em leis e tratados internacionais e que requerem uma nascente “educação ambiental.” (MORANDI; GIL, 2001). Nas últimas décadas a educação de corte ambiental teve por missão a organização de parâmetros curriculares que permitissem

o esclarecimento destas novas condicionantes formadoras de uma nova consciência, ambiental. Na expressão de Homero Aridjis, esta consciência colide com a consciência tradicional – predatória. Como se lê em seus versos,

Eu sou o homem lobo
devoro-me a mim mesmo
Ao amanhecer corto a floresta
onde pousou a Lua
Ao meio dia queimo as pastagens
onde corre o veado
Ao anoitecer vou à praia esquartejar tartarugas
Subo a montanha
para caçar águias
O que Deus fez em seis dias
desfaço em um
Eu sou o homem lobo
devoro-me a mim mesmo
(ARIDJIS, 2001, tradução Sônia Morandi)

Os filmes ambientais expressam sob recursos imagético-sonoros esta transformação radical dos padrões de comportamento social em relação aos ecossistemas o que no campo político traduziu-se em conflitos devido a diferentes significados que a exploração dos recursos naturais possuem para a sociedade. Neste duelo, o filme ambiental reproduz a história dos vencidos, em que o significado econômico para o mundo corporativo, como o das construtoras, imobiliárias, mineradoras, usinas hidrelétricas, etc, pertencentes aos interesses do grande capital triunfa sobre a economia de subsistência para as sociedades extrativistas, pescadores, comunidades tradicionais e agricultores familiares. Esta luta, arena política de diferentes interesses culturais e políticos sobre a exploração do meio traduz-se através dos filmes ambientais numa luta por representações sociais (SHOHAT, 2006).

O filme ambiental foi tematizado hipoteticamente, portanto, diante de uma necessidade de refletir midiaticamente uma nova mentalidade surgida e que contempla os sonhos de uma sociedade ambientalmente sustentada. O espelho desta mentalidade não foge

dos preceitos de uma rede de distribuição tradicional da indústria cultural de corte cinematográfico e sua aceitação perante um espectador específico e curioso por um segmento de obras audiovisuais, o filme ambiental. O que pretendemos discutir é que esta denominação pode ter surgido coetaneamente por uma necessidade do espetáculo tradicional relativo ao filme: o ambiental do cinema é uma criação dos Festivais de cinema ambientais?

Os Festivais

Os Festivais de cinema ambiental cumprem, desde seu surgimento, há cerca de 20 anos, um importante papel para a o setor audiovisual quanto a distribuição de filmes sob a temática ambiental e produzidos sob diferentes durações (curta e longa metragem) e gêneros (documentário, ficção, catástrofe, experimental, animação, silencioso e musical) e natureza (doméstico, de baixo orçamento, profissional, amador, universitário, publicitário).

A normatividade setorial dos festivais no Brasil está fundamentada num código de ética estabelecido pelo Fórum nacional de eventos audiovisuais brasileiros (2009), que estabelece em seu inciso I: “A finalidade em si de um Festival é promover o produto audiovisual, respeitando-o como manifestação artística, formando e informando o público”. A distribuição de filmes, articulação entre a produção dos filmes e a sua exibição para o espectador tanto nos Festivais, como nas salas de cinema convencionais e nos mecanismos domésticos e móveis de exibição é considerada o principal “gargalo” da indústria cinematográfica nacional (MURAT, 2011).

Para Bourdieu (1999), os Festivais são um caso emblemático de delimitação de um campo específico, o cinema. Este evento representa a sua consagração dentro de um espaço de bens simbólicos em que existe uma disputa aberta, seus vencedores e perdedores. O Festival de cinema ambiental busca a mesma fórmula dos festivais de cinema de ficção no Brasil, transcorridos 50 anos do início de sua realização (Gramado, Brasília e Mostra Internacional de Cinema de São Paulo) e sua busca de afirmação de campo específico no Brasil.

Subsidiariamente ao aspecto distributivo, os festivais de cinema ambientais vem cumprindo tarefas múltiplas na tentativa de

disseminação de um determinado pensamento – o ambiental – que para o professor Jacques Aumont (2010) possibilita para o cinema algo importante, “a da ação possível de uma obra do espírito”, que ocorre diante de um quadro de grave crise socioambiental deflagrada a partir da Revolução Industrial e notabilizada pelos estudos que apontaram, em princípios do anos 70, século xx, a chegada da sociedade aos limites de seu espaço físico- geográfico terreno (MEADOWS, 1970), momento em que o sistema econômico vigente alçava voos sem limites pré-estabelecidos (MÉSZÁROS, 2002).

Este quadro se agrava na América latina pois, a esta região, foi reservado pelas potências econômicas consideradas ricas (do norte) um papel de coadjuvante num cenário econômico marcado pelas trocas comerciais. Tal papel acarretou aos países considerados de desenvolvimento tardio o direcionamento às atividades de maior impacto ambiental, o que exigiu maior resiliência destas sociedades.

O cinema “ambiental”, considerado assim pelos realizadores de Festivais, trata em resumo, de uma adição à hostilidade que marca a existência do ser diante do mundo. Esta hostilidade opera como enredo das expressões cultivadas pelo universo midiático e seu destino de orientador de subjetividades em escala planetária (DELEUZE, 1990). Se a medida principal do enredo dos filmes é o esgotamento das energias planetárias não renováveis, são desmedidos os exemplos alarmantes de filmes relativos aos efeitos danosos da exploração da floresta amazônica, sua bacia hidrográfica, as sociedades tradicionais que a habitam, o destino dos dejetos industriais e atômicos.

O entendimento desta crise revela a necessidade de aumento da qualidade da democracia, pois houve em decorrência da regulação considerada ambiental, uma ampliação da demanda por participação ativa do cidadão. Assim, expressões culturais, como o cinema, transformaram-se em possíveis aliados da formação informacional dos sujeitos para disputas empreendidas nesta nova arena política constituída por conselhos comunitários do ambiente, audiências públicas, projetos de licenciamento socioambientais e trâmite de leis que afetam o cotidiano social como o código florestal, o código de mineração e o estatuto das cidades.

A crise ecológica ocorre num cenário de ampliação das práticas liberais e desresponsabilidades sociais assumidas francamente como renúncia pelos estados nacionais (WALLERSTEIN, 1999). Tomamos

por exemplo, a falência das políticas culturais que assim, passaram a ser, a cada dia, capitaneadas por entidades autônomas conhecidas como o Terceiro Setor. Em tese, os Festivais de cinema ocuparam um espaço importante na cultura concedido pelo Estado devido ao esquecimento da importância das políticas públicas deste setor. A normatização e qualidade destes espaços de cultura tem sido controladas pelo governo através de editais públicos que fomentam a viabilidade operacional dos Festivais por municípios, estados, união, empresas públicas e privadas. A novidade da questão do financiamentos dos festivais é uma crise deflagrada no terceiro setor, as torneiras secaram.

Embora haja uma identidade temática entre os Festivais - a problematização das relações entre a Sociedade e a Natureza - é possível perceber, ao analisá-los histórica e criticamente que um traço marcante dos mesmos são os diferentes formatos subtemáticos configurados a partir de maior fidelização (aproximação ou distanciamento) às questões Ecológicas tradicionais marcadas por um repertório padrão de destruição dos ecossistemas naturais. Surgem assim Festivais voltados não apenas a questões ecológicas, como sociais, étnicas a partir de determinadas estratégias de realização e produção personalizadas.

Hipoteticamente isto se dá por alguns fatores: devido a amplitude espaço-temporal marcante onde ocorrem os eventos, os valores de financiamento disponíveis, os mecanismos de divulgação, o desgaste do discurso socioambiental, sua banalização (BURSZTYN, 2008) e recentemente, como os eventos estão imbricados com o Ciberespaço.

O que os realizadores de Festival explicitaram formalmente durante o evento é o desejo de que esta identidade temática, no entanto, transforme-se numa força catalisadora que permita o desenvolvimento de uma política pública de sustentação setorial. Vislumbramos, neste artigo, a possibilidade de entendimento propiciada pelo encontro citado entre os realizadores dos Festivais de cinema ambiental latino-americanos através de vivências concretas numa jornada que permitiu a construção de uma sociabilidade capaz de aumentar o seu potencial de contribuição midiática em uma cultura de sustentabilidade humana.

Categoria Circunstancial

Não há um consenso em relação ao que seria o cinema ambiental, porém há algumas nuances do também chamado de cinema ambientalista, filme ecologista, ecocinema, entre outros. O meio ambiente sempre esteve presente no cinema. A necessidade de se enquadrar um filme na categoria de cinema ambiental é recente, influenciada principalmente pelo surgimento de Festivais de cinema ambiental em âmbito mundial, mas também por militantes, realizadores, jornalistas, produtoras e outras instâncias. Entendemos aqui como “cinema ambiental” filmes que tragam em sua narrativa, de maneira direta ou tangencial, a relação do homem com o meio, e entre as espécies e o meio.

Consideramos o cinema ambiental uma categoria circunstancial, pois a mesma obra cinematográfica pode ser considerada ambientalista em um festival dedicado à causa ecológica e, em outro momento, ser considerada feminista em um festival dedicado à causa feminista. O contexto, nesse sentido, rege a leitura e catalogação do filme como sendo ambiental ou não. Em alguns casos existe, por parte do realizador, uma preocupação em passar uma mensagem ecológica, em promover a conscientização do público, ou um esforço em fazer uma denúncia, em trazer para o filme as relações entre a sociedade e o ambiente. Em outros casos não há intenção consciente ou evidente por parte do diretor do filme, mas, o contexto em que se dá sua exibição pode direcionar o público para um determinado tipo de leitura. Por exemplo, a exibição de um filme em um evento sobre sustentabilidade lança luz sobre alguns de seus aspectos, narrativos, estilísticos e temáticos que não faziam, necessariamente, parte do projeto do realizador. O espectador, nesse caso, irá buscar elementos que sejam, em certa medida, registros, documentos ou indicadores, de sustentabilidade.

Não há uma marca estética que desponte nos filmes de caráter ambiental. O que desponta, na seleção de filmes de Festivais de cinema ambiental, são filmes do gênero do documentário, com ética educativa, em geral com a voz (NICHOLS, 2005) pautada no texto e com imagens que exemplificam o texto. São filmes que miram a conscientização, mobilização e mudança de atitude por parte do público, sempre com uma construção argumentativa muito clara.

Os filmes são um importante elemento na construção de representações sobre ambientes e ecossistemas tendo, portanto, um grande potencial para influenciar nossas ações.

Os textos cinematográficos, com suas apresentações audiovisuais sobre indivíduos e seus habitats, afetam nossa imaginação sobre o mundo circundante, e, portanto, potencialmente, nossas ações a respeito desse mundo (RUST; MONANI, 2013, p. 2).

Concordamos com Lúcia Guido e Cristina Buzzo (2011) que afirmam que o cinema ambiental tem uma suposta potencialidade de sensibilizar e convencer os espectadores, o que, por sua vez, poderia levar a uma mudança de ação ao afrontar as complexas questões ambientais (GUIDO; BUZZO, 2011, p. 59). Elas afirmam que o cinema ambiental está

[...] ligado à emergência da temática ambiental na mídia, com a ampliação dos debates sobre o desenvolvimento sustentável e as ameaças de extinção. Desdobrou-se na criação de espaços específicos para a divulgação das produções, como acervos de filmes e de espaços de legitimação como festivais de cinema ambiental no Brasil e no mundo (GUIDO; BUZZO, 2011, p. 58).

Segundo as autoras, a classificação de um filme na categoria de cinema ambiental considera menos os aspectos filmicos e mais particularmente os interesses de produtores, realizadores, militantes ambientalistas e da mídia interessada em temas em evidência (GUIDO; BUZZO, 2011, p. 58) e muitos filmes acabam subordinados ao objetivo de sensibilizar e convencer os espectadores, o que pode levar à realização de filmes com enfoque moralista, em suas palavras:

A onda verde na produção cinematográfica pode levar a um conjunto de filmes com enfoque moralista e categórico que perca de vista o valor do cinema como forma de expressão e interrogação da condi-

ção humana, porquanto a realização de obras com a finalidade de persuadir o público para a temática ambiental pode resultar na simplificação de cunho pretensamente didático que impede o debate efetivo sobre o futuro do planeta e o legado que será deixado para as gerações futuras (GUIDO e BUZZO, 2011, p. 67).

De fato, são os filmes de temática ambientalista com caráter educativo, presente inclusive em filmes de denúncia, os mais encontrados nos Festivais de cinema ambiental, e o que muitos consideram como um típico exemplo desse gênero.

Parece ser que o cinema ambiental tem por vocação educar, conscientizar e instigar a mudança, muito mais do que proporcionar a fruição artística, a experiência do cinema ou, entreter. Vemos nos Festivais, local por excelência da revalidação constante do conceito de cinema ambiental, uma tendência em se realizar debates após as exposições. Em sua enorme maioria, para não dizer em sua totalidade, o foco dos debates recai sobre o conteúdo exposto pelo filme, e a partir daí os questionamentos que possam surgir. Se é apresentado um filme que traz como conteúdo a luta de um grupo contra a construção de uma hidrelétrica, por exemplo, o debate geralmente gira em torno do impacto ambiental e social de grandes obras, de geração alternativa de energia e muito pouco é falado do filme em si, que por vezes parece ser somente o mote para a discussão de determinado tema. A articulação fílmica, o uso que faz da linguagem cinematográfica, sua forma, são praticamente negligenciados. Ao invés de ampliar os mundos, de usar a potência da invenção criativa, da fabulação para ampliar a conexão do espectador com o ambiente, englobando o meio onde todos os seres habitam, a vida em sociedade e a subjetividade humana, os debates parecem estar encarcerados no discurso ambientalmente correto.

A leitura do filme pelo seu viés ecologista lança luz sobre aspectos específicos dele, as interações entre organismos e ambientes apresentados e pode promover, a partir disso, a reflexão de nossa própria relação com o ambiente que nos cerca. Esse modo de leitura encara o filme enquanto documento sobre as inter-relações entre os organismos vivos, as relações sociais, a subjetividade humana e suas interações com os diversos ecossistemas buscando nos filmes os elementos

discursivos, narrativos, estilísticos e textuais que sejam passíveis de elucidar essas inter-relações. Neste sentido podem ser interessantes e potentes filmes que não tenham caráter educativo como os documentários ambientalistas contemporâneos que fazem uso de linguagem clássica, e que abundam nos festivais de cinema. Há quem defenda que um filme experimental poderia ser mais potente em proporcionar um mergulho muito mais profundo das relações entre ambiente e sociedade, ou entre ambiente e seres vivos, por proporcionarem a fruição artística, oferecendo ao espectador uma experiência do cinema mais libertária, sem as amarras do discurso ambientalmente correto.

O cinema é produzido dentro deste ambiente, ele consome o mundo, já que seu modo de produção necessita de recursos físicos, artísticos e mentais e, ao mesmo tempo, ele também é consumido pelos espectadores. Os filmes têm sido muito explorados para promover a discussão nos embates ambientais, porém ainda são muito pouco questionados sobre seu peso na transformação e no impacto dos ecossistemas, ou seja, seu viés ambiental, sua “pegada ecológica”, já que as tecnologias do cinema envolvem também os recursos naturais do planeta. A mesma questão poderia ser estendida para os Festivais, para além de promover a conscientização e o debate ambiental através dos filmes e debates, estariam os Festivais de cinema ambiental pensando em seu impacto ambiental e social? Estariam os filmes ambientais e os Festivais de filmes ambientais realmente comprometidos com a mudança que desejam e pregam para o mundo?

Diversidade de jeitos de mostrar

Do conjunto de festivais que participaram do encontro internacional sobre meio ambiente, aqui citado, algumas mostras que não se pretendiam nem se denominavam ambientais faziam um contraponto forte a muitas das falas feitas pelos organizadores que lá estiveram e que explicitavam a vontade de encontros e trocas. Embora alguns deles já estejam inclusive engajados em redes internacionais de grande visibilidade, há uma certa sensação de isolamento, de solidão, de não estar sendo ouvido ou de não ter por perto os pares, como uma criança que brinca sozinha. Entretanto, essa sensação que

percorre a expressão dos organizadores parece não sair de si mesma, como se não dissesse respeito, por exemplo, ao modo como vivemos, como nos relacionamos, ao que percebemos, ao modo como fazemos o que fazemos, inclusive ao modo como mostramos tudo isso e como mostramos o cinema nisso tudo.

Tal como estão estruturadas, as mostras e festivais de cinema ambiental geralmente oferecem filmes separados por assuntos como moradia, água, cidades, energia etc. obedecendo à lógica do reforço daquela ideia de um ambiente entendido como algo fora de nós, a que damos atenção quando ele “desaparece”, é “destruído”. Se a medida principal do enredo dos filmes é o esgotamento das energias planetárias não renováveis, são desmedidos os exemplos alarmantes de filmes relativos aos efeitos danosos da exploração da floresta amazônica, sua bacia hidrográfica, as sociedades tradicionais que a habitam, o destino dos dejetos industriais e atômicos. Esse modo de organização nos faz ver os filmes de um certo jeito, um jeito em que entendemos ambiente como lugar e coisas ou lugar cheio de coisas e para os quais olhamos quando tudo está ameaçado, isto é, na hora de fechar a torneira, de abraçar a árvore, de lamentar a morte, de salvar o urso polar, de comprar comida sem agrotóxico, de salvar a floresta. Fora disso, o ambiente silencia, não existe. Não que o assunto não seja importante. Não que os filmes devam calar, mas as formas de vida e de organização insurgentes são pouco aclamadas.

Mostras Internacionais

Os organizadores de tais festivais são, antes de tudo, articuladores da cultura e da política que perpassa a representação do meio ambiente no Brasil e na América Latina. Há inúmeras pesquisas direcionando as análises ao entendimento dos filmes com esse recorte, geralmente no âmbito da educação, com maior ou menor investimento no potencial transformador dos filmes enquanto instrumento de educação ambiental, no sentido de uma transformação dos valores e perspectivas.

O encontro propôs um momento de reflexão sobre a abordagem estética que esse cinema traz. Suas características sistêmicas do conjunto das narrativas, a troca de experiências, ideias, articulações e

o alinhamento de expectativas, individuais e subjetivas. As trocas desse grupo foram interessantes para desvendar essa teia complexa, que envolve arte, cultura, lazer, informação e que provoca sensações, emoções, questionamentos e ativismo. Isso possibilitou críticas e reflexões sobre a dimensão desse eixo temático que dialoga com as multiculturas mestiças, tradições locais e é o retrato do Antropoceno no viés latino-americano. Abaixo, apresentamos um quadro com os Festivais de cinema ambiental brasileiros, alguns já inativos:

QUADRO 1
Mostras de Cinema Ambiental no Brasil

FESTIVAL / MOSTRA	LOCAL	EDIÇÃO (2017)
Eco Cine – Festival Internacional de Cinema Ambiental e Direitos Humanos	Diversas localidades em SP e RJ	24ª edição
Forumdoc.Bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico	Belo Horizonte (MG)	21ª edição
Fica – Festival Internacional de Cinema Ambiental	Goiás Velho (GO)	19ª edição
Rio Mountain Festival	Rio de Janeiro (RJ)	17ª edição
Festival Latino-Americano de Cinema Ambiental – Fest Cine Amazônia	Diversas localidades	15ª edição
Encontro Nacional de Cinema e Vídeos do Sertão	Florianópolis (PR)	12ª edição
Festival Internacional Pachamama – Cinema de Fronteira	Rio Branco (AC)	8ª edição
Festival de Cinema e Meio Ambiente Guararema	Guararema (SP)	7ª edição
Cinecipó – Festival do Filme Insurgente	Santana do Riacho e Belo Horizonte (MG)	7ª edição
Filmambiente – Festival do Audiovisual Ambiental	Rio de Janeiro (RJ)	7ª edição
Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental	Diversas localidades (SP)	6ª edição

QUADRO 1 (CONTINUAÇÃO)
Mostras de Cinema Ambiental no Brasil

FESTIVAL / MOSTRA	LOCAL	EDIÇÃO (2017)
Fricine – Festival Internacional de Cinema Socioambiental de Nova Friburgo	Nova Friburgo (RJ)	6ª edição
Cine Kurumin – Festival de Cinema Indígena	Diversas localidades (BA)	6ª edição
Curta AmazoniaMundi	Porto Velho (RO)	6ª edição
Mostra Canavial de Cinema	Diversas loc em PE	6ª edição
Festival de Cinema na Floresta	Alta Floresta (MS)	5ª edição
Planeta Doc – Festival Internacional de Cinema Socioambiental	Florianópolis (SC)	4ª edição
Mácô - Mostra Agrícola de Cinema Orgânico	Serra Talhada (PE)	3ª edição
Cine Ema - Festival de Cinema Ambiental e Sustentável de Cachoeiro do Itapemirim	Cachoeiro de Itapemirim (ES)	3ª edição
Festival Americano de Cinema e VídeoSócio-Ambiental de Iraquara	Iraquara (BA)	3ª edição
Eco Cine Noronha	Fernando de Noronha (PE)	3ª edição
Festival de Cinema Ambiental UFRJ Macaé	Rio de Janeiro (RJ)	3ª edição

FONTE: Elaborado pelos autores

O debate político

Na vida, as mudanças sempre ocorreram, lentamente ou, às vezes, bruscamente, se pensarmos nas catástrofes, mas a capacidade inventiva da vida é o que persiste, apesar da finitude do planeta. Cada filme escolhido (nos festivais, sem dúvida) é portador de afetos, carrega as existências de incontáveis pessoas, lugares e coisas, com seus dizeres, fazeres, sentires e se endereça a nós, e quando nos toca

passa a ser algo em nós. Algo mudou. O que mudou foi o modo como nos relacionamos com tudo isso, mudou a posição de tudo isso no mundo. Outros arranjos, outras palavras. E as coisas passam de um lado para outro: pessoas, animais, plantas, produtos, afetos. Essas entradas e saídas exigem um controle, como parte de uma forma de governo, como componente de funcionamento de um sistema. Não se governa nada sem que se controle o que entra e o que sai.

É preciso policiar conceitos como meio ambiente ou ambiental, sucata, ferro-velho, material reciclável, atitude, comunidade, qualidade de vida, sustentabilidade, vida sustentável, passaram lentamente a fazer parte de nossas vidas associados a uma intenção de progresso pessoal, de melhoria, de aperfeiçoamento, como se a velha ideia de progresso ganhasse aqui uma atualidade outra. Estamos envoltos numa teia de conceitos, repetindo discursos que produzem concepções que vão se consolidando: *devemos* todos salvar animais em extinção, adotar condutas limpas, ajudar as baleias, manter a floresta amazônica, contribuir com as ONGs, todos nós, adultos e crianças, *devemos* salvar o planeta; cada um *deve* fazer a sua parte. Numa escala global, a América Latina recicla o lixo da Europa e, entre tantas restrições e imposições, pagamos créditos de carbono. Uma moeda tão abstrata quanto os títulos imobiliários ou escrituras de propriedade da terra. E fazemos filmes sobre os termos que estamos sendo levados a crer. O cinema ambiental, sob essa perspectiva, parece estar a serviço da série infinita de condicionantes da vida para manutenção desse modo de vida. Talvez possamos falar de ambiente de outro modo? O cinema ambiental suscita uma série de questões que vão além dos fatos em si, além do mostrado: poluição, destruições, alimentos envenenados, desterritorializações e denúncias. Alguns críticos de cinema enfatizam que a arte não pode ser separada da visão política, ela precisa dizer algo e ter a ambição de mudar a realidade, mas nesse pensamento, permanece também a visão sobre o papel ocupado pelo debate político nos festivais onde o discurso político passa a nortear a avaliação fílmica, pautada no ativismo, instrumentalizando o cinema.

A recepção

Do ponto de vista do público - o receptor desse subgênero cinematográfico, parte da circulação de um discurso sobre tal conceito e devemos analisar a percepção dos sujeitos que assistem determinados filmes e entender, ainda que superficialmente, todo jogo de linguagem e poder que os cerca e que os subjetiva quando em contato com a mensagem dos mesmos. Embora não tenhamos a pretensão de abarcar todas as áreas do conhecimento, é importante que percebamos as instâncias dessa trama que envolve: criatividade artística, capacidade organizacional, articulações políticas, visão curatorial, persuasão e publicidade, e formas de afecção do receptor. Isso considerando que estamos falando de cineastas (sensíveis aos temas socioambientais e sensibilizados com agressões e poluições), organizadores de festivais (que percebem esse nicho de mercado e a necessidade de aglutinar tais produções de forma a levá-las a diferentes lugares e disseminar o que consideram pertinente ao critério curatorial das mostras de Cinema Ambiental, sendo um dos polos da circulação discursiva), e o público receptor, alvo principal da produção fílmica, também ele polo da circulação discursiva. Todos, organizadores e público receptor, sujeitados ao mesmo esquema discursivo/linguagem dos conceitos de biosfera, ecossistema e ecologia que norteiam a ciência ecológica e que sucumbem à ideia de preservação do planeta e de sustentabilidade, que norteia as sociedades atuais. Sim, estamos todos sujeitos a tais ideias, ainda que perguntemos até que ponto é possível agir individualmente sobre uma situação, “intensificando a reflexividade dos sujeitos e endereçando ao público novos ordenamentos do visível e do dizível” (MARQUES; SENNA, p. 16, 2013). O Cinema Ambiental trata, muitas vezes, do que as pessoas podem fazer conjuntamente. Mas, de todo modo, alguns filmes, mais do que outros, evidenciam que “contentar-se com discursos e documentos, ou seja, apenas criar referências contextuais, nada trará, nada possibilitará para aqueles que têm suas possibilidades de vida diminuídas por condições de existência abomináveis.” (ZICA, 2013, p. 50).

O cinema socioambiental na formação cultural do espectador

Para uma leitura ecológica da realidade latino-americana, é necessário entender que, enquanto nos países europeus essa consciência alcançou notável grau de expressão política, na América Latina ela se mantém dissimulada, em nível cultural, nas chamadas “economias naturais”. Os grupos praticantes desse tipo de economia são as próprias vítimas da modernização: indígenas e camponeses, por exemplo. Econômica e politicamente temos problemas semelhantes visto que o meio não tem fronteiras e os povos indígenas originários também não pertencem ao determinado geopoliticamente, assim, um estudo mais aprofundado mereceria ter como ponto de partida o entendimento do conceito de Meio Ambiente na relação com as discussões sobre a identidade cultural da América Latina. Por isso, podemos pensar em sistemas naturais que estão relacionados com os seres humanos. Isso tudo segundo a ótica de Fernando Mires, que publicou o livro *O discurso da natureza, ecologia e política na América Latina*, em 1990, inicialmente na Costa Rica, depois no Chile, na Argentina, na Itália e na Alemanha e, ainda hoje, permanece atual, embora utilize termos e conceitos ultrapassados. Para ele, as origens da modernidade latino-americana ocorreram com a colonização hispano-portuguesa e as crenças recorrentes num ideal de desenvolvimentismo eurocêntrico e de que os recursos naturais do continente eram infinitos. Fernando Mires acreditava que pensar ecológicamente era fazer uso de uma nova radicalidade social, necessária porque, diante dos problemas como os feministas, os religiosos e, também os ecológicos, as teorias socialistas seriam as que poderiam se opor às novas demandas.

O desequilíbrio dos ecossistemas, em razão de ações humanas, desencadeia outros desequilíbrios nos fluxos constantes de entrada e saída de matéria e energia do planeta. O desenvolvimento de alternativas sustentáveis, que não agridam ou afetem a sobrevivência e o modo de vida das gerações futuras, é justamente um produto de diversos estudos e pesquisas conduzidas por ecologistas de todo o mundo. A arte, sob um prisma político, se vê implicada com debates críticos à sustentabilidade e preservação do meio ambiente, indo de grãos geneticamente modificados à proteção da água potável, a

perda de espaços públicos nas cidades etc., numa resistência à crescente monetarização dos bens considerados públicos. E o cinema, da mesma forma, assume contornos de denúncias desses mesmos aspectos. Ainda que o homem seja o grande protagonista, os documentários ambientais perpassam temas como a análise de CO₂ (combustível para a fotossíntese e principal indicador de mudanças climáticas feitas pelo homem, que hoje é tratado como moeda de troca e mercadoria) e a valorização da terra que se torna, ao mesmo tempo, espaço sagrado, fonte explorável de combustível, serviço ecossistêmico e, também, local de despejos.

Das análises da ecologia cultural, da antropologia ecológica e das várias disciplinas e campos de estudos que entrelaçamos, destacamos o que o estudioso Nick Enfield nos recorda, ao afirmar que o próprio mundo social

[...] é um complexo ecológico em que os significados e conhecimentos culturais (linguísticos e não linguísticos) pessoalmente incorporados pelos indivíduos são intercalados através da atenção comum às estruturas semióticas comumente acessíveis. Esta ecologia interpessoal retém os objetos de antropologia e linguística, permitindo a manutenção pública de um sistema de suposições e contra-suposições entre os indivíduos [...] pode ser denominada lógica cultural. Esta lógica baseia-se no estabelecimento de estereótipos e outros tipos de precedentes, catalogados nas bibliotecas pessoais dos indivíduos, como modelos e cenários que podem servir de referência para inferir e atribuir motivações por trás das ações das pessoas e por trás de outros fenômenos misteriosos. Este processo de estabelecimento de convenção conceitual depende diretamente da semiótica, uma vez que grupos de indivíduos dependem de sinais externos como material para foco comum [...]. A inteligência social liga sinais no mundo (por exemplo, sons de fala que impressionam os tímpanos), com representações individualmente incorporadas (por exemplo, significados de palavras e esquemas contextuais). A tendência inata

para as pessoas modelarem as intenções dos outros fornece uma contabilidade finalmente biológica para a lógica por trás da cultura. (ENFIELD, 2000, p. 34)

Da discussão sobre a tendência para modelarmos as intenções dos outros numa contabilidade biológica que permeia a lógica por trás da cultura, devemos entender o cenário em que o receptor do cinema ambiental estará atuando. Para isso, fizemos o uso do referencial teórico dessa matéria e a análise empírica de grupos focais anteriormente realizados. Essas considerações pertinentes ao universo da ecologia e das ciências sociais, entretanto, continuam agindo num mesmo paradigma político. As classificações dos filmes em festivais latino-americanos, por exemplo, e a observação da teoria norte-americana, da mesma forma, demonstram que a questão continua sendo vista pela mesma perspectiva. Segundo Rust (2012), para os críticos americanos, os estudos de cinema e do ecocinema nos permitem reconhecer maneiras de ver o mundo além da perspectiva estreita do olhar antropocêntrico. Willoquet (2010) vê a ecocrítica como uma forma de conscientização que pode levar ao ativismo ambiental. Assim, estabelece uma oposição hierárquica entre “ecocinema” e o que denomina “filmes ecologistas” – diferenciação que não acontece na América Latina. Para Willoquet (2010) um tem intenção de conscientizar e promover o ativismo sobre questões e práticas contemporâneas que afetam a saúde planetária, enquanto o outro afirma o antropocentrismo, com filmes que são evasivos e cúmplices na promoção do consumismo e de ideias ambientalistas radicais. Não faremos aqui uma análise de tais classificações. Na bibliografia estadunidense há uma abordagem particular deste aspecto, visto a abundância de pesquisas sobre o tema e a vastidão fílmica que vai desde grandes produções hollywoodianas até filmes independentes pós-apocalípticos, que mostram plantas e animais na luta pela sobrevivência num enfrentamento dos efeitos das mudanças climáticas, tentando representar um mundo sem água, alimentos ou fontes energéticas usuais.

Percebemos que há uma nítida diferença entre o Cinema Ambiental praticado na América Latina e o chamado Ecocinema estudado na Europa e Estados Unidos. O nome ecocinema é também usado no Brasil e em outros países vizinhos, sem comprometimento de

mudança na abordagem fílmica, o que acreditamos ser apenas uma escolha aleatória.

Nikolas Rose em seu livro *A política da própria vida: Biomedicina, Poder e Subjetividade no século XXI*, de 2013, faz considerações sobre a biopolítica, que assumiu muitas formas, desde a administração das cidades, do espaço até da sociabilidade, em nome da minimização de doenças. Ana Godoy, em seu livro *A menor das ecologias*, de 2008, nos convida a refletir sobre essa busca de um mundo melhor. Ambos, de certa forma, nos instigam a questionar modelos de vida e formas de organização social e a tentar pensar o sujeito receptor desse cinema como capaz de produzir condutas, a partir da potencial ação em organizações sociais ou políticas, intervindo sobre as características individuais e coletivas da existência humana, especialmente naquelas pertinentes aos aspectos de higiene, saúde, planejamento urbano, regulações da sociabilidade, segundo as regras que dizem respeito à otimização da vida.

Nesse gênero cinematográfico de expressão artística, podemos encontrar esses estilos de pensamento, ou justamente o contrário, visto que estamos todos, emissores e receptores, latino-americanos ou não, da cadeia de circulação da comunicação, imersos na:

[...] consciência ecológica, distribuída via satélite e pelos satélites controlada, por meio da qual a sociedade se vê como agente de mudanças da causa ecológica e o mundo pode "dar certo", bastando, para tanto, gerenciá-lo, valorizar práticas comunitárias e estimular a participação de todos. (GODOY, 2008, p. 300)

Há um paradoxo e muitas contradições que acompanham qualquer tentativa de definir modelos, colocando-nos no caminho da polêmica entre a *mudança* e a *permanência*, entre o *diverso* e o *homogêneo* entre o *nós* e *os outros* que acompanha qualquer abordagem biopolítica. Elementos de diferentes disciplinas contribuem na relação que pode ser feita entre as facetas diferentes e comuns do nosso ser continental e insular. A identidade latino-americana é alimentada por diversidades, contradições e assimetrias, compondo um quadro sistêmico mundial com civilizações e culturas heterogêneas. É um mosaico de entrelaçamentos, melismas, emaranhados

e composições mescladas. Uma multiplicidade com variações que entram em acordos mestiços, uma complexidade que se oferece a partir de todos os cruzamentos. A relação homem/natureza, a grosso modo, e a própria questão do meio ambiente, para a América Latina, é um gênero básico fundante, independente de o cinema ter vindo a tratar disso a partir dos anos 1980, e o Brasil a reboque, exatamente porque o mundo inteiro tratava. Assim, interessa saber que filmes (ou apontar um que seja) que expressa isso e não trabalha apenas a partir de uma política de plantão.

De outra parte, é preciso não esquecer que os modos de vida humanos, individuais e coletivos, experimentam processos que tem nas forças econômicas o fator determinante dessa forma de viver, mas há processos de singularização em curso, há movimentos insurrecionais e há pulsão vital de transmutação das políticas de subjetivação dominantes.

Mas como extrair isso de filmes que, imediatamente, parecem tão ocupados em nos mostrar o fim do mundo?

Revisitando Guattari e as 3 ecologias, podemos observar lá a previsão feita sobre a proliferação de uma espécie de *alga danosa* do tipo de Donald Trump, desterritorializações e matança de peixes. Entre vários autores, além de Guattari, que fez tal previsão em 1994, Deleuze já falava sobre o *povo que falta*, Octavio Paz sobre o *labirinto da solidão*, Eliseo Véron sobre *fragmentos de um tecido de sujeitos e subjetividades*, Nilda Jacks destacava a importância do *entendimento do receptor* e Agamben, assim como Foucault falavam de *dispositivos*. Todos, demonstrando as redes de práticas e saberes para gerir, governar, controlar e orientar conhecimentos sobre a produção/consumo capitalista que transforma tudo em mercadoria e o entendimento da criação, ao longo do tempo, das necessidades desnecessárias que se ligam na falta e que, somadas ao imaginário do fim dos recursos, ou seja, o fim do mundo, nos apavora. Nesse aspecto, a análise da recepção desse Cinema Ambiental seria, dentro desse contexto, um instrumento de calibragem da própria eficiência deste mesmo cinema. Eficiência no que diz respeito à capacidade de mobilização social. A análise dos filmes, principalmente a estética, não dá conta de tantos assuntos cruzados. Uma ideia é a escolha de filmes estratégicos, que, se analisados a partir de componentes transversais, possibilitam abordar o sistema do que denominamos ambiental.

Relação com as políticas públicas

Apesar de entender que as respostas à crise planetária só poderão ocorrer em escala macro, acreditamos que seria na potência de resistência, na dimensão micropolítica, que poderíamos achar respostas para todas as questões que envolvem o meio. E essa potência de resistência, especialmente atrelada ao poder transformador da sétima arte, não estaria no receptor do filme ambiental, mas presente num filme capaz de fugir do estereótipo de filme denúncia e capaz de ampliar as concepções sobre aquilo que o capitalismo globalizado nos faz crer que seja o essencial para a vida, incluindo aí a utilidade das coisas que nos cercam, a necessidade de pureza, satisfação, realização e segurança a partir de uma demanda de produção/consumo que nos exaure e ao meio. Ou seja, a potência não estaria só no receptor, mas em todo processo de circulação e, também, num filme diferenciado ou num evento que congregue filmes e ações de reflexão. A potência se dá no contato do espectador com o filme e com aqueles que compartilham a experiência fílmica, o que poderia e inspirar as insurgências das micropolíticas, como sugere Guattari (1995).

Considerações finais

Cabe aos produtores de festivais, sua curadoria, a busca pelo seu diferencial de como o filme ambiental rompe com os olhares tradicionais cinematográficos para além de categorias nas quais ele pudesse surfar ao invés de ser aprisionado. Se o receptor está, de fato, aberto às novas formas de pensar da biologia, por exemplo, inferimos que ele mudaria, também, o modo de pensar como se estrutura a organização social tradicional e suas conseqüências para o meio. Mas paira a dúvida: podemos como pensa Godoy (2008), “por meio da arte, estimular a vida e, portanto, estimular a invenção e a transfiguração contra a apatia, o sossego e a tranquilidade alimentados pela vontade de verdade”. Acreditamos que as realizações artísticas e a revolução política são no plano existencial, a desibertação do ser diante de toda a hostilidade do mundo. A relativização da qualidade ambiental deve ser pensada a partir da questão: ambiente para quem? desdobrada na possibilidade de perguntar: filme ambiental

para quem? Dentro das reflexões lançadas pelo presente ensaio acreditamos que a rede de festivais possa empreender novos desafios e ser um elo potencial entre a cultura e a liberdade.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Conferência proferida na Universidade Federal de Santa Catarina em setembro de 2005. Tradução de Nilceia Valdati.
- ALVES, Allan Ripoll; KORB, Arnildo; GASPARINI, Bruno; ALVES, João Batista; SILVA, Romunlo Macari da. Anais do V Encontro Nacional da ANPPAS – Associação de Pós-graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade, Paraná, Br, 2010.
- ARIDJIS, Homero. *Eu sou o homem lobo*. Introdução em MORANDI, Sônia; GIL, Isabel Castanha. Tecnologia e Ambiente: São Paulo: Centro Paula Souza, 2002.
- AUMONT, Jacques. Apresentação da Revista oficial do XII FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental. Goiânia: Agepel, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Unesp, 2004.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da Identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. COMOLLI, Jean. *Ver e Poder: a Inocência Perdida, Cinema, Televisão, Ficção*. Belo Horizonte: UFMG Humanitas, 2008.
- DELEUZE, Gilles. Quatro proposições sobre a psicanálise. In: Saúde e loucura n. 2. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: 34, 1997. DEMO, Pedro. *Educar pela pesquisa*. São Paulo: Autores associados, 2000.
- ECHVERRÍA, Javier. *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*. Barcelona: Ed. Destino, 1999.
- ENFIELD, Nick J. How individuals combine social intelligence with semiotics to create and Maintain cultural meaning. University of Melbourne, 2000, p. 35-64. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/09213740001200102>>. Acesso em: 20/08/2017.
- FONSECA, Igor Ferraz; BURSZTYN, Marcel. A banalização da

sustentabilidade: reflexões sobre governança ambiental em escala local. In: Revista Sociedade Estado. 2009, v. 24, n. 1.

FOUCAULT, Michel. O nascimento da biopolítica. São Paulo: Martins Fontes, 2008. GODOY, Ana. *A menor das ecologias*. São Paulo: Edusp, 2008.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. 5ª Edição. Campinas: Papirus, 1995.

GUIDO, Lúcia de Fátima Esteirinho; BUZZO, Cristina. Apontamentos sobre o cinema ambiental: a invenção de um gênero e a educação ambiental. In: *Rev. Eletrônica Mestrado em Ed. Ambiental*. ISSN – 1517 – 1256, v. 27, julho a dezembro de 2011.

HELLER, Agnes. *Uma crise global da civilização: os desafios futuros*. In: A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

JACKS, Nilda (org.). Meios e audiências II – a consolidação dos estudos da recepção no Brasil. Porto Alegre, RS: Sulina, 2014.

LEÃO, Beto. *Cinema ambiental no Brasil: uma primeiras abordagem*. Goiânia-GO: Agepel, 2002. LOVELOCK, James. *A vingança de Gaia*. São Paulo: Intrínseca, 2006.

MACHADO, Arlindo. *O Sujeito na Tela: Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MÈZÁROS, István. *Século XXI: socialismo ou barbárie*. São Paulo: Boitempo, 2003. MINAYO, Maria Cecília. *O desafio da pesquisa social*. In: Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

MORANDI, Sônia; GIL, Isabel Castanha. *Tecnologia e Ambiente*. São Paulo: Centro Paula Souza, 2002.

MURAT, Lúcia. Para cineasta, distribuição é gargalo do cinema brasileiro. EBC Empresa Brasileira de Comunicação. Entrevista concedida em 09.04.2011. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2011-04-09>>.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*. RAMOS, Fernão Pessoa (org.); volume II. São Paulo. Editora Senac, 2005. *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papirus, 2005.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição: formas de cultura mestiça*. Piracicaba: Unimep, 1994: 16.

ROSE, Nikolas. A política da própria vida: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI. São Paulo: Paulus, 2013.

RUST, Stephen e MONANI, Salma. Introduction: cuts to dissolves – defining and situating ecocinema studies. In: *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge/AFI, 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

VÉRON, Eliseo. La semiosis social – fragmentos de uma teoria de La discursividad. Barcelona: Editorial Gedisa, 1993.

VIEIRA PINTO, Álvaro Borges. *O conceito de tecnologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Após o liberalismo: em busca da reconstrução do mundo*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

WILLOQUET-MARICONDI, Paula. Framing the world: explorations in ecocriticism and film. Charlottesville and London: University of Virginia Press. August, 2010

CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMUNICAÇÃO AMBIENTAL EM ENVIRO-TOONS BRASILEIRAS SOB A PERSPECTIVA TEÓRICO-CONCEITUAL DA SOCIOLOGIA AMBIENTAL ¹

Jean Fábio Borba Cerqueira

Introdução

Neste trabalho analisamos representações de discursos ambientais no cinema de animação brasileiro, considerando produções veiculadas nos festivais FICA, Filmambiente e Fest Cineamazônia, no período de 1999 a 2014. Nosso objetivo é compreender de que forma suas narrativas desenvolvem as problemáticas ambientais, configurando suas estratégias de contribuição para debate ecológico. Analisamos um total de 40 animações, adotando uma metodologia centrada na identificação e na compreensão de aspectos elementares da narrativa audiovisual: personagens, conflitos, motivações, agenciamento, tempo, espaço e resolução.

No chamado cinema ambiental a relação homem e natureza assume centralidade. Além disso, essa vertente audiovisual não compreende apenas representações explícitas, mas também obras em que o meio ambiente e/ou suas problemáticas relacionadas são situadas como pano de fundo para conflitos de outra ordem (INGRAM, 2010). Através dos mais diversos gêneros, ao menos duas perspectivas elementares de internalização do debate ambiental se manifestam nesse campo de produção audiovisual: uma abordagem direta, em que as questões ambientais constituem a própria essência

da narrativa (usualmente, a obra é assumida como uma produção ambiental); outra, em que tais questões ganham relevo de forma secundária, uma vez que são conflitos humanos ou psicológicos que ocupam o centro da narrativa - ainda que estes filmes não se auto classifiquem como obras ambientais, muitos deles contribuem valiosamente para o debate ambiental.

Apesar da expansão do cinema ambiental, independente da vertente (direta ou indireta), do gênero ou mesmo do formato que assume o texto audiovisual, vários são os desafios à representação de discursos ambientais. Persistem restrições decorrentes das próprias estruturas narrativas hegemônicas, como também em decorrência de constrangimentos da economia política do audiovisual - a produção animada comercial, por exemplo, se confunde com as estratégias de comercialização de produtos licenciados. Além destas limitações específicas, as questões ambientais são intrinsecamente complexas, pois são multidimensionais, já que resultam de práticas e interesses ambientais diversos que perpassam aspectos sociais, políticos, econômicos, científicos, entre outros (CARVALHO, PEREIRA e CABECINHAS, 2011) e que atingem simultaneamente as esferas do indivíduo, da sociedade e da cultura (CORBETT, 2006).

Autores influentes no campo do cinema ambiental, a exemplo de Ingram (2010) e Brereton (2005), no tocante ao cinema hollywoodiano e Ivakhiv (2008), no âmbito da produção documental e independente, são unânimes quando afirmam que considerável parcela de obras audiovisuais ambientais ainda representam questões ambientais de forma equivocada, a partir de soluções reformistas e de representações ingênuas e romantizadas da natureza, quando prevalecem enquadramentos dos mais diversos problemas ambientais como eventos isolados, e conflitos ambientais que assumem uma perspectiva maniqueísta, a partir da oposição entre “mocinhos” protetores do meio ambiente e “vilões” que o degradam, orientados por um prazer sádico em oprimir a natureza.

No contexto do cinema de animação, objeto deste artigo, autores como Murray e Heuman (2011), Starosieski (2011), Pike (2010) e Whitley (2012) manifestam estas mesmas preocupações, seja quando abordam produções comerciais, seja quando consideram obras autorais e independentes que circulam em festivais especializados na temática ambiental. Embora a animação ambiental avance e se

¹ Esta proposta é um desdobramento de uma tese de doutorado, defendida na UFPE, em 2016, centrada na análise dos discursos ambientais representados em animações brasileiras veiculadas em três relevantes festivais internacionais de audiovisual ambiental (FICA, Fest Cineamazônia e Filmambiente) realizados no país, contemplando edições ocorridas no período compreendido entre 1999 e 2014.

consolide, sua contribuição para o debate ambiental ainda se faz controversa.

Dados apresentados por Yong, Fam e Lum (2011) sobre o desempenho de bilheteria de algumas das principais animações comerciais com temáticas ambientais atestam essa consolidação: *Happy Feet* (2006, Warner Bros. Pictures), arrecadou mais de U\$ 370 Mi; *A Era do gelo 2: O Degelo* (2006, Blue Sky Studios) superou os U\$ 620 Mi; *Bee Movie: A história de uma Abelha* (2007, Dreamworks Animation) teve arrecadação superior a U\$ 280 Mi; *Os Simpsons: O Filme* (2007, Twentieth Century Fox) superou as cifras de U\$ 525 Mi; *Avatar* (2009, Fox) estabeleceu um recorde na indústria do audiovisual, aproximando-se de U\$ 3 Bi; *Rio* (2011, Blue Sky Studios) arrecadou mais de U\$ 470 Mi. Esse contexto revela que as questões ambientais assumiram uma visibilidade maior no cinema de animação, compondo produções que representam de forma crítica as relações entre homem e natureza, convencionalmente chamadas de *enviro-toons*, que, no seu conjunto, comportam uma diversidade de discursos e de problemáticas ambientais.

No que diz respeito à animação brasileira o contexto também se mostra favorável à produção animada: o AnimaMundi se consagrou como um dos mais respeitados festivais de animação do mundo; o animador brasileiro Carlos Saldanha fora absorvido pela indústria da animação norte americana, assumindo a direção do longa metragem *Rio*, na Blue Sky Studios; séries animadas brasileiras como *Peixonauta* e *Meu Amigão* alcançaram sucesso internacional; o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão de Séries de Animação Brasileiras (AnimaTV) foi lançado em 2004 pelo Ministério da Cultura empenhado em estimular e difundir à produção de séries animadas brasileiras; mais recentemente, o longa metragem animado *O Menino e o Mundo*, dirigido por Alê Abreu, foi premiado como melhor filme estrangeiro no Annie Awards 2016, o “Oscar da Animação”, além de ser selecionada para concorrer ao Oscar de melhor animação em longa metragem.

No Brasil, as animações ambientais também avançaram com a consolidação de diversos festivais de audiovisual especializados na temática ecológica. Iniciativas como o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), o Festival Latino Americano de Cinema Ambiental (Fest Cineamazônia) e o Festival Internacional

do Audiovisual Ambiental (Filmambiente) estimularam produções nacionais autorias e independentes. É neste contexto que inserimos nosso trabalho, de modo a compreender como o cinema de animação brasileiro atua como mídia ambiental, representando o ambiente e sua problemática, Estes três festivais constituem o *locus* de interesse para o objetivo geral deste artigo.

A problemática ambiental na perspectiva da sociologia do ambiente

Entre as diferentes concepções de natureza foi a perspectiva utilitária e instrumental, estabelecida a partir da racionalidade científica e da técnica, que se consagrou nas sociedades capitalistas industriais modernas. Foi sob esta perspectiva de natureza que a interferência humana sobre o ambiente assumiu proporções e implicações sem precedentes. A ideia de natureza utilitária foi decisiva para o projeto das sociedades modernas, marcadas pela intensa produção industrial, por hábitos de consumo e modos de vida que resultaram no “fim da natureza” (MCKIBBEN, 1990). Conforme o autor, para além da destruição material da natureza, o domínio absoluto do homem moderno sobre o meio ambiente incorreu em sua nova significação - a natureza não é mais independente e autônoma, mas suscetível à ação humana; não é mais previsível, sua regularidade fora comprometida por fenômenos como as mudanças do clima, por exemplo.

É neste contexto que a sociologia ambiental se mostra relevante à compreensão das causas das crises ecológicas nas sociedades contemporâneas. Particularmente para o campo do cinema ambiental, a sociologia do ambiente constitui um referencial teórico e pragmático dos mais consistentes, potencializando não apenas embasamento para análises fílmicas, mas orientando decisivamente às próprias produções.

A sociologia ambiental nos convida a discernir entre causas diretas da degradação ambiental, muitas das quais equivocadamente se tornam o centro do debate ambiental no campo do audiovisual de resistência e enfrentamento (a poluição atmosférica decorrente da cultura do automóvel, a poluição de rios e mares pelo excesso de plástico e embalagens não recicladas etc), e suas causas estruturais,

aquelas que alicerçam a sociedade orientando e legitimando práticas ambientalmente impactantes. Autores como Redclift e Woodgate (2000), Hannigan (2009), Dunlap (2000), Buttel (2000) e Goldblatt (1996), entre outros, se empenham em diferenciar entre posturas ambientais reformistas e aquelas verdadeiramente transformadoras.

Tomemos a questão da problemática do lixo, por exemplo. Para a sociologia ambiental, questões como “o que fazer com o excesso de lixo” são reconfigurados para formulações mais consistentes e inquietantes, em que a verdadeira chave para o enfrentamento ganha novo contorno quando formulada em outros termos: “por que produzimos lixo em excesso?”. Conseqüentemente, as respostas também assumem outra dimensão e relevância. A reciclagem do lixo, embora relevante, passa a ser vista apenas com um paliativo, como uma resposta de enfrentamento formulada pela mesma lógica promotora da problemática, já que o questionamento central recai sob a manutenção e o estímulo aos elevados níveis de consumo. Nesta reorientação ideológica, o lixo deixa de ser um problema isolado, passando a ser considerado como consequência de um problema maior que é estatuto do consumismo. Este breve exemplo torna evidente que a mudança não é apenas no foco do enfrentamento, mas principalmente nas atribuições de responsabilidades, já que para além do indivíduo ordinário, a problemática passa a ser reconhecida a partir de instituições sociais, principalmente do mercado e do Estado.

Evidentemente, a principal contribuição da teoria social para o debate ambiental é permitir sua compreensão a partir da identificação e análise de seus aspectos constitutivos ou estruturantes, principalmente das relações de poder estabelecidas. Desta forma, devemos considerar que antes mesmos da consolidação da sociologia ambiental, a teoria social contemporânea foi decisiva para esse debate, formulando análises sobre origens, impactos e condições políticas que contribuem para a legitimação e também para o enfrentamento das problemáticas do ambiente nas sociedades modernas. Uma interessante leitura das contribuições de Anthony Giddens, Ulrich Beck, Andre Gorz e Jürgen Habermas, ambos influentes teóricos da sociologia contemporânea, acerca das causas estruturais da degradação ambiental, e também das motivações que resultaram na

mobilização em torno da política do ambiente foi sistematizada por Goldblatt (1996).

Giddens (1991) alerta-nos que é o industrialismo globalizado o responsável pela degradação ambiental na modernidade. Sua dinâmica, marcada pela intensa mecanização em busca do aumento da produtividade industrial, expandiu os mercados e a produção, mas também resultou no crescimento populacional, na intensificação da poluição e no maior consumo de recursos naturais. Nas economias capitalistas industriais o poder transformador da tecnologia se tornou mais intenso, assegurando um grau inédito de interferência no meio ambiente. Conseqüentemente, o autor observa que a Globalização estabelece impactos não apenas na esfera econômica e produtiva, mas sobretudo na vida cotidiana, quando a intensificação da degradação do ambiente resulta na apreensão do mundo moderno como um contexto de graves riscos e ameaças ecológicas. Em síntese, trata-se de uma perspectiva em que a degradação do ambiente aparece como consequência dos impactos das inovações tecnológicas estabelecidas no interior da produção industrial nas sociedades modernas, incluindo aí as sociedades socialistas.

No pensamento de Gorz (1980), a degradação ambiental nas sociedades modernas está associada à economia política pós-industrial. Para o autor há um empenho dos sistemas políticos em assegurar o crescimento da produção industrial, do consumo e do acúmulo de riquezas. Não é apenas a elevação da produção industrial que ameaça a natureza, mas também o aumento nos níveis de consumo que caracteriza os estilos de vidas das sociedades. Uma valiosa contribuição desse pensamento é revelar que a esfera do consumo desponta como fator relevante para o agravamento da crise ambiental, orientando-nos a perceber que o enfrentamento desta crise não passa apenas pela imposição de mudanças na dinâmica produtiva, mas pela adoção de mudanças no plano cultural, de forma a estabelecer uma reorientação moral tanto em relação ao consumo quanto à vida política. Nesse contexto, o capitalismo passa a ser observado em sua tendência de expandir a produção e também à degradação, enquanto ao Estado cabe o papel de reconhecer e internalizar os custos sociais e ambientais daí decorrentes. Convém atentar que assim como Giddens (1991) o autor acentua as inovações tecnológicas e não as relações capitalistas como causa estrutural da degradação

do ambiente nas sociedades pós-industriais, o que também explica a intensa degradação ambiental empreendida pelos regimes socialistas.

No que diz respeito à Teoria da Ação Comunicativa de Habermas, Goldblatt (1996) ressalta que a degradação ambiental nas sociedades industriais pode ser compreendida como uma dentre várias “patologias” da modernidade. Nesta perspectiva, as sociedades modernas são descritas por sistemas (a política e a economia) que privilegiam poder e riqueza em detrimento de referenciais éticos e normativos com base no ato da comunicação (o mundo da vida). Habermas (1980) observa essa racionalização sociocultural do “mundo da vida” como causa das patologias da modernidade, em um contexto em que o próprio Estado-providência vai legitimar as ações econômicas e enfraquecer a ação do indivíduo em favor do crescimento econômico. Nesse contexto, a degradação ambiental pode ser observada como uma das patologias da modernidade quando do privilégio ao desenvolvimento capitalista e do conseqüente impacto da política e da economia sobre o meio ambiente, sobretudo legitimada pela cultura (consumismo) decorrente do mundo da vida racionalizado. Em Habermas temos uma inversão do polo causal, já que é a racionalidade capitalista que é reconhecida como a causa estrutural da degradação ambiental, não o industrialismo como o afirmam Gorz e Giddens.

Por fim, ainda sobre o tratamento das questões ambientais pela sociologia contemporânea, a perspectiva da Sociedade de Risco de Beck (2010) aparece como uma das mais influentes abordagens acerca da degradação do ambiente. Para Beck (2010), as sociedades contemporâneas são caracterizadas por um contexto de riscos e ameaças decorrentes da intensa industrialização. Trata-se de uma modernidade reflexiva, pois as transformações tecnológicas que orientam o crescimento econômico se revelam responsáveis pela degradação ambiental, introduzindo riscos de alcance global e com elevada toxicidade (destruição da camada de ozônio, mudanças climáticas etc). Torna-se evidente que vivemos em sociedades de risco que são marcadas pela percepção de perigos e ameaças provenientes da ação humana sobre o planeta, um contexto complexo em função das dificuldades de mensuração e previsibilidade acerca de tais ameaças. Contudo, o autor defende que há uma invisibilidade social quanto

ao reconhecimento das origens, conseqüências e agentes promotores dos riscos, e também há sérias limitações na capacidade dos sistemas legais de responsabilização e punição. Em linhas gerais, em Beck (Sociedade de Risco) é a economia política nas sociedades modernas, aliada a um contexto de tecnologias ameaçadoras, que constitui a causa estrutural da degradação ambiental contemporânea.

Conforme exposto brevemente, a sociologia contemporânea avançou na compreensão das causas e das implicações da degradação ambiental, sobretudo no contexto da modernidade, da globalização e das sociedades de risco. Contudo, é com a emergência da sociologia ambiental que tais questões se tornaram centrais na teoria social, dado ao alinhamento de fatores que eclodiram a partir da década de 1960 tais como a expansão do movimento ambientalista, a popularização e o crescimento de publicações científicas sobre a degradação do ambiente, a acentuada crise energética nos Estados Unidos e os impactos sociais decorrentes de graves acidentes ambientais (Bophal, Love Canal, Chernobyl, Three-Mile Island etc.) que marcaram a década de 1980. Juntos, tais fatores foram decisivos para estimular o interesse sociológico (DUNLAP, 2000).

Uma vez consolidando, o campo da sociologia do ambiente empenhou-se em contextualizar a problemática ecológica a partir do questionamento acerca da responsabilidade humana, do papel da estrutura social e do poder político. É por isto que ela constitui um filtro importante para o debate ambiental, já que reúne um conjunto significativo de enfoques teóricos que explicam as questões ambientais a partir dos conflitos de interesses, das relações de poder e dos embates discursivos que orientam as práticas sociais, sobretudo a partir da comunicação ambiental, midiática ou não. Ecologia humana, economia política, modernização ecológica, sociedade de risco, construcionismo social e realismo crítico são as principais abordagens que configuram a sociologia ambiental, as quais caracterizamos brevemente a seguir.

A perspectiva da *ecologia humana* considera que o meio ambiente atende a três necessidades gerais das sociedades. É o espaço para viver, o depósito de recursos e também dos resíduos decorrentes das atividades humanas. Sua degradação resulta do conflito entre essas três funções, das implicações mútuas que elas estabelecem. Excepcionalmente, não são privilegiadas considerações acerca das

relações de poder nem dos valores culturais que implicam em tal contexto. E como se trata de uma herança do darwinismo social, ela apenas acentua a influência do ambiente sobre a sociedade (HANNIGAN, 2009).

Para o enfoque da *economia política* a problemática ambiental é consequência do empenho da estrutura social e de suas instituições em assegurar o crescimento econômico contínuo e irrestrito. Mas a lógica de acumulação capitalista é revelada incompatível com os interesses ecológicos, considerando-se que a necessidade de expansão dos lucros, apoiada no aumento da produção e da eficiência industrial, resulta na intensificação do consumo de recursos naturais e também na produção de externalidades cada vez mais nocivas ao ambiente e às sociedades. A responsabilização já se torna evidente nesta perspectiva, já que a atuação do Estado, ao privilegiar o crescimento econômico, evidencia que o capitalismo industrial é a causa estrutural da degradação ambiental, sendo a produção industrial o instrumento direto para tal projeto, a causa direta da degradação (SCHNAIBERG e GOULD, 2009).

Para a *modernização ecológica*, ao contrário da abordagem anterior, é importante valorizar a capacidade do capitalismo internalizar o meio ambiente nos processos de produção e de consumo. É importante considerar que se trata de reconhecer também a influência da degradação ambiental na estrutura social, reorientando seus sistemas de produção. De qualquer forma, a essência da *modernização ecológica* é considerar que as sociedades são capazes de enfrentar e minimizar a degradação ambiental, sobretudo a partir da ciência e da tecnologia moderna (MOL, 2000). Trata-se de uma valorização da relação entre tecnologia, economia e Estado para implementar uma reforma ecológica na economia (economia ecológica), uma vez que a articulação entre mercado, sociedade e Estado é a base da reforma ambiental defendida pela ecologia modernizadora. É o desenvolvimento sustentável que desponta como possibilidade maior de manutenção da lógica capitalista (produção e consumo) a partir da modernização das tecnologias produtivas, de forma a contemplar uma produção ambientalmente favorável.

Na sociologia ambiental, a perspectiva da *sociedade de risco* valoriza a necessidade dos Estados se empenharem em assegurar a proteção ambiental nas sociedades modernas, estas marcadas pela intensa

produção de perigos e ameaças que traduzem as limitações institucionais diante dos impactos tecnológicos. A perspectiva da *sociedade de risco* identifica não somente a emergência de uma forte percepção de riscos ambientais na modernidade, mas também o enfraquecimento da racionalidade científica decorrente de uma forte crítica ao progresso econômico e material. Diferentemente de Beck, na sociologia ambiental é a ciência e as tecnologias de produção que despontam como causas estruturais da insegurança, das ameaças e dos riscos ecológicos nas sociedades modernas. Além disso, os estilos de vida ocidentais também são destacados, uma vez que eles manifestam a percepção do ambiente da lógica capitalista – a natureza utilitária, fonte de recursos e destino das externalidades da produção industrial.

Na visão *construcionista* o meio ambiente, sua degradação e as relações com ele estabelecidas são concebidas como uma construção social que se desenvolve no plano do discurso e que manifesta os diversos interesses sobre o mesmo. Neste caso, ela está menos interessada em compreender as causas estruturais da degradação ambiental do que em analisar os atores sociais e as disputas pela legitimação de suas representações de ambiente e de sua problemática objetivamente manifestada (DUNLAP, 2000). Por isso, a degradação do ambiente é relacionada à componente cultural das sociedades e suas diversas configurações no espaço e tempo. Em linhas gerais, a transformação material da natureza resulta dos interesses hegemônicos pela apropriação dos mais diversos recursos naturais e tais interesses traduzem os sistemas de valores culturais de determinados grupos sociais – que emanam das suas construções discursivas a respeito do meio ambiente.

Por fim, o enfoque do *realismo crítico*, diferentemente do *construcionismo social*, interessa-se não tanto pelas relações de poder e estratégias de legitimação de discursos sobre o ambiente e sua degradação, mas principalmente pelas consequências objetivas destes sobre o mundo natural, o que terminou por denunciar o capitalismo industrial como causa estrutural da degradação do ambiente. Mais recentemente, esse foco na existência material do mundo natural e de sua degradação, fora deslocado, e a ideia de natureza como um conjunto físico e objetivo de elementos, foi preterida em favor da percepção do ambiente enquanto um conjunto de narrativas

culturais (CUDWORTH, 2005). Dessa forma, aproximou-se da perspectiva anterior, assumindo que o prejuízo das atividades humanas sobre o mundo natural torna-se menos relevante do que as percepções e as disputas sociais em torno das questões ambientais.

Em síntese, diferentemente de outros campos científicos, a sociologia do ambiente observa a problemática ambiental a partir da relação entre cultura, política e economia, denunciando a degradação ambiental como consequência direta da organização social vigente – valores, crenças, motivações, interesses, regulamentação sobre o uso dos recursos etc. Dessa forma, a luz deste campo sociológico, os desastres e as ameaças ecológicas são relacionados às decisões políticas, sejam eles eventos explícitos (derramamento de petróleo, poluição de rios, inundações etc), sejam eles invisíveis (mudança climática, poluição do ar, contaminação dos solos etc). É por isso que a sociologia ambiental desponta como uma perspectiva crítica que traduz um ambientalismo reflexivo (WOODGATE, 2000) dotada de um forte sentido de engajamento político (BUTTEL, 2000).

Animação e meio ambiente: a relevância e as potencialidades das enviro-toons

A animação é dotada de especificidades expressivas, produtivas e de circulação em relação ao chamado cinema de ação ao vivo. Marcada por profundas transformações ao longo de sua história, a animação é proeminente na cultura visual contemporânea, constituindo uma indústria altamente lucrativa, marcada pela ubiquidade (televisão, cinema, vídeo game, celular, internet etc), pela diversidade estética, de público e de representações, as quais contemplam, de forma cada vez mais intensa e recorrente, questões socialmente relevantes como aquelas relacionadas ao meio ambiente e sua problemática.

Do ponto de vista conceitual a animação é polissêmica, pois acomoda definições diversas, muitas das quais acentuam aspectos específicos, como critérios técnicos, estéticos ou artísticos. Tecnicamente pode ser compreendida como um filme em que o movimento resulta da captura individual dos quadros (WELLS, 2003; FURNISS, 2007). Por outro lado, a animação é uma arte de atribuir vida e personalidade a objetos inanimados (LUCENA, 2005; NOGUEIRA, 2010;

VALENTE, 2001). Contudo, uma definição mais abrangente e apropriada considera a animação como uma arte de transformar a realidade, de representar o mundo em sua diversidade de significados para além de sua realidade física, ao invés de simplesmente reproduzi-lo (WELLS, 2003; NOGUEIRA, 2010; PIKKOV, 2010).

No campo da comunicação ambiental, ou enquanto mídia ambiental audiovisual, são os filmes de ficção e os documentários que são valorizados como mediações sérias e relevantes ao debate ambiental. Em certa medida, a animação ainda permanece associada à veiculação de narrativas simples, fantasiosas, reducionistas e inapropriadas à representação das complexas discussões ambientais (STAROSIELSKI, 2011). Porém, convém lembrar que essa falta de clareza e análise mais profunda acerca da temática do meio ambiente nos filmes animados, decorre de um forte estigma que ainda lhe confina enquanto mero entretenimento, desprovido de drama e de crítica. O resultado disso é a escassez de bibliografia especializada sobre animação ambiental – e não apenas em língua portuguesa, o que revela ser um forte indicador dessa negligência.

Na crítica intitulada *Things That Suck: The SMOGGIES*, postada em 2004, Jaime Weinman cunhou um termo que passou a ser apropriado por vários outros autores, a exemplo de Pike (2010) e Murray e Heumann (2011), interessados na comunicação ambiental na animação. Trata-se do termo *enviro-toon* usado inicialmente para designar animações explicitamente vinculadas ao debate ambiental. Em seu ensaio, Weinman (2004a) se refere diretamente a animações que objetivam “ensinar” acerca dos problemas ambientais, e manifesta duras críticas às séries animadas *Capitão Planeta* (1990 a 1996) e *The Smoggies* (1989 a 1991), autovinculadas ao ambientalismo. O autor chama atenção para o fato de que as *enviro-toons* são anteriores à década de 1980, mas reconhece que a partir desse período elas se tornaram problemáticas, sobretudo por privilegiarem o doutrinamento da audiência a partir da defesa de uma moralidade em particular, em detrimento do esclarecimento dos fatos relacionados aos problemas ambientais retratados. Conforme Weinman (2004a), as duas animações citadas são ilustrativas, pois exploram conflitos maniqueístas entre vilões e heróis, sendo os primeiros reconhecidos pelo simples desejo de poluir. A crítica é bastante enfática ao ressaltar que elas não contextualizam as questões ambientais em termos de práticas

sociais, pois mascaram causas estruturais da degradação ambiental, e também desconsideram as motivações políticas quando afirmam que “Não há nada a ganhar poluindo e não há nada a perder não poluindo”.

Em uma crítica seguinte, no ensaio *A Good Enviro-Toon*, também de 2004, Weinman (2004b) apresenta um contra exemplo às duas séries anteriormente criticadas, o que nos permite observar uma maior generalização da noção de *enviro-toon*. Ele analisa o curta animado *Lumber Jerks*, dirigido por Fritz Freleng em 1955, na Warner Bros, destacando que embora esse cartoon não assuma explicitamente um engajamento ambiental, nem manifeste um tom pedagógico, e também não se empenhe no doutrinamento moral unilateral da audiência, ele desenvolve uma narrativa relevadora do sentido utilitário da natureza – os dois personagens principais são esquilos antropomorfizados que perdem suas “casas” quando a floresta é devastada para alimentar a produção de móveis e diversos outros objetos. É interessante observarmos que mesmo destituída de intenção ambientalista, *Lumber Jerk* foi valorizada no contexto das *enviro-toons*, uma vez que apresenta argumentos significativos: o meio ambiente é degradado para sustentar a produção material utilizada em nossa vida cotidiana, e não por pessoas más (vilões); a devastação das florestas almeja a produção de móveis, mas resulta em prejuízo para diversas espécies; a audiência está inserida nesse processo, consumindo produtos relacionados.

Observamos que Weinman (2004b) desenha uma noção de *enviro-toon* capaz de abrigar animações que põem em relevo o meio ambiente e as relações com ele estabelecidas, ainda que as narrativas privilegiem os mais diversos conflitos de seus personagens, sejam eles antropomorfizados ou não, ou até mesmo que não assumam um caráter pedagógico e ativista. Nesse contexto, é relevante considerar as *enviro-toons* como um *continuum* que engloba uma diversidade de animações que representam discursos ambientais, polarizada entre abordagens em que as questões ambientais são explícitas e assumem um tom didático, e aquelas em que essa vinculação é menos evidente, sendo então mais sutil.

Pike (2010) também diferencia *enviro-toons* moralmente doutrinadoras daquelas capazes de estimular uma compreensão mais ampla e multidimensional das questões ecológicas. Conforme o autor, as

animações empenhadas em doutrinar a audiência são marcadas por representações idealizadas da natureza, e por desenvolver narrativas maniqueístas marcadas pela forte oposição entre natureza/cultura ou homem/máquina. Ele endossa a sinalização de Weinman (2004a) acerca da série Capitão Planeta, a qual considera como uma animação que promove a hegemonia ideológica desenvolvimentista dos EUA, nomeadamente a perspectiva da sustentabilidade ambiental – adoção de reformas políticas que internalizam questões ambientais que não impliquem prejuízo na produção e no lucro.

O autor identifica que as animações ambientalmente doutrinadoras são caracterizadas pela forte ênfase na tragédia, representada através dos conflitos entre homem e natureza, e pelo privilégio pela exposição de uma única perspectiva acerca desse contexto, especificamente no que diz respeito à resolução (simplista) dos conflitos. Por outro lado, ressalta que animações ambientalmente críticas expõem enfoques plurais sobre as questões ambientais, suscitando não apenas interesse pela resolução, mas pelas causas e motivações (políticas, econômicas, científicas etc). Além disso, observa que embora a tragédia possa integrar tais narrativas, é a comédia que normalmente abriga tais representações. Nesse contexto, valoriza animações dedicadas a um público adulto, enfatizando a relevância ambiental de episódios das séries animadas *South Park* e de longos animados como *Os Simpsons: O filme* (2007) e *Wall-E* (2008), da Disney/Pixar.

De qualquer forma, é na produção animada independente, autoral e experimental que as *enviro-toons* consolidaram, de forma precursora, um forte sentido ativista (DENIS, 2010). A ameaça nuclear, em sua capacidade de destruição do planeta, que emergiu no pós Segunda Guerra Mundial e fora intensificada durante a Guerra Fria, motivou a aproximação entre animação e meio ambiente, mais especificamente no campo da produção independente. Somente na década de 1960, com a emergência dos movimentos ambientalistas e a centralidade de temas relacionados à natureza, ecologia e meio ambiente na agenda política e midiática, os discursos ambientais passaram a refletir com maior intensidade na animação comercial. É nesse período, particularmente no início da década seguinte, que surge a primeira onda de animações inseridas no circuito comercial, televisivo ou cinematográfico, explicitamente vinculadas às questões ambientais (STAROSIELSKI, 2011).

O que se torna evidente a partir deste debate é a necessidade de reconhecer a animação em sua potencialidade estética de despontar como mídia ambiental, capaz de representar o ambiente como algo vivo e mutável, com o qual estamos em constante interação, de forma a estimular na audiência sua percepção enquanto uma construção humana – valores e atitudes que norteiam as práticas sociais. O filme animado é terreno fértil para despertar uma resposta emocional na audiência e explorar as contradições sociais através da comicidade que a habilita à introdução de discussões ambientais (STAROSIELSKI, 2011). Produções da Disney e alguns episódios da série *Os Simpsons* são ilustrativos dessa abordagem.

Na verdade, essa potencialidade foi construída ao longo de sua história, quando a animação manifestou uma capacidade de representar animais e ambientes diversos, de reproduzir seus sistemas e interações naturais ou de forjá-los em contextos artificiais. Soma-se ainda a diversidade estética, a alargada audiência, a constituição de uma indústria globalmente reconhecida e premiada, sobretudo pelo Environmental Media Awards e o antropomorfismo, uma de suas principais heranças históricas, favorece uma ligação direta com questões acerca da conservação da biodiversidade, ainda que essa não seja explicitamente manifestada pela narrativa (YONG, FAM e LUM, 2011). Por isso a animação mostrar-se relevante na representação dos mais diversos espaços naturais, na educação acerca da biodiversidade e na comunicação de problemas ambientais, tanto em termos ideológicos quanto científicos. Mas, apesar dessas potencialidades na comunicação acerca do ambiente, a lógica comercial que orienta a produção da animação parece revelar uma apropriação capitalista dos discursos ambientais representados. Uma vez privilegiada por estratégias de licenciamentos de produtos, orientadas para o lucro, a animação termina por estimular o consumo nos espectadores, “neutralizando” a própria mensagem ambiental veiculada.

Entre os trabalhos que discutem a animação ambiental, sem dúvida alguma, é a obra *Tha 'ts All Folks? Ecocritical Readings of American Animated Features*, publicada em 2011, por Robin Murray e Joseph Heumann, que se mostra mais abrangente e reveladora. Os autores se apoiam na definição de *enviro-toon* apresentada por Weinmann e analisam um conjunto bastante amplo de produções, desde obras clássicas e de estúdios como a Disney e UPA, e também produções

recentes da Pixar e da DreamWorks, além de produções contemporâneas independentes. Em todos esses contextos, observamos que a animação manifesta uma diversidade de pontos de vista sobre os mais diversos aspectos da vida social, incluindo às questões ambientais.

De forma geral podemos identificar três grandes abordagens ambientais (padrões estéticos e de narrativa) nas animações veiculadas a partir de 1930 e até os dias atuais (MURRAY e HEUMANN, 2011). O primeiro padrão corresponde ao reconhecimento do poder da natureza sobre os homens, o segundo sinaliza para a interdependência entre homem e mundo natural, de forma a reivindicar seu cuidado e, finalmente, o terceiro padrão compreende a crítica à apropriação do mundo natural. A filiação, ou mesmo a coexistência desses padrões, resulta do contexto histórico e cultural das animações e seus produtores, e também das ideologias dos mesmos, sendo o momento atual marcado pela apropriação da animação como produto lucrativo, explorado das mais diversas formas. Como já sinalizado, é preciso atentar que a animação ambiental, na vertente comercial, não é um fenômeno recente, do qual despontam *Happy Feet* (2006) e *Wall-E* (2008), pois embora sutil, remonta ao período clássico da animação, ainda na década de 1930.

De forma geral, podemos sistematizar estas abordagens da seguinte forma: o primeiro padrão de representação da natureza, que remota a animação da década de 1930, traduz a oposição entre natureza e cultura que fora acentuada a partir da industrialização, sendo esta compreendida na maior parte desses filmes, ora como recurso a ser explorado, ora como inimigo ou ameaça. A série *Gato Félix* reflete essa perspectiva, representando os conflitos entre homem e natureza, sobretudo evidenciando a força de eventos como tempestades, inundações, entre outros; segundo padrão de representação da natureza na animação já manifesta preocupação com os impactos da atividade humana sobre o meio ambiente. Diversos curtas animados da década de 1930, influenciados pelas políticas do New Deal nos EUA, manifestaram um discurso de ambiente como um sistema vivo e interdependente, e ressaltaram a necessidade de uma intervenção controlada de forma a assegurar sua existência e também os interesses humanos; a crítica ao progresso econômico e ao consumo como promotores da degradação da natureza é o que caracteriza o discurso ambiental da terceira abordagem identificada

por Murray e Heumann (2011). Assim, é o pós Segunda Guerra Mundial que estimula o surgimento de *enviro-toons* que se aproximam da filosofia conservacionista de Aldo Leopoldo, “denunciando” as consequências ambientais decorrente da cultura norte americana, sobretudo a recreação ao ar livre e o turismo ambiental.

Estas três abordagens das *enviro-toons*, além de traduzirem as mudanças no contexto cultural no que concerne às percepções ambientais, constituem, especificamente nessa última perspectiva, uma potencialidade de contestar a ideologia ambiental hegemônica alicerçada na apologia ao progresso. O aspecto mais relevante é considerar que a animação ambiental, ao invés de representar o meio ambiente meramente como cenário, expõe as complexas relações estabelecidas como o meio ambiente nos mais diversos contextos históricos e culturais. Para os autores, a diversidade de produções situadas entre *Bambi* (1941) e *Wall-E* (2008) atesta que a crítica ambiental na animação se faz relevante e vigorosa. Além disso, representações ambientais consistentes afloraram em produções realizadas por estúdios criados recentemente, os quais passaram a disputar o mercado de animações, constituindo-se como alternativa à Disney, a partir da década de 1990, nomeadamente a DreamWorks, a Pixar e a Fox Films.

No sentido de encerrar esse tópico, ressaltamos que, para além da produção norte americana, principal objeto de investigação nos estudos sobre a animação ambiental, a produção oriental, sobretudo as animações japonesas, também assumem grande relevância. Ozamu Tezuka e Hayao Miyazaki são dois grandes expoentes de uma animação japonesa militante no campo ecológico. Ambos são herdeiros da vertente de animações autorais engajadas que emergiram na Europa, no período do pós Segunda Guerra Mundial, estimuladas pela ameaça nuclear. Tezuka pode ser considerado como o precursor da animação enquanto denúncia acerca das contradições do mundo moderno, especialmente em sua dimensão ecológica, dedicando-se à valorização das florestas, como nos revelam produções como *A Lenda da Floresta*, de 1988 (DENIS, 2010). Miyazaki, por sua vez, foi responsável pelo aclamado estúdio Ghibli, onde atribuiu centralidade ao conflito homem e natureza, empenhando-se em expor sua complexidade e também em representar relações tradicionais mais harmonias.

Diferentemente das abordagens ambientalistas marcantes nas animações ocidentais, as quais enfatizam as resoluções dos conflitos homem/natureza a partir de valores antropocêntricos, as produções japonesas são caracterizadas por orientações filosóficas e espirituais no enfrentamento dos problemas ambientais. Não seria exagero afirmar que o antagonismo entre natureza e cultura é melhor resolvido em animações japonesas, como aquelas realizadas por Ozamu Tezuka, principalmente em função da força da tradição japonesa na cultura moderna, que valoriza a natureza como fonte espiritual (WELLS, 2009). A série animada *Kimba, the White Lion* (1965 a 1967), exemplifica como esse animador buscou representar o mundo natural como repositório de valores que são expressos através dos animais.

Conforme discutido ao longo desta seção, ressaltamos que a inserção da temática ambiental na animação assumiu diferentes contornos e significados, mostrando-se relevante apesar da contradição que reside no fato de a animação, em sua vertente mais popular, despontar como produto cultural comercial intimamente vinculado ao consumo dos mais diversos produtos licenciados, sobretudo brinquedos derivados das personagens animadas. Na verdade, essa contradição é própria das sociedades capitalistas e traduz o desafio principal do debate ambiental contemporâneo, qual seja conciliar sociedade e natureza a partir de relações mais harmoniosas. Além disso, a despeito dessa diversidade de temas e abordagens na animação ambiental, é importante considerar o valor simbólico e ideológico do filme animado, uma vez que a animação é uma arena relevante para a construção de significados para as mais diversas questões sociais e políticas, principalmente para aquelas relacionadas ao meio ambiente. Dada a sua diversidade estética e de motivações de produção (entretenimento, pedagógico, ideológico etc) a animação deve ser melhor compreendida como um espaço demarcado por disputas. Sua circulação entre uma ampla e variada audiência (adultos e crianças) e sua capacidade de recriar “realidades alternativas”, sobretudo a partir do ponto de vista da natureza (personagens animais) são características que lhe conferem posição privilegiada no debate ambiental.

Finalmente, sendo o cinema hegemônico intimamente vinculado aos interesses comerciais, portanto, menos favoráveis à veiculação

de críticas estruturais, resultando mais em estímulo a um “engajamento” ambiental reformista, é na produção autoral e independente que os enfoques ambientais mais críticos e complexos podem encontrar melhores possibilidades. Nesse sentido, percebemos os festivais especializados nessa temática mostram-se cruciais para a produção independente, constituindo espaço privilegiado de audiência e de crítica. No contexto brasileiro esta produção já se mostra relevante e intensa, e algumas representações da natureza em animações veiculadas em importantes festivais ambientais realizados no país são analisadas a seguir.

Um panorama geral de animações ambientais brasileiras (1999–2014)

As animações contempladas na discussão deste artigo foram identificadas a partir dos festivais FICA (Goiás), Fest Cineamazônia (Porto Velho) e Filmambiente (Rio de Janeiro), ambos realizados no Brasil e vinculados à *Green Film Network (GFN)*², uma rede internacional que congrega os principais festivais mundiais de audiovisual dedicados ao meio ambiente e suas problemáticas. Procuramos contemplar todas as edições destes festivais, tendo o ano de 1999 como ponto de partida, quando foi realizada a primeira edição do FICA, festival sediado na cidade de Goiás, e o ano de 2014 como marco final, data em que finalizamos a coleta de dados para a pesquisa então em curso. Além dessa amplitude temporal, também almejávamos analisar todas animações veiculadas nesses festivais. Para tanto, recorremos a uma pesquisa documental, em que os sites dos festivais³, assim como os relatórios de trabalho localizados através da web, foram tomados como fontes primárias para a identificação das animações exibidas,

e também para uma compreensão acerca da circulação das mesmas (premiações, menção honrosa, mostras contempladas etc).

Como resultado desta estratégia, abrangemos 16 edições do FICA (1999 a 2014), 4 edições do Filmambiente (2011-2014) e somente 7 das edições do Fest Cineamazônia (2007 a 2013), uma vez que a edição de 2014 fora realizada em novembro, portanto, após encerramento da coleta de dados da pesquisa, e não localizamos dados precisos sobre as edições anteriores. Foram identificadas 96 animações (brasileiras) veiculadas nos festivais contemplados, considerando, inclusive, aquelas exibidas em mostras de caráter não competitivo. Contudo, onze dessas animações não foram localizadas para download e outras 45 foram descartadas dessa amostra inicial já que observamos uma não adequação ao conceito de *enviro-toons* ou mesmo à própria definição de animação. O resultado foi um *corpus* constituído por 40 obras. Sobre esta redução quantitativa, convém ressaltar que esse a adoção de um filtro teórico e conceitual foi decisivo para considerarmos apenas aquelas animações em que aspectos e entidades do mundo natural, relações e implicações entre mundo social e mundo natural, sobretudo as problemáticas ambientais, assumem centralidade ou relevância nas narrativas. Na tabela a seguir relacionamos todas as animações da amostra, em ordem cronológica dos respectivos anos de produção.

² Green Film Network (GFN) é uma rede que congrega os principais festivais de audiovisual que assumem como tema central o meio ambiente e sua problemática. A rede se empenha na circulação de tais produções ao redor do mundo, além de coordenar eventos e projetos relacionados ao meio ambiente. No Brasil, os três festivais associado à rede são contemplados nessa pesquisa. Ver mais em <http://greenfilmnet.org>.

³ Consideramos aqui não somente os websites oficiais, mas também os perfis e fanpages disponibilizadas em plataformas sociais como Facebook.

QUADRO 1
Animações e ano de realização (1999–2014)

TÍTULO DA ANIMAÇÃO	ANO DE REALIZAÇÃO
A Lenda da Árvore Sagrada	1999
Entrevista com o Morcego; Não Fique Pilhado	2000
Filme Ilhado	2004
Rap dos Bichos; Tainá-Kan - a Grande Estrela	2005
A Esperança e a Última que Morde; A princesa do Vale; Dias de Sol; Vida Maria	2006
Alegria de Macaco; Consumidouro; Mapinguari o Protetor da Floresta	2007
Bumba Meu Peixe; PAJERAMA	2008
Buba e o Aquecimento Global; Fundo; Perfeito	2009
A folha da Samauma; Consciente Coletivo: Aquecimento Global; Consciente Coletivo: Resíduos; Gente Grande; O Jardineiro - Com Feliciano Esperança	2010
Água é para todos; De onde vem a água do Rio; Dia Estrelado; Essência; O cangaceiro e o leão; O Diário da Terra; Peixe; Peixe Frito em Uma Aventura Rupestre; Tamanduabandeira	2011
Desabrigados; Destimação; Escalada; Eta Bicho homem; Hainá - O Filtro; O Rei Gastão; Os sustentáveis	2012
O Menino e o Mundo	2014

FONTE: Elaborado pelo autor.

Quando observamos acerca da visibilidade da temática ambiental nas narrativas destas animações, diferenciamos essas *enviro-toons* em duas formas gerais de representação: aquelas em que o meio ambiente e sua problemática assumem centralidade e são apresentados de forma explícita; aquelas em que tais questões são indiretamente representadas. A primeira abordagem foi identificada em 26 casos, quando questões ambientais diversas emergem diretamente das interações entre as personagens e o mundo natural e assumem centralidade nas narrativas, marcadas, sobretudo, pela ênfase nos impactos dos primeiros sobre esse último. Na verdade, nesses casos, a problemática ambiental se confunde com o próprio conflito da

narrativa - o desafio a ser superado, seja pelas personagens, seja pela audiência. Na segunda abordagem, relativa aos demais 14 casos da amostra, o ambiente e suas problemáticas são indiretamente representados, pois servem apenas como contexto para o desenvolvimento das narrativas, despontando ora como evento “motivador” para uma diversidade de conflitos de ordem social ou psicológica nas personagens, ora quando é considerado entre tantas outras consequências de eventos que orientam a evolução das histórias, ou ainda, simplesmente quando da caracterização e contextualização das personagens a partir da valorização de suas atitudes sobre o mundo natural. Assim, distinguimos entre animações que desenvolvem *histórias sobre o ambiente* e animações que desenvolvem *histórias no ambiente*.

Se considerarmos a distribuição dessas duas formas de representação da temática ambiental pelos festivais contemplados, notamos que apenas no Fest Cineamazônia a exibição de *animações no ambiente* não supera a de *animações sobre o ambiente*. Portanto, é no Fest Cineamazônia que observamos haver uma maior “flexibilidade” quanto aos critérios de identificação de temáticas ambientais nas obras selecionadas, por isso ele despontar não somente como o festival com maior número de filmes exibidos por edição, mas também como aquele em que predominam animações *não ambientais* e animações que apenas desenvolvem *histórias no ambiente*.

Quando analisamos os conflitos das narrativas identificados uma tipologia constituída por cinco categorias principais: humanos *versus* natureza; humanos *versus* humanos; seres sobrenaturais *versus* natureza; natureza *versus* humanos; internos ou dramas psicológicos. Na maior parte da amostra (31 casos) prevalecem narrativas com enfoques maniqueístas, sendo que 20 desses casos são conflitos do tipo humanos *versus* natureza, quando personagens humanas são representadas como “vilões ambientais” cuja apropriação e transformação do mundo natural implicam graves ameaças ecológicas, sobretudo à vida animal. Esse tipo de abordagem é marcante nas animações explicitamente ambientais e resulta em uma vitimização de uma natureza representada como vulnerável e indefesa diante da insensibilidade e do egoísmo humano.

Ainda neste grupo de 31 casos, 9 animações apresentam conflitos maniqueístas do tipo humano *versus* humanos, seja em histórias

que evidenciam confrontos entre povos nativos (índios e africanos) e colonizadores ocidentais, seja nas histórias que reconhecem implicações da degradação ambiental exclusivamente sobre a vida humana. Nesses casos observamos haver simultaneamente a vilanização e a vitimização do próprio ser humano, uma vez que são histórias que evidenciam o abandono de modos antigos de envolvimento com o mundo natural, ou mesmo personagens “enfrentando” outros humanos (poluidores) de forma a assegurar a sustentabilidade do planeta. As 2 animações restantes apresentam histórias maniqueístas em que os vilões ambientais não são apenas seres humanos, mas também criaturas sobrenaturais que ameaçam o equilíbrio ambiental da Terra e, conseqüentemente, comprometem a vida humana no planeta.

Entre os outros 9 casos da amostra temos: 3 animações em que é a natureza que desponta como “ameaça” à vida humana – todas elas enfatizam o sertão nordestino como adversidade; 2 narrativas centradas em personagens superando desafios pessoais internos (psicológicos) com algum tipo de vinculação ao ambiente; 1 animação experimental acerca da condição humana no planeta; 3 animações cujas narrativas são meramente descritivas, desprovidas, portanto, de conflitos entre os personagens, mas empenhadas em descrever fenômenos e problemas ambientais. Convém destacar que, exceto nesses últimos três casos, neste grupo de animações a temática ambiental é contemplada de forma indireta, uma vez que a ênfase da narrativa recai sobre conflitos de ordem pessoal ou social, portanto, são todas elas animações com *histórias no ambiente*.

Acerca das personagens desenvolvidas nas narrativas da amostra, identificamos uma matriz diversa: variadas entidades do mundo natural (animais), tipos humanos e criaturas fantásticas, sobrenaturais. Embora em diversos casos as histórias apresentem alternância quanto ao agenciamento do seus eventos, apresentando simultaneamente interações entre humanos e entidades naturais, a maior parte das narrativas privilegia histórias marcadas pelo agenciamento de personagens humanas. Entre esses, alguns tipos mais recorrentes são: indivíduos representativos de *tribos indígenas* brasileiras em contextos que manifestam contemplação ou harmonia com o mundo natural, conflitos decorrentes da opressão dos colonizadores portugueses, ou ameaçados pelo avanço das cidades;

indivíduos representativos de *antigas tribos africanas* que, submetidos à exploração por parte de colonizadores ocidentais, afastam-se de sua integração ao mundo natural; *cidadãos ordinários* enquadrados ora enquanto consumidores ordinários, ora como indivíduo alheio ao meio ambiente, ou ainda como vítimas da degradação ambiental; *profissionais e trabalhadores diversos*, tais como arqueólogos, lenhadores, madeireiros, cientistas, operários etc, ambos representados em atividades ambientalmente impactantes, ou em situações de exploração capitalista; *crianças*, ora denunciando ou enfrentando problemas ambientais, ora submetidas a contextos de vulnerabilidade social em decorrência de adversidades ambientais. Convém destacar que um pequeno número de animações são protagonizadas por personagens representadas de forma esquemática e abstratas, de onde inferimos tratar-se de metáforas das sociedades humanas.

É importante destacar que quando as personagens são entidades do mundo natural predominam animais, representados como vítimas do ser humano, que buscam escapar da degradação do ambiente, usualmente a derrubada e a queimada de florestas. Em algumas animações as personagens são animais que reivindicam (interpelando diretamente!) dos homens maior cuidado quanto ao uso de recursos naturais compartilhados entre ambos, e também menor interferência destes em seus *habitats*. Noutros casos, identificamos ainda personagens que são animais de estimação submetidos a contextos de maus-tratos, e também animais que protagonizam histórias de luta pela sobrevivência, seja em decorrência de impactos da intervenção humana, seja diante das adversidades climáticas. Em número mais reduzido, algumas animações apresentam como personagens entidades sobrenaturais, a exemplo de uma bruxa que elimina a poluição atmosférica produzida por uma indústria, de uma criatura fantástica que expulsa madeireiros da floresta e recupera a área degradada, e de eco-heróis que enfrentam “monstros” poluidores. A própria Terra também desponta como personagem antropomorfizada, uma vítima adoentada que agoniza enquanto necessita de cuidados humanos.

Entre as animações da amostra, observamos que o antropomorfismo de animais não é uma estratégia predominante. Das 31 animações que apresentam personagens animais, 23 não adotam

representações antropomorfizadas dos mesmos. Nos demais casos, observados a luz dos níveis de antropomorfização defendidos por Collignon (2008), identificamos que 5 animações apresentam animais que interagem com humanos, usam artefatos e manifestam hábitos sociais, enquanto 3 animações apresentam animais com comportamento humano, mas vivendo em seus *habitats* naturais. Naquelas filiadas à primeira abordagem, o antropomorfismo favorece o diálogo entre personagens animais e humanos acerca das problemáticas representadas. Na segunda perspectiva, quando prevalecem animais representados em seus próprios *habitats*, o antropomorfismo configura a “voz da natureza” que denuncia seus abusos, como ocorre em *Rap dos Bichos* e *Água é para todos*, por exemplo.

Nos casos de antropomorfização observamos representações estereotipadas de alguns animais: em *A esperança é a última que morde* os urubus são estereotipados como animais sorrateiros, frios e aproveitadores; em *Entrevista com o Morcego*, as personagens morcegos agem a partir de motivações humanas, e a transmissão da raiva é enquadrada enquanto desejo de vingança; em *Rap dos Bichos* diversos animais são representados, mas enquanto alguns, a exemplo do lobo guará e da anta, buscam superar o estereotipo que permeia o senso comum (lobo mau, anta estúpida), alternativas não menos estereotipadas são desenvolvidas – pavão como narcisista etc.

Acerca do contexto espaço-temporal das narrativas das animações da amostra, notamos que a maioria dos casos não se empenham em precisa-lo para além dos mundos ficcionais, em termos de vinculação ao mundo real. Assim, considerando-se as práticas sociais relacionadas, podemos inferir que prevalecem nas histórias eventos e questões ambientais representativos do momento presente, mesmo quando as narrativas são fantasiosas, como no caso de *Hainá*, *o Filtro*, *Os Sudentáveis* ou *O Cangaceiro e o Leão*. Na verdade, todas as animações que representam diretamente problemas ambientais são histórias contemporâneas, a exceção de *Buba e o Aquecimento Global*, cujo contexto é o do homem pré-histórico, e *O Rei Gastão*, que é uma fábula sobre um reino antigo. Histórias que remontam a tempos passados são menos recorrentes na amostra, apresentadas mais especificamente nas animações que retratam povos nativos em conflitos com a colonização ocidental, ou nas adaptações de lendas e contos, a

exemplo da *Folha da Samaúma*, *A Lenda da Árvore Sagrada* e *Tainá-Kan*, *A Grande Estrela*.

Mas, apesar de prevalecer uma “imprecisão” do contexto temporal nas narrativas, observamos que algumas animações articulam implicações temporais dos eventos ambientais representados, seja situando-os como consequências de ações do passado, seja considerando suas consequências em eventos futuros. Entre os casos que apresentam como causalidade para a problemática ambiental eventos anteriores ao tempo da narrativa destacamos: *A Esperança é a última que morde*, em que as personagens vivem o drama de um período de seca presente, mas o reconhecem enquanto consequência de uma negligência histórica sobre diversas de suas ocorrências passadas; no documentário animado *A Princesa do Vale* a exaltação de um presente “glorioso” de um município cearense é representada como resultado de uma sucessão histórica de conquistas e dominação da natureza e dos índios nativos por parte dos colonizadores portugueses; em *Entrevista com o Morcego* a raiva desponta como uma ameaça à saúde pública de populações urbanas do tempo presente, mas é contextualizada como consequência de antigas interferências humanas no *habitat* dos morcegos. Já nos casos em que a narrativa considera implicações futuras de eventos presentes, enquadram-se, sobretudo, animações que se apresentam como “campanhas” pela adoção de hábitos sustentáveis na audiência, de forma a preservar as condições de vida do planeta. É o que observamos em *O Diário da Terra*, *Os Sudentáveis*, *Água é para todos*, *Rap dos Bichos*, *Gente Grande* etc.

Sobre o contexto espacial das narrativas, observamos haver uma diversidade de espaços e regiões ficcionais contemplados. Contudo, assim como observamos acerca do tempo nas narrativas, prevalecem abordagens em que os espaços ficcionais não se fazem claramente precisos em relação ao mundo físico e geográfico. Entre os diversos espaços representados constam áreas florestais, interiores de residências urbanas, espaços urbanos abertos, colônias de pescadores, praias, rios, ilhas, fábricas, rodovias, parques ecológicos, regiões áridas etc, usualmente apresentados de forma a sustentar uma abordagem genérica quanto à ocorrência dos problemas e fenômenos ambientais contemplados. Entre os espaços que assumem maior precisão despontam o semiárido do estado do Ceará, o município de Limoeiro, também no Ceará, a cidade de Amsterdam, na Holanda, a

cidade de São Paulo, uma floresta africana, a floresta Amazônica e o cerrado brasileiro.

Em linhas gerais, observamos que em 17 animações as narrativas contemplam simultaneamente espaços urbanos e áreas naturais, em 12 delas apenas os espaços urbanos são contemplados, 9 se desenvolvem exclusivamente em espaços naturais, e, finalmente, 2 animações contemplam áreas rurais. Além disso, dada a marcante imprecisão espaço-tempo das narrativas, observamos que a maior parte dos casos do *corpus* de pesquisa manifestam características da primeira onda de animações ambientais ressaltada por Starosielski (2011), em que problemas ambientais são representadas de forma mais distante do cotidiano da audiência, sem especificidade de lugar, apenas confinados aos espaços ficcionais.

Essa breve discussão acerca de elementos estruturantes das narrativas da amostra - conflitos, personagens, espaço e tempo, cujas configurações particulares resultam em coerência e sentido das *enviro-toons*, permiti-nos apreender acerca das histórias ambientais apresentadas. Se considerarmos, de partida, as categorias de narrativas das animações ambientais propostas por Heuman e Murray (2011), as quais foram discutidas na seção anterior - *Natureza como ameaça ao homem*, *Denúncia de abuso na exploração da natureza* e *Necessidade de controle da intervenção humana no mundo natural*, notamos que as mesmas são insuficientes para explicar o contexto brasileiro. Ao longo do nosso processo de análise novas categorias emergiram, quando foram identificados 7 grandes “tipos” de histórias ambientais entre as 40 animações contempladas, conforme apresentado no quadro a seguir:

QUADRO 2
Padrões de histórias ambientais em *enviro-toons* brasileiras.

PADRÃO DE HISTÓRIA AMBIENTAL	DESCRIÇÃO
<i>Natureza como adversidade ao homem</i>	Histórias em que eventos ou especificidades ambientais apresentam-se como desafios às personagens
<i>Denúncia de abuso na exploração/intervenção no mundo natural</i>	Histórias que enfatizam as consequências da degradação ambiental, seja decorrente da ação das personagens, seja quando estas são vitimadas
<i>Necessidade de controle da intervenção humana no mundo natural (valorização da interdependência)</i>	Histórias que enfatizam a necessidade de minimizar a intervenção/exploração do mundo natural de forma a assegurar a sobrevivência humana e também das demais espécies
<i>Necessidade de controle da intervenção humana no mundo natural (assegurar sobrevivência humana)</i>	Histórias que enfatizam a necessidade de minimizar a intervenção/exploração do mundo natural considerando-se exclusivamente a necessidade de assegurar a sobrevivência humana
<i>Necessidade de conquista do mundo natural (atender necessidades humanas)</i>	Histórias que enfatizam a necessidade de controle humano sobre o mundo natural de forma a assegurar a satisfação de suas necessidades
<i>Valorização do Mundo Natural</i>	Histórias que manifestam contemplação ou integração do homem com o mundo natural
<i>Natureza como fenômeno</i>	Histórias que descrevem entidades, aspectos ou eventos do mundo natural

FONTE: Elaborado pelo autor.

Convém destacar que esses tipos de histórias ambientais não são mutuamente excludentes nas animações analisadas. Observamos que, usualmente, cada narrativa privilegia um tipo de história ambiental, contudo a maioria delas se mostram híbridas, manifestando simultaneamente mais de um tipo de representação ambiental. Consideremos, por exemplo, que algumas narrativas que se desenvolvem como uma história da *natureza como uma adversidade ao homem* terminam por valorizar a *necessidade de controle humano*

sobre o mundo natural, outras apenas enfatizam seus impactos na vida humana. Em outros casos, em que as narrativas apresentam histórias que *denunciam abuso na exploração do mundo natural*, tanto pode haver uma ênfase na *necessidade de controle dessa exploração em favor da interdependência homem/natureza*, ou apenas *em favor da sobrevivência humana*, como também podem estar destituídas de sinalizações quanto à necessidade de controle. Da mesma forma, narrativas que privilegiam histórias sobre a *valorização do mundo natural* podem contemplar *denúncias de abuso do mundo natural*, suscitar a *necessidade de sua conquista* ou simplesmente explorar aspectos dessa valorização.

Apesar do hibridismo de padrões de histórias ambientais, optamos por classificar as animações a partir do padrão predominante. Assim, identificamos que 4 animações enfatizam a *natureza como adversidade ao homem*, a *denúncia de abuso na exploração/intervenção do mundo natural* é privilegiada em 19 casos, a *necessidade de controle da intervenção humana no mundo natural (valorização da interdependência)* é central em 5 casos, a *necessidade de controle da intervenção humana no mundo natural (assegurar sobrevivência humana)* desponta em 6 casos, a *necessidade de conquista do mundo natural (atender necessidades humanas)* é ressaltada em 1 animação, a *valorização da natureza*, em 4 casos e, em apenas 1 caso valoriza a *natureza como fenômeno*.

Considerações Finais

Ao identificarmos as categorias de histórias ambientais desenvolvidas nas animações analisadas pela pesquisa, pudemos compreender temas, enquadramentos, contextos, modos de representação de problemas ambientais e também a propositura de soluções ao longo das narrativas consideradas. Notamos que em tais representações dos discursos ambientais, dirigidos à natureza e à sua problemática, a relação homem/natureza é apresentada sem problematizações consistentes, sendo predominantemente limitada a responsabilizar o indivíduo ordinário, sem atribuir maiores responsabilidades à estrutura social. Predomina, mesmo diante da complexidade e da diversidade discursiva, e da boa vontade ou mesmo da militância ecológica de seus realizadores, uma representação de natureza em oposição à

sociedade - frágil, desprotegida e distante da vida cotidiana da audiência, mas que não prescinde do papel do homem para protegê-la. Além disso, é marcante o caráter doutrinador, em que a proteção do meio ambiente desponta como uma imposição moral, o que termina por ofuscar sua plena compressão.

Em linhas gerais observamos que: ainda prevalecem questões relacionados a uma natureza distante, afastada do cotidiano dos cidadãos; questões ambientais que assumem centralidade na agenda ambiental atual são periféricas nessas animações, a exemplo das mudanças climáticas; a contextualização das problemáticas, em geral, é superficial, pois traz pouco esclarecimento acerca do espaço e tempo em que se desenvolvem, além dos próprios impactos decorrentes; a predileção por histórias apocalípticas (medo e inércia diante do inevitável fim da natureza) e de lamento (nostalgia ambiental) são indicativos substanciais do reformismo ambiental; a ideia de natureza que prevalece nas animações da pesquisa, perpetua a percepção de homem enquanto elemento externo, e de sociedade como oposição ao mundo natural; a valorização de narrativas maniqueístas é marcante e ignora os interesses sociais e as disputas de poder que norteiam a apropriação da natureza enquanto recurso; enquanto a estrutura social mostra-se pouco contestada em sua lógica incompatível com a proteção do ambiente, predomina a responsabilização do cidadão ordinário pela crise ecológica e pelo seu enfrentamento; por fim, esta centralidade do cidadão ordinário enquanto responsável pela degradação e pelo seu enfrentamento, resulta na valorização de soluções apenas no plano social individual, ao invés da âmbito estrutural.

Convém ressaltar que essa artigo não configura uma denuncia no sentido de situar as *enviro-toons* analisadas como responsáveis por ofuscar uma compreensão mais ampla e coerente acerca do meio ambiente e de sua problemática, sobretudo em termos políticos. Muito pelo contrário, colocamos em relevo que a emergência de animações ambientais brasileiras se torna relevante e reveladora da capacidade da animação refratar e refletir as contradições e disputas que caracterizam o debate ambiental no contexto nacional. Almejamos tão somente contribuir para ampliar a compreensão da comunicação ambiental no cinema de animação brasileiro, um fenômeno complexo e ainda academicamente negligenciado, de

forma a estimular e auxiliar novas pesquisas, questionamentos e discussões sobre as representações da natureza aí estabelecidas, suas motivações, potencialidades e limitações, sua circulação, consumo e impactos na audiência, principalmente no que diz respeito à multidimensionalidade da problemática ambiental e ao seu engajamento. Contudo, sugerimos que uma maior aproximação dos realizadores das animações, e também dos festivais especializados, com as abordagens da sociologia ambiental pode resultar em perspectivas mais coerentes e socialmente transformadoras. Acreditamos que esse diálogo pode favorecer a produção de *enviro-toons* com maior capacidade de engajamento da audiência no debate ambiental.

Referências

- BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. Editora 34, 2010.
- BRERETON, Pat. *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol (UK): Intellect Books, 2005.
- BUTTEL, Frederick H. Social institutions and environmental change. In REDCLIFT, Michael. WOODGATE, Graham. *The International Handbook of Environmental Sociology*. Edward Elgar Publishing Limited, 2000, p. 40-54.
- CARVALHO, Anabela. PEREIRA, Eulália. CABECINHAS, Rosa. O trabalho de produção jornalística e a mediatização das alterações climáticas. In CARVALHO, Anabela (Org.). *As alterações climáticas, os media e os cidadãos*. Coimbra: Grácio, 2011. p. 145-173.
- CORBETT, Julia B. *Communicating Nature*. How we create and Understand Environmental Messages. Washington: Island Press, 2006.
- CUDWORTH, Erika. *Environment and society*. Taylor & Francis e-Library, 2005.
- DENIS, Sébastien. *O cinema de Animação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda., 2010.
- DUNLAP, Riley E. *The evolution of environmental sociology: a brief history and assessment of the American experience*. In REDCLIFT, Michael. WOODGATE, Graham. *The International Handbook of Environmental Sociology*. Edward Elgar Publishing Limited, 2000, p.21-39.
- FURNISS, M. *Art in Motion: Animation Aesthetics*. London: John Libbey, 2007.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GOLDBLATT, David. *Teoria Social e Ambiente*. Instituto Piaget: Lisboa, 1996.
- GORZ, André. *Ecology as Politics*. Black Rose Books Ltd., 1980.
- HABERMAS, Jurgen. *A crise de legitimação no capitalismo tardio*. Tempo Brasileiro, 1980.
- HANNIGAN, John. *Sociologia Ambiental*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- INGRAM, David. *Green screen: environmentalism and Hollywood cinema*. Exeter (UK): University of Exeter Press, 2010 [2000] (6th reprint).
- IVAKHIV, Adrian. Green film criticism and its futures. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 15.2 (Summer 2008).
- LUCENA, Alberto Jr. *Arte da animação: técnica e estética da história*. São Paulo: Senac, 2005.
- MCKIBBEN, Bill. *O fim da natureza*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MOL, Arthur P.J. Ecological modernization: industrial transformations and environmental reform. In REDCLIFT, Michael. WOODGATE, Graham. *The International Handbook of Environmental Sociology*. Edward Elgar Publishing Limited, 2000, p.138-149.
- MURRAY, Robin L. HEUMANN, Joseph K. *That's All Folks? Ecocritical Readings of American Animated Features*. London: University of Nebraska Press, 2011.
- NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema 2: Géneros Cinematográficos*. Covilhã, (PT): LabCom Books, 2010.
- PIKE, Deidre. *ENVIRO-TOONS: How Animated Media Communicate Environmental Themes*. University of Nevada, 2010.
- PIKKOV, Ülo. *Animasophy*. Theoretical Writings on the Animated Film. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2010.
- REDCLIFT, Michael. WOODGATE, Graham. Sustainability and social construction. In REDCLIFT, Michael. WOODGATE, Graham. *The International Handbook of Environmental Sociology*. Edward Elgar Publishing Limited, 2000, p.55-70.
- SCHNAIBERG, Allan. GOULD, Kenneth. *Treadmill Predispositions and Social Responses: Population, Consumption, and Technological*

- Change. In KING, Leslie. MCCARTHY, Deborah. *Environmental Sociology: From Analysis to Action*. (2nd ed.), 2009.
- STAROSIELSKI, Nicole. "Movements that are drawn": A history of environmental animation from The Lorax to FernGully to Avatar. *International Communication Gazette*, February 73, 2011. p.145-163. Disponível em <gaz.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1748048510386746>. Acesso em 20 de julho de 2014.
- VALENTE, António Costa. *Cinema Sem Actores - Novas Tecnologias da Animação Centenária*. Aveiro: Cine Clube de Avanca, 2001.
- WEINMAN, Jaime. "Things That Suck: THE SMOGGIERS". Something old and nothing new: Thoughts on Popular Culture and Unpopular Culture, 1 Setembro, 2004a. Web. Disponível em <zvbxrpl.blogspot.pt/2004/09/things-that-sucks-moggies.html>. Acesso em 14 novembro de 2014.
- _____. "A Good Enviro-toon". Something Old, Nothing New: Thoughts on Popular Culture and Unpopular Culture, 6 Setembro, 2004b. Web. Disponível em <zvbxrpl.blogspot.sg/2004/09/good-enviro-toon_06.html>. Acesso em 14 novembro de 2014.
- WELLS, Paul. "Smarter than the average art form": Animation in television era. In STABILE, Carol; HARRISON, Mark. (eds). *Prime time animation: television animation and American culture*. London: Routledge, 2003. p. 15-32.
- _____. *The Animated Bestiary: Animals, Cartoons, and Culture*. London: Rutgers University Press, 2009.
- WHITLEY, David. *The Idea of Nature in Disney Animation*. Aldershot: Ashgate, 2012.
- YONG, Ding Li; FAM, Shun Deng; LUM, Shawn. Reel conservation: Can big screen animations save tropical biodiversity?. In *Tropical Conservation Science*, Vol. 4(3), 2011, p. 244-253. Disponível em <www.tropicalconservationscience.org>. Acesso em 16 de julho de 2014.



DA IMAGEM INDÍGENA

DO CINEMA INDÍGENA À REALIDADE VIRTUAL: TECENDO REDES DE AUTONOMIA ENTRE MUNDURUKU E ZAPATISTAS

Camila Dutervil

O presente artigo tratará da gênese do coletivo de cinema indígena Munduruku, a atuação das mulheres realizadoras indígenas na luta por autodeterminação e direito à terra, e o percurso que as levou a se tornarem protagonistas da primeira experiência de imersão multisensorial no Brasil: o filme *Munduruku: a luta para defender o coração da Amazônia*.

Contrapondo a visão exotizada dos povos indígenas no cinema, na América Latina, os realizadores e realizadoras indígenas começaram a contar suas próprias histórias de maneira poderosa e comovente. Na Bolívia, o CEFREC-CAIB (*Centro de Formación y Realización Cinematográfica. -Coordenadora Audiovisual Indígena- Originaria de Bolívia*) constitui um espaço de formação e produção audiovisual de comunidades indígenas, camponesas e movimentos populares. Os povos indígenas do norte da Colômbia (Ahuarco, Kogui, Wiwa, Kankuamo) criaram o *Centro de Comunicaciones Zhingonesh* com foco na auto afirmação da própria identidade, que se encontra ameaçada. No contexto mexicano, o vídeo indígena foi apropriado e ressignificado conscientemente com uma postura política fundamental para as lutas indígenas por sua autodeterminação, onde destaca-se o trabalho do *Chiapas Media Project- Promedios de Comunicación Comunitaria* e do *Proyecto de videoastas indígenas de la frontera Sur*.

Este movimento cresceu ao longo dos anos e a *Coordinadora Latino Americana de Cine de los Pueblos Indígenas (CLACPI)* publicou sua própria definição de cinema e/ou vídeo indígena : obras em que seus diretores e cineastas, que têm o firme compromisso de dar voz e visão digna ao conhecimento, cultura, projetos, reivindicações e conquistas dos povos indígenas.

Está também implícita a ideia de que este tipo de cinema e vídeo requer um alto grau de sensibilidade e a participação ativa das pessoas que aparecem na tela. Dito de outro modo, o cinema e vídeo indígena tentam utilizar esta poderosa ferramenta para fomentar a auto-expressão e fortalecer o desenvolvimento dos povos indígenas. (CLACPI in: CORDOVA, 2015 p. 150-153)

No Brasil, destaca-se o trabalho da ONG Vídeo nas Aldeias (VNA), dirigida por Vincent Carelli, que funciona como uma escola de cinema para os povos indígenas. Na sua pedagogia, o audiovisual é concebido como instrumento para valorização da identidade étnica e como recurso na conquista de seus direitos, à exemplo das oficinas de vídeo que a VNA realizou em 2015 com indígenas de aldeias impactados pela construção da megabarragem de Belo Monte. Um dos instrutores da oficina foi o cineasta indígena Takumã Kuikuro do Alto Xingu, que reuniu os alunos do Médio Xingu para aprender como filmar suas vidas e usar o vídeo como uma voz a mais para o grupo.

A partir dos anos 90, os recursos audiovisuais passaram a representar uma forte estratégia de luta para os povos indígenas da região. O *Kaiapó Video Project* foi desenvolvido pelo antropólogo Terence Turner, consultor antropológico do diretor Michael Beckham no filme *Kaiapo: Out of the Forest* (1989) que registra a primeira manifestação contra a barragem do Rio Xingu. Segundo Turner, a partir do momento em que adquiriram suas próprias câmeras de vídeo, os Kaiapó consideraram a gravação com este recurso fundamental em suas grandes confrontações políticas com a sociedade nacional, utilizando os meios de comunicação ocidentais para fazerem ouvir suas vozes:

Para um povo como o Kaiapó, o ato de filmar com uma câmera de vídeo pode se tornar um mediador mais importante nas suas relações com a cultura ocidental dominante do que o próprio documento filmado. Os Kaiapó não consideram a documentação em vídeo apenas uma gravação passiva ou uma reflexão de fa-

tos já existentes, mas algo que ajuda a estabelecer os fatos que ela grava. Ela tem, em outras palavras, uma função performativa. (TURNER, 1993:101)

Ignorando vinte e cinco anos de resistência dos povos indígenas, o governo brasileiro termina por construir a terceira maior hidrelétrica do mundo no Rio Xingu. Com a construção da Usina de Belo Monte, os indígenas abandonaram as plantações e se tornaram dependentes do dinheiro das indenizações. As populações ribeirinhas foram deslocadas de suas aldeias para a periferia de Altamira que se tornou a terceira cidade mais violenta do Brasil. Num verdadeiro cenário de guerra, rios são barrados, água morta apodrece, toneladas de peixes morrem, homens e mulheres são expulsos de suas casas, crianças deixam de ir à escola, locais sagrados são inundados.

O Movimento Xingu Vivo convidou os Munduruku para conhecer a destruição causada pelas obras de Belo Monte. O povo indígena Munduruku resiste contra a construção de barragens na bacia do Rio Tapajós e pela demarcação da Terra Indígena *Sawré Muybu*, que representa uma das principais áreas ameaçadas pelas construções planejadas. Graças à luta dos Munduruku, o Rio Tapajós segue sendo um dos poucos rios livres da Amazônia. Sob o impacto da militarização da região onde vivem, os Munduruku adotaram uma nova estratégia para reivindicar seus direitos frente aos empreendimentos e se aliaram a luta dos Kaiapó – tradicionais inimigos dos Munduruku. Em maio de 2013, eles voltaram para ocupar o canteiro de obra da UHE Belo Monte, exigindo a suspensão imediata das barragens nos rios Xingu, Tapajós e Teles Pires.

Esse período ficou conhecido como primavera indígena, enquanto lideranças ocuparam o Congresso Nacional em Brasília, os Munduruku ocupavam o canteiro de obras de Belo Monte e passavam a acompanhar a luta dos indígenas do Médio Xingu. Pouco mais de um ano após a ocupação de Belo Monte, os Munduruku deram início a um ato inédito de regularização do território, a autodemarcação de Daje Kapap Eypi/Sawré Muybu, que se tornou um ícone da resistência Munduruku em defesa do território.

A autodemarcação não se reduz à pressão sobre o governo, à simples garantia de direitos, não é apenas

da garantia de sobrevivência numa terra demarcada que se trata a luta – como se sobreviver bastasse e qualquer terra servisse; é, antes, pela existência do coletivo como tal e a persistência de seu modo de vida, indissociável da vida em sua terra. A autodemarcação como autodeterminação indígena: eis a potência dessa iniciativa. (MOLINA, 2017: 9)

Frutos da luta e resistência do povo Munduruku, a publicação do Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação de Sawré Muybu, bem como a suspensão da licença ambiental da hidrelétrica de São Luiz do Tapajós se deu às vésperas do impeachment da presidente Dilma Rousseff. No entanto, a garantia dessas conquistas ainda depende de um longo processo, e em tempos de golpe de Estado, ataques aos direitos humanos e do crescimento das forças ultra conservadoras e ruralistas no Congresso Nacional; a violação aos direitos territoriais indígenas e a militarização de seus territórios sagrados está se intensificando. Vivemos um momento histórico propício para o fortalecimento dos instrumentos de luta e resistência do povo Munduruku, entre os quais, destaco aqui o audiovisual.

A necessidade de fazer os próprios vídeos surgiu, segundo as jovens Munduruku, no processo de autodemarcação, quando aconteceu uma primeira oficina de vídeo. As jovens mulheres do médio Tapajós sentiram a necessidade de registrar a autodemarcação sem depender da presença de jornalistas no local, formaram o coletivo *Daje Kapap de Cinema* e assinam a autoria do filme *Autodemarcação Daje Kapap Eypi*.

Uma das realizadoras indígenas Luciane Munduruku conta sobre a oportunidade de fazer um vídeo sobre a luta: *Agora somos convidadas a participar de reuniões para registrar tudo que tem lá. Nós, guerreiras da aldeia Sawré Muybu, nos dedicamos a fazer um filme da autodemarcação para mostrar que não estamos de braços cruzados esperando o governo.*¹



Luciane Munduruku

FOTO: Fábio Nascimento/ Greenpeace

Verena Glass discorre sobre novas perspectivas a partir do protagonismo feminino Munduruku e aponta que *a intensidade dos ataques ao seu território e a seus direitos constitucionais, tem desencadeado no grupo uma nova demanda, onde o papel da mulher chega com uma força extraordinária*². A autora sustenta que a luta em defesa dos territórios teria promovido o contato com outras formas de organização e de participação política de diversos movimentos sociais, indígenas e de mulheres, cujas discussões e posicionamentos teriam sido incorporados pelas lideranças femininas Munduruku. Entretanto, não podemos reduzir o debate sobre o feminismo à uma ideologia ocidental redentora capaz libertar as mulheres indígenas da opressão patriarcal, pois já no tempo mítico em que Karusakaibo vivia entre os humanos, encontramos entre guerreiros fundadores da mitologia Munduruku, três mulheres: a líder Yanyonbori, Tuembirú e Parawaro. Naquele período, as mulheres controlavam as tabocas sagradas Munduruku, denominadas *karoko* e ganharam por meio disso, supremacia sobre os homens (MURPHY, 1974: 88-90). De fato,

² *A Nação Munduruku e seus horizontes de vida. Novas perspectivas a partir do protagonismo feminino* GLASS, Verena e Al. Revista *Ponto de debate* Fundação Rosa Luxemburgo n 9 2016 pg.7

¹ <https://autodemarcaconotapajos.wordpress.com/2015/09/15/guerreiras-munduruku>

hoje observa-se um momento particular de empoderamento político feminino: as duas principais associações indígenas do Tapajós são lideradas por mulheres, Alessandra Korap Munduruku (Associação Indígena Pariri) e Maria Leusa Cosme Kaba Munduruku (Movimento Munduruku Ipereng'ayu). Essa conjuntura se reflete na macropolítica, se observarmos que, em 2018, nos dois maiores países da América Latina, discutiu-se lançar candidaturas de mulheres indígenas à presidência do país, Marichuy Patricio no México e Sonia Guajajara no Brasil.³

Em dezembro de 2017, três mulheres do povo Munduruku: Alessandra, Maria Leusa e a pequena Ana Vitória Munduruku viajaram até o sudeste mexicano onde compartilharam sua experiência de resistência junto aos movimentos indígenas chiapanecos. O intercâmbio foi uma iniciativa da Associação Pariri que elaborou um projeto para que as guerreiras Munduruku pudessem viajar para conhecer os Zapatistas.⁴



Alessandra, Vitória e Maria Leusa Munduruku em Chiapas.
FOTOS: Associação Indígena Pariri e Movimento Ipereng'ayu

³ No caso mexicano, Marichuy foi escolhida por um conselho do Ejército Zapatista de Liberación Nacional como sua candidata independente à Presidência em 2018. Ela não se filiou a partido nenhum, com uma base anarquista, para os Zapatistas o importante não é ganhar, mas é mostrar que estão vivos e que estão representados. A pré candidatura anticapitalista e ecossocialista à Presidência do Brasil, de Sonia Guajajara foi lançada pelo PSOL compondo chapa com Guilherme Boulos.

⁴ O Movimento Zapatista apareceu para o público a partir do levante de 1º de janeiro de 1994 e, desde então, é conhecido mundialmente por construir cada vez mais suas instituições e todo um modo de vida de maneira autônoma, o que passa pela criação de escolas, atenção à saúde e cooperativas.

No Caracol de Morelia, território Zapatista, Alessandra e Maria Leusa compartilharam experiências de luta e resistência das mulheres Munduruku na defesa do território contra os grandes empreendimentos na Amazônia Brasileira. Os Zapatistas⁵ contaram para as guerreiras o longo caminho de construção da autonomia no seu território, em todas as áreas da vida em comunidade, como saúde, educação, justiça comunitária, organização política, produção agroecológica, autodefesa e cooperativas autônomas de artesanato. Alessandra Munduruku relata seu entusiasmo com a experiência de autonomia zapatista:

Eles tem os próprios bancos, a própria universidade, a própria saúde autônoma. Eles também tem um protocolo, eles fazem auto consulta, achei bem interessante, é uma maneira de defesa, fazem uma Assembleia com representantes de várias comunidades, sem precisar que representantes do governo e do empreendimento entrem no território deles.

As comunidades autônomas zapatistas adaptaram a tecnologia do vídeo como uma importante ferramenta para promover suas experiências de resistência e um veículo para enviar comunicados

⁵ Na ocasião da visita das guerreiras munduruku os Zapatistas escreveram um comunicado, do qual transcrevo alguns trechos: *Como pueblos originarios, como pueblos de la tierra, luchamos no solamente por nuestros pueblos, sino por todos. Repudiamos as mudanças nas legislações mexicanas e brasileiras para permitir e facilitar a exploração dos elementos naturais e a expropriação dos territórios dos povos indígenas e comunidades camponesas! Exigimos a desmilitarização dos nossos territórios! Exigimos o respeito ao direito à terra dos povos indígenas e das comunidades camponesas! Exigimos o respeito ao exercício da nossa autodeterminação com a criação de governos próprios e autonomias! Exigimos a paralisação de todos os megaprojetos de morte, presentes e futuros, no nosso território! Exigimos o respeito à vida e justiça pelos assassinatos e desaparecimentos forçados dos parentes indígenas e de todos os povos que estão em luta! Finalmente, renovamos o convite a todos os povos e movimentos em luta para que nos unamos, desde abaixo e à esquerda, para construirmos estratégias conjuntas de resistência desde a América Latina e com todo o mundo! Desde Chiapas/México até o Pará/Brasil, gritamos já basta a exploração dos nossos territórios!!* (<https://movimientoiperegayu.wordpress.com/2017/12/19/comunicado-tejiendo-resistencias-y-encontrando-mundos-en-defensa-de-la-vida-y-del-territorio/>)

para o exterior. *A Promedios de Comunicación Comunitaria* é uma organização composta de realizadores de todo o mundo que tem base em San Cristobal de las Casas e forma indígenas no uso de novas tecnologias audiovisuais. Um dos seus projetos é a escola de comunicação popular *Votan K'op* dedicada à formação teórica e prática de comunicadores indígenas com a intenção de reforçar a emancipação feminina na luta das comunidades zapatistas. A Promedios fornece câmeras, computadores e treinamento para as comunidades indígenas de Chiapas, equiparam quatro centros de mídias no território Zapatista com produção de vídeo digital, pós produção de áudio e acesso à internet.

Alessandra e Maria Leusa Munduruku visitaram ainda o Centro Estadual de Línguas, Arte e Licenciatura Indígena em San Cristóbal de las Casas, criado e firmado após o levante zapatista de 1994, e conheceram seu projeto de formação de jovens indígenas em audiovisual que visa fortalecer a identidade étnica e auto-representação dos povos indígenas. As guerreiras Munduruku estabeleceram contato com uma cineasta zapatista que produz vídeo-cartas e também mostraram o vídeo sobre a autodemarcação produzido pelo Coletivo Audiovisual Munduruku aos Zapatistas. Nessa ocasião, relataram o seu esforço em buscar recursos audiovisuais para registrar suas perspectivas a respeito do mundo que os cerca, e sobretudo, para denunciar as principais ameaças ao seu modo de vida, a exemplo dos projetos hidrelétricos planejados para a bacia do Tapajós.

A questão da autonomia é central para o *Coletivo Audiovisual Munduruku*, haja visto o tema dos primeiros vídeos produzidos pelo grupo; o primeiro foi o registro do processo de autodemarcação da TI Sawre Muybu. Cansados de esperar pelo governo, resolveram fazer a demarcação da terra indígena, processo que converge com estratégias das comunidades autônomas Zapatistas, que também usam o vídeo como instrumento fortalecedor de suas lutas. Os Munduruku declaram: *Autodemarcação é nossa terra protegida! Autodemarcação é nossa floresta preservada! Nossa maior luta é por autonomia!*

A autonomia se revela também na defesa e vigilância do território. Mais uma vez, cansados de esperar pela intervenção do Estado, guerreiros, lideranças e o cacique-geral Arnaldo Kabá organizaram uma expedição para expulsar os garimpeiros ilegais, armados com flechas e espingardas de caça. O Coletivo Audiovisual Munduruku



Vídeo sobre a Autodemarkação Munduruku exibido em Chiapas
foto: <https://movimentoiperegayu.wordpress.com>



O cineasta José Akay Munduruku.
foto: Camila Dutervil



Oficina audiovisual
foto: Fábio Nascimento/ Greenpeace

registrou a expedição, as filmagens foram feitas pelo guerreiro José Akay, do Médio Tapajós. Nota-se que o audiovisual desponta também como um dos dispositivos de monitoramento e gestão do território Munduruku.

José Akay Munduruku participou de uma das oficinas de vídeo realizadas em Sawré Muybu, na qual dez jovens de quatro diferentes aldeias do Médio Tapajós realizaram exercícios a partir de temas que os próprios alunos achavam importantes. O vídeo que editaram durante essa oficina foi sobre a energia solar instalada na aldeia que já abastece a escola. O grupo de cineastas indígenas passou a assinar como Coletivo Audiovisual Munduruku em suas produções. Fábio Nascimento, professor que ministrou a oficina, insistiu para que o Greenpeace financiasse câmera e computador, preocupado com a questão da autonomia nas futuras realizações do coletivo. O tema do vídeo *Energia solar na Aldeia* é crucial na resistência contra as barragens e mostra a possibilidade concreta de autonomia energética, com alternativa sustentável para a produção de energia verdadeiramente limpa. O sistema de transmissão de rádio que permite a comunicação entre as aldeias Munduruku é abastecido pelas placas solares e agora as próprias câmeras e computadores do Coletivo Audiovisual Munduruku podem ser recarregadas com a energia solar.

A referida oficina foi resultado de uma demanda da Associação Pariri ao Greenpeace. Na ocasião do Fórum Alternativo Mundial da Água, Alessandra Korap Munduruku, presidente da associação Pariri desabafa:

A gente precisa dizer que temos a nossa própria autonomia, de viver e decidir o que queremos! Por que não deixam nós em paz? Por que não deixam nós viver a nossa vida? Por que tem projeto de morte no nosso território?! Não era pra ter isso, grandes empresas que vem lá da China, que vem lá da Alemanha, vem lá do Canadá destruir sem consultar nós! Isso não é justo o que acontece com a humanidade. Se vocês são seres humanos, eu também sou. Aqui é sangue vermelho, nós temos maior respeito pelos caciques pelos pajés, pelos mais velhos, aprendemos a viver! Mas viver como? Com medo, o governo fazendo medo pra nós, mas nós Munduruku não temos medo do governo, nós somos um povo guerreiro! Tá aqui no sangue, vamos lutar contra esses grandes empreendimentos. O governo não respeita, tá tirando tudo do povo brasileiro pra grande negócio! Sempre dizemos a nossa política é o rio limpo e nossa política sempre vai ser a árvore em pé! Os sábios sempre ensinam isso pra gente, não é só nós que estamos sendo prejudicados, é o planeta todo! Nosso rio, o rio afluente do Tapajós tá previsto 100 PCH, pra que? pra onde essa energia vai? Aí falam: não vai afetar o povo Munduruku, não vai afetar o Rio Tapajós, mas eles esquecem que o rio é igual a nossa veia, que corre no nosso corpo, o sangue que corre no corpo, se nós machucamos um braço ou a cabeça, o coração sente, o Rio, a Amazônia é do mesmo jeito, o planeta todo sente, os seres humanos todos sentem, precisamos de respeito, precisamos nos ouvir, dizer: já chega de barragem! pra que tanta barragem? Cadê o sol tão lindo maravilhoso, o vento! Pra quê tanta barragem? Pra quê tanta destruição? Pra quê tanto veneno? Já chega! Sawé!



Depois de promover a oficina, o Greenpeace encontrou na Realidade Virtual um poderoso aliado na sensibilização do público para a causa socioambiental e produziu, em parceria com *The Feelies* e *o Alchemy VR*, o filme multisensorial *Munduruku: a luta para defender o coração da Amazônia*. Realizada na aldeia Sawré Muybu, a experiência multisensorial Munduruku estreou na metrópole paulistana e já ganhou importantes prêmios em festivais internacionais.

Acredita-se que a *virtual reality (VR)* pode provocar empatia no espectador ao ponto de engajá-lo na causa defendida pelo filme. A palavra empatia é muito atrelada à realidade virtual. Chris Milk, que é o porta voz da VR para o mundo, afirma que ela é a maior máquina de empatia jamais inventada: *Estou no lugar do outro, estou vendo os outros. A ideia de fazer da realidade virtual um meio para que os espectadores sejam capazes de sentir a dor dos outros.*⁶

O primeiro filme em realidade virtual com um povo indígena realizado no Brasil se chama *Fogo na Floresta*, dirigido por Tadeu Jungle. O filme é composto por cenas 360 graus, leva o espectador para dentro da aldeia Piyulaga, ora dentro de uma canoa, ou na carroceria de uma carreta, entretanto, a narração de uma atriz global nos faz descolar da realidade imersiva. Tanto mais envolvente é a narração do cacique Juarez Saw Munduruku no filme *Munduruku: a luta para defender o coração da Amazônia*, no qual o visitante pode percorrer as águas do rio Tapajós, sentindo a umidade e o cheiro da mata, a brisa em um passeio de barco, o frescor da mandioca recém colhida da terra, e será convidado a conhecer a aldeia do povo Munduruku e

⁶ https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine



Cacique Juarez
FOTO: Fábio Nascimento

seu modo de vida, podendo compreender a intrínseca relação deste povo com as matas e os rios. No final, o cacique Juarez convida o participante da experiência a juntar-se a eles na luta para salvar a floresta amazônica e o seu modo de vida.

O projeto *The Feelies* cria realidade virtual multissensorial, histórias que falam não apenas aos olhos e ouvidos, mas a todos os sentidos, em uma espécie de *orquestração sensorial*. Combinando arte e ciência, essas histórias reúnem narração de histórias e pesquisa sensorial para uma experiência mais imersiva e transformadora. Para contar a história dos Munduruku foi realizado um mapeamento sensorial da área da terra indígena de Sawre Muybu colhendo dados para seis perfumes personalizados, uma faixa de frequência infrassônica, uma narrativa de calor e ventos e as cápsulas de realidade virtual em que os convidados são transportados para a Amazônia. O *Alchemy VR* combina narração de histórias e o uso de novas tecnologias para criar experiências únicas e surpreendentes. Para o filme *Munduruku: a luta para defender o coração da Amazônia*, foi desenvolvida uma câmera com oito lentes para a produção 360 e utilizados



Cápsulas Imersivas da Realidade Virtual Multissensorial
FOTOS: Instagram The Feelies

microfones binaural que gravam 360 de áudio para complementar a filmagem de 360 graus.

A experiência anuncia tornar possível sentir literalmente a Amazônia, por meio de estímulos visuais táteis, auditivos e olfativos. Para que a imersão aconteça, o visitante entra em uma cápsula que o estimula por meio da visão, audição, tato e olfato. Luzes infravermelhas que simulam a temperatura na aldeia e de dois canais de áudio, separados – um com sons do vídeo e outro com ruídos em uma subfrequência (60Hz) que, ligado a micro-sensores, vai produzir vibrações no corpo do visitante. Para uma experiência olfativa, o perfumista mexicano Nadjib Achaibou desenvolveu uma fragrância inspirada nos aromas da floresta amazônica.

Mas será que a perspectiva imersiva oferecida pela realidade virtual provoca um verdadeiro aumento na empatia? A crítica central da Realidade Virtual como um meio de promover o aumento da empatia é que ela não é capaz de reproduzir estados internos, apenas as condições que poderiam influenciar isso. Ela poderia me colocar no lugar deles, mas não verdadeiramente no corpo deles.

No artigo *The Limits of Virtual Reality: Debugging the Empathy Machine*, Ainsley Sutherland afirma que embora a realidade virtual



Fragâncias da Amazônia



Mulheres Munduruku e câmera da realidade virtual.
 FOTO: Fábio Nascimento/ Greenpeace

encontre ressonância na tradição do teatro do oprimido de Augusto Boal; misturando através da identificação emocional os papéis de participante e performer; o sistema VR seria incapaz de reproduzir experiências internas.

A esse ponto nos perguntamos se experimentar o Médio Tapajós em plena selva de pedra paulistana seria um mero simulacro, no sentido da imagem destituída de essência. Os participantes realmente são capazes de sentirem como se estivessem na Amazônia? Certamente a realidade virtual não substitui a experiência de vida, mas tampouco trata-se de algo enganoso em detrimento de uma instância verdadeira, real e substancial. A realidade virtual tem potencial de facilitar novas experiências e de nos convidar a imaginar-nos no mundo de outras pessoas e em fazendo isso, a criar empatia⁷ com seus posicionamentos físicos e emocionais.

⁷ Do ponto de vista da neurociência, empatia é um termo utilizado para fazer referencia a uma a variedade de fenômenos da consciência, do esforço imaginativo para ter uma perspectiva diferente, capturamos as emoções dos outros através de um processo inconsciente e involuntário de mimetismo afetivo. Murray Smith *“The pit of naturalism” neuroscience and the naturalized aesthetics of film.*

O fato é que a luta dos Munduruku se tornou protagonista de um filme de imersão multissensorial, vencedor de prêmios em importantes festivais internacionais. Assim como a repercussão que os zapatistas tiveram no início da era digital, conquistando apoio da opinião pública internacional através do ciberespaço, espera-se que a realidade virtual multissensorial seja um recurso a mais para sensibilizar e engajar a solidariedade dos povos por justiça social e ambiental. Ainda que se aponte que o ciberativismo seja responsável por uma mera revolução virtual, podemos refletir e aprender a partir da repercussão do levante Zapatista que desencadeou uma onda de indignação e solidariedade mundial, convocando a sociedade civil a se unir a eles na construção de um outro mundo possível.

Referências

- CORDOVA. Amalia *Estéticas Enraizadas: Aproximações ao vídeo indígena na América Latina* In: “Catálogo Olhar Um ato de Resistência-forumdoc.bh”, Filmes de Quintal. Belo Horizonte 2015
- GLASS, Verena e Al. Revista *Ponto de debate* Fundação Rosa Luxemburgo n 9 2016 *A Nação Munduruku e seus horizontes de vida. Novas perspectivas a partir do protagonismo feminino*
[https://autodemarcacaonotapajos.wordpress.com/2015/09/15/ guerreiras-munduruku-fazem-um-filme-da-autodemarcacao/ \(08.03.201](https://autodemarcacaonotapajos.wordpress.com/2015/09/15/ guerreiras-munduruku-fazem-um-filme-da-autodemarcacao/ (08.03.201)
<https://movimentoiperegayu.wordpress.com>
https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine
- MOLINA, Luísa Pontes. *Terra, luta, vida: autodemarcações indígenas e afirmação da diferença. Dissertação de Mestrado UnB, 2017*
- MURPHY Yolanda *Women of the Forest* Columbia University Press. 1974.
- SUTHERLAND, Ainsley “The Limits of Virtual Reality: Debugging the Empathy Machine in :<https://docubase.mit.edu/lab/case-studies/the-limits-of-virtual-reality-debugging-the-empathy-machine/> Consultado 29.01.2018
- TURNER, Terence. *Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video* “Anthropology Today” Vol. 8, N. 6 Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1992, ed.pt : *Imagens Desafiantes: a Apropriação Kaiapó do Vídeo* “Revista de Antropologia”, 1993.

OS ÍNDIOS XETÁ E AS TRANSFORMAÇÕES

Paula Grazielle Viana dos Reis

Considerações iniciais

Os índios Xetá, situados, na margem esquerda do rio Ivaí, afluente do rio Paraná, foram alvo do genocídio e etnocídio desde a década de 1940, sendo que este período corresponde também com as primeiras instalações das empresas madeireiras e com os projetos agropecuários nesta região. Neste contexto, de depopulação drástica, uma produção volumosa de imagens fotográficas e cinematográficas foi feita por Vladimir Kozák para fins científicos. Dizer algo mais sobre esse material proveniente do mundo do cinema e da fotografia é o objetivo de escrever, aqui, mais essas linhas. Apesar de algumas perguntas provenientes de um estudo em etnologia indígena com essas imagens já terem sido respondidas com a dissertação em antropologia intitulada *Vladimir Kozák, as câmeras e os Xetá* (VIANA DOS REIS, 2014). Com uma recente tentativa de organizar as origens dessa pesquisa na construção de um site¹ (VIANA DOS REIS, 2020), percebi que uma dessas perguntas feitas outrora, que não foi respondida, emerge, agora, de outra forma, ao considerar o que a filósofa Isabelle Stengers (2016, p. 156) menciona:

como fazer com que as “perguntas viajem” para além das interrogações oficiais de cada nicho ou ecologia de conhecimento? A antiga Razão saberá concatenar-se com as novas razões para fundar ou assumir as novas objetividades?

Pois, para esta (minha) pergunta estar em trânsito tenho que primeiro assumir que a resposta não foi encontrada no âmbito da etnologia indígena. Neste sentido, levando a sério as menções de Isabelle Stengers (2016), tenho que realizar um deslocamento da

¹ <https://www.even3.com.br/anais/vsddpdpesdu/241966--alguma-cosmopolitica-entre-os-indios-tapirape-e-xeta/>

própria pergunta em si, uma vez que esta não ficou e não está restrita a antropologia. Eis a pergunta: quais foram as razões que levaram ao genocídio e etnocídio dos índios Xetá e o desastre ecológico na região noroeste do estado do Paraná (ecocídio)? Tal história perpassada pelo povo Xetá não é algo exclusiva desse povo indígena, apesar de suas singularidades. Se tomarmos esse período de 1940 a 1970, há muitas convergências sofridas pelos índios Tapirapé (Apyãwa), um povo indígena das terras baixas sulamericanas, ao que tange ao processo de depopulação drástica (etnocídio e genocídio), como de alguma forma descrito pelos antropólogos Herbert Baldus (1970) e Charles Wagley (1988). Tais casos revelam uma atmosfera vivida de forma intensa neste período², mas que se estende ao longo de cinco séculos no continente desde as grandes navegações e até os dias atuais. A historicidade dos conceitos – genocídio e etnocídio – também revelam as singularidades desse período. Coube ao etnólogo Robert Jaulin (CLASTRES, 2004, p. 82), na década de 1970, definir o termo etnocídio a partir da realidade dos índios da América do Sul e recentemente, ao etnólogo Eduardo Viveiros de Castro (2015) situar tal conceito ao caso brasileiro.

Tais precisões conceituais também possuem historicidade. Para pensá-las, sobremaneira, durante o período destacado (1940–1970), perpasso alguns pontos históricos referentes ao contexto dos primeiros encontros e contatos com os índios Xetá através da produção fotográfica e fílmica. Primeiro parto da produção imagética empreendida pelo cineasta e fotógrafo Vladimir Kozák no âmbito das expedições de contato e pesquisa organizadas pelos funcionários do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e pela equipe científica da Universidade do Paraná (UFPR), respectivamente, durante alguns anos da década de 1940 a 1960. Em relação a essa produção depreende-se que há, no mínimo, três momentos distintos: as fotografias feitas dos primeiros indícios dos índios Xetá, como uma fotografia de 1955 referente a um acampamento de caça recentemente abandonado por esses indígenas. Os filmes que foram feitos em três dias de fevereiro de 1956 de um pequeno grupo, quase todo exterminado. Já

² O Relatório Figueiredo, que foi recentemente encontrado pelos pesquisadores e funcionários do Museu do Índio – Funai, demonstra uma série de denúncias de violências contra os povos indígenas perpetrada pelos funcionários do SPI.

em outra situação, os filmes realizados com outro subgrupo (SILVA, 2003)³ foram feitos em estreito diálogo, sendo as câmeras de Kozák também dispositivos agenciadores de registro e criação da cultura Xetá.

As características dessa documentação imagética podem remeter aos escritos de missionários, cronistas, viajantes, funcionários do estado sobre os povos indígenas, tendo em vista que Kozák não era antropólogo de formação e sim, engenheiro mecânico, fotógrafo e cineasta a serviço do Museu Paranaense, como cine-técnico. Ao verificar essas imagens que se trata da lógica das qualidades sensíveis, uma ciência do concreto (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 15) a ambivalência coloca-se em termos de processo-produto ou de ficção-documento ou de convenção-invenção ou fato-feito ou filme etnográfico-documentário (CAIXETA DE QUEIROZ, 2012), várias dimensões atravessam esse material, mas não há elementos para traçar, neste momento, todas elas.

Esta produção imagética visual foi usada tanto como meio quanto como objeto para quase todas as pesquisas em torno dos índios Xetá (FERNANDES LOUREIRO, 1959; KOZÁK, 1981; LAMING-EMPERAIRE, 1964; LAMING-EMPERAIRE, A.; MENEZES, M. J.; ANDREATTA, M. D., 1978; SILVA, 1998; SILVA, 2003) – caso limite de um povo que quase se extinguiu no momento mesmo em que foi fotografado e filmado. Dito de outra forma, para falar do pensamento ou da filosofia deste povo, tem que passar também pela “ontologia das imagens” (BAZIN, 1983, p. 125-126), perpassar pelo “resíduo” da realidade (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 464), “sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa” (COMOLLI, 2008, p. 177) e resiste no registro cinematográfico e fotográfico. Sobretudo, pelos atuais desdobramentos agenciados pelos índios Xetá através do(s) vídeo(s), da(s) foto(s), do(s) livro(s) e da internet como ferramentas políticas para lutarem

³ Aparecida Vilaça usa esse termo para pensar os primeiros contatos e encontros entre os Wari a partir do sistema de parentesco desse povo indígena, cujo [...] “estrangeiro, membro de um outro subgrupo (os Wari organizam-se em diversos grupos nominados ou subgrupos), é um parente distante, mas que poderá ser consanguinizado com a aproximação física e com o casamento. O inimigo, por sua vez, é ontologicamente um Wari, especificamente um estrangeiro que se afastou geograficamente e interrompeu a troca de festas e de mulheres” (VILAÇA, 2006, p. 30).

pela garantia dos seus direitos indígenas, de reconhecimento de sua T/terra e homologação e registro do seu território.

Revisitar, aqui, a documentação audiovisual de Kozák e José Loureiro Fernandes, sendo que algo pode ser encontrado no youtube, em um Cd-Room (2000), mas também no acervo e nas coleções etnográficas das seguintes instituições museais e/ou universitárias: Museu Paranaense, Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR e Centre National de Recherches Cientifique (CNRS), me fez outrora elaborar diversas perguntas como aquela supracitada. Neste presente ensaio busco traçar os percursos nos quais essa pergunta, aqui destacada, perpassou para encontrar algumas possíveis respostas. De forma sucinta, caminhei pelos estudos feitos em etnologia indígena e acionei um procedimento tomado como reflexão, sobretudo, por Marilyn Strathern (2011, p. 242), mas não só, que diz sobre os procedimentos de comparação acionados pela antropologia para tecer suas explicações como ela prefere ou traduções conforme as concepções de Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 85). Porém, como já dito, a pergunta viajou, nos termos de Isabelle Stengers (2016, p.156) e, então, comecei a ler e ver para além dos limites já mencionados (VIANA DOS REIS, 2014, p. 52).

O caminho mais prudente, ao analisar as imagens cinematográficas e fotográficas feitas em sua maioria por Kozák entre os índios Xetá, foi contar um pouco o que os documentos escritos e as pesquisas acadêmicas acessíveis diziam, bem como demonstrar os usos dos filmes e fotografias no campo científico e político do Paraná para veicular também as transformações e algum fragmento de histórias soterradas.

História Xetá: as imagens cinematográficas e fotográficas



Percorri os filmes de pesquisa (LEROI-GOUHARN, 1948, p. 44-45) feitos por Vladimir Kózak entre os índios Xetá, bem como consegui ver o filme *Os Xetá na serra dos dourados* (José Loureiro Fernandes e Louis Boucher, 1963). Porém, não vi todas as fotografias feitas por Kózak presentes no acervo e nas coleções etnográficas do MAE-UFPR e do Museu Paranaense, apenas, as fotos publicadas nos trabalhos acadêmicos e científicos, em websites e no CD-Room organizado pela equipe de técnicos e pesquisadores do Museu Paranaense. Dito isto, este material imagético nos indica algo sobre a história indígena na primeira metade do século XX, quando se iniciou o projeto de colonização da região noroeste do Paraná, já que para o governo do estado federativo consistia em uma região sem gente e de difícil intrusão por ser recoberta de florestas tropicais densas. Atualmente, grande parte dessa área foi uma floresta, onde viviam povos indígenas, mas por volta de 1940, o governo do Paraná vendeu essas terras para fundações e companhias de colonização, empresas madeireiras,

cafeicultores e criadores de gado. As empresas madeireiras foram responsáveis em derrubar a floresta e demarcar as glebas.

A partir do filme⁴ *Os Xetá na Serra dos Dourados* (José Loureiro Fernandes e Louis Boucher, 1963) e das fotografias feitas por Kozák com os índios Xetá, é possível tecer algumas considerações sobre a violência desse “progressismo” ecocida e genocida nessa região. Nos primeiros planos⁵ do filme *Os Xetá na Serra dos Dourados* (José Loureiro Fernandes e Louis Boucher, 1963) há informações sobre a presença dos índios Xetá no estado do Paraná. Para isso, são usados letreiros, mapas e comentário (*voz off* ou *voz over*)⁶ para indicar a localização do subgrupo encontrado pelas expedições organizadas pelo SPI e pela UFPR. Detalhadamente, os dois primeiros planos⁷ do filme são

⁴ O filme *Os Xetá na Serra dos Dourados*, dirigido por José Loureiro Fernandes e produzido por Louis Boucher, editado a partir dos filmes de pesquisa e das notas cinematográficas (LEROI -GOURHAN, 1948, p. 44-45) de Kozák, captadas por meio de uma câmera 16mm, sobretudo, aquelas feitas entre os dias 20-21-22 de fevereiro de 1956 – é resultado de uma pesquisa preliminar empreendida por José Loureiro Fernandes. A edição dessas notas cinematográficas (LEROI -GOURHAN, 1948, p. 44-45), somadas aos filmes de pesquisa feitos por Kozák, nos anos de 1957 e 1958, geraram este documentário *Les Xeta de la sierre des dourados*, concluído em 1963, com 45 minutos, montado e sonorizado pelo CNRS via Comitê do Filme Etnográfico do Museu do Homem, do Institut de Ethnologie de Paris. Os originais do filme pertencem ao CNRS, como documentário tornou-se arquivo do antigo Museu do Homem, coprodutor desse filme, que é uma realização do Instituto de pesquisas da faculdade de filosofia da UFPR. A versão em francês pode ser vista no site do CNRS: <http://videotheque.cnrs.fr/doc=526>. O filme originalmente é composto por imagens sem sons feitas por Vladimir Kozák, comentário José Loureiro Fernandes, assistente Ana Maria Mochcovitch, adaptação Odette Emperaire, montagem por Felipe Luzuy, conselheiro técnico Odette Emperaire, direção José Loureiro Fernandes e produção de Louis Boucher. Tais indicações estão presentes no próprio filme disponibilizado pelo website do CNRS, como também no texto *Iniciação à pesquisa com imagens* escrito por Ana Maria Galano como consta na nota 1 (GALANO, 1998, p. 190).

⁵ Uso a noção de plano pensada por Jean-Claude Bernardet (2003) em *Cineastas e Imagens do Povo*.

⁶ Para indicações sobre sutis diferenças ver as discussões de Jean-Claude Bernardet (2003) em *Cineastas e Imagens do Povo* e o artigo (SCHEINFELGEL, 2009) publicado na revista *Devires* para o Dossiê Jean Rouch II <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/198/67>

⁷ Estes primeiros planos podem ser pensados como planos sem tomadas, conforme menciona Fernão Pessoa Ramos, os filmes documentários podem ser compostos com [...] “planos realizados sem a utilização de câmeras. Esses planos (gráficos, animações computadorizadas) podem ter um papel

compostos pelos mapas do estado do Paraná e o comentário diz: “Até 1902 acreditava-se que as tribos coletoras e caçadoras nômades haviam abandonado o noroeste do Paraná, cujas florestas vinham sendo devastadas pelas plantações de café, quando agrimensores avistaram índios” (José Loureiro Fernandes e Louis Boucher, 1963)⁸.

O mapa presente no plano do filme, que traça uma linha que vai da capital Curitiba até a região da Serra dos Dourados, indica o percurso empreendido pelas expedições de pesquisa da UFPR e as expedições de contato do SPI, contexto no qual este filme foi produzido. Além disso, a *voz off* ou *voz over* presente nos primeiros planos apontam para 1902 como o ano da última menção sobre existência dos índios Xetá no estado paranaense. Ao mencionar o nomadismo Xetá, cria-se como efeito o suposto vazio demográfico em terras paranaenses nas primeiras quatro décadas do século xx. O que o filme não diz, é que o estado do Paraná racionalizou a presença indígena na região noroeste desde fins do século xix através de pesquisas ditas de cunho científico feitas pelo Museu Paranaense e pelo Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, onde foram realizadas viagens para o conhecimento e a exploração dessa região recoberta de densas florestas tropicais. Cotejando os documentos produzidos na época, pouco a pouco, se traça as referências dessa presença.

No que tange à ocupação humana, tanto a memória dos índios Xetá como os documentos escritos indicam que as margens do rio Ivaí estiveram habitadas no mínimo desde o século xix pelos índios Guarani, Xetá e Kaingang. Tais índios foram designados pelos Xetá como *Mbia*, termo utilizado para se referirem a outros indígenas, para os estrangeiros (KOZÁK, 1981, p. 19; SILVA, 2003, p. 101, VIANA DOS REIS, 2014, p. 137-141).

Curt Nimuendaju, à serviço do SPI, viajou pelo médio Paraná em 1912, nas margens do rio Ivaí e identificou os Ivaporé, Guarani e Kaingang. Em suas pesquisas, ele também traçou as migrações empreendidas pelos Guarani no princípio do século xix até a primeira década

importante na enunciação documentária, embora não se relacionem com a dimensão da tomada propriamente” (RAMOS, 2004, p. 162).

⁸ Este comentário refere-se ao filme em versão traduzida para língua portuguesa, que recebi uma cópia em DVD de Fernanda Maranhão, responsável pelo acervo técnico antropológico, quando realizei meu trabalho de campo indo ao Museu Paranaense em 2013.

1910, do lado direito e do lado esquerdo do rio Paraná. Entre os subgrupos Guarani daquela região, pajés inspirados por sonhos, constituíram-se em xamãs (e chefes que proferiram as “grandes palavras” acerca)⁹ do fim iminente do mundo; juntaram a sua volta adeptos em maior ou menor número, e partiram em busca da Terra sem Mal, sejam por deslocamentos espaciais – alguns a julgavam situada no centro da terra, mas a maioria a punha no leste, além do mar – seja por festas e rituais, via cantos e danças. Um grupo Apapocúva-Guarani, chefiado pelo xamã Ruyzinho, tentando escapar dos “coletores de mate paraguaios”, esses guarani deslocaram-se do Iguatemi para margem esquerda do rio Paraná, estabelecendo-se na foz do Ivaí (quarenta pessoas) (NIMUENDAJU, 1987, p. 16). Nimuendaju apontou os motivos que levaram os Apapocúva-Guarani a mobilidade tanto com o intuito de escaparem dos coletores de mate paraguaios, mas também por razões que estiveram em consonância com a própria filosofia guarani. Algo que vem sendo demonstrado por diversos antropólogos, sendo a pesquisa em etnologia indígena de Elizabeth Pissolato (2007), que buscou fazer um apanhado desses escritos e potencializar o conceito de mobilidade, uma vez que esse termo, como ressalta Pissolato (2007, p. 107) foi usado pela primeira vez por Garlet, para abranger tais movimentos dos Guarani pelo território e pelo cosmos.

Estudos historiográficos e econômicos feitos por Paulo Queiroz, neste mesmo período da virada do século XIX–XX, na porção central da bacia platina – lado esquerdo e direito do médio rio Paraná, em uma região que abrange tanto o estado do Paraná quanto do Mato Grosso do Sul – apontam para os projetos de colonização via exploração da erva-mate por brasileiros (QUEIROZ, 2012, p. 1). A plantação de café e a criação de gado possivelmente foram um projeto, apenas estabelecido, a partir da década 1940.

De toda forma, os indígenas que viveram na área etnográfica Atlanto-platina (MELATTI, 2011, p. 8)¹⁰, especificamente, na bacia platina, na virada do século XIX–XX estiveram sob a mira de um

projeto de colonização via exploração da erva-mate e, depois, do café, exploração madeireira e agropecuária em geral, que fora legitimado pela criação do mito do vazio demográfico nessas terras para impulsionar essa colonização de forma intensa e extensiva.

O diretor do Museu Paranaense e antropólogo José Loureiro Fernandes em função da herança de sua formação médica fez pesquisas com os Guarani e Kaingang situados no Paraná e suas análises contribuíram para reforçar o mito do vazio demográfico presente em documentos escritos estatais e acadêmicos (SILVA, 1998; 2003). Especificamente, as pesquisas feitas por J.L. Fernandes (1949) sobre a hematologia dos Kaingang foram acionadas para definir e, consequentemente distinguir os índios em puros e impuros (LOUREIRO FERNANDES, 1949, p. 24). Ou seja, segundo a antropóloga Carmen Silva (2003), os indígenas que não estavam em reservas seriam impuros, isto é, misturados. Pois, a mistura foi transformada em um argumento para as ações políticas do/de estado frente aos indígenas, não criando mais reservas indígenas, além das existentes, para os índios Kaingang e os Guarani:

Movido por esse ideário de colonização, o Governo do Paraná incrementou seu projeto colonizador oficializando apoio às Companhias de Colonização. Nessa época, os agentes do governo estadual e do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) afirmavam que não havia mais povos indígenas autônomos, sem contato com a sociedade regional no Paraná. Portanto, o espaço estava livre para ser ocupado pelas lavouras de café, pelo gado e agricultura, promovendo, assim, o “progresso e desenvolvimento do “Estado” (SILVA, 2003, p. 5).

No final da década 1940, o governo destinou extensas áreas à colonização na região noroeste paranaense, que até então não tinha sido totalmente adentrada pelas frentes de colonização, localizada

entre os rios Ivaí e Paraná, numa área de cerca de 300.000 hectares. Os serviços demarcatórios foram ativados na zona sul e oeste do Município de Campo Mourão. Haveria de ser iniciados os estudos para colo-

⁹ Ver a discussão sobre o profetismo ameríndio feita pelo etnólogo Renato Sztutman (2012, p. 444, 458 e 474).

¹⁰ Ver mapa etno-histórico do Brasil de Curt Nimuendaju: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=214278>

nização das terras do Oeste, incluindo os sertões dos baixos Ivaí e Piquiri no vale do Paraná (COSTA, 1976 *apud* SILVA, 2003, p. 5).

As notícias sobre a existência de um subgrupo indígena desconhecido nos caminhos das Fundações e Companhias Colonizadoras atuantes no norte e noroeste do Paraná em meados da década de 1940, confrontou com o projeto de “desenvolvimento” traçado pelo governo paranaense para a região, pouco a pouco esse projeto foi sendo implementado. Essa imposição não pode ser mais ignorada com a presença dos migrantes oriundos de diferentes regiões do país e do exterior, com a derrubada da mata, com o trânsito das máquinas, dos veículos e dos equipamentos pesados. A abertura de clareiras e roçados foi acompanhada pela violência através do uso de armas de fogo, muitas vezes nas “caçadas” que garantiam o sustento aos novos habitantes, mas não poucas vezes também contra os índios (SILVA, 2003).

Desta forma, o projeto de colonização da região pode ser caracterizado pelo etnocídio e pelo genocídio dos índios Xetá, por entender que aquelas terras estavam sem gente, pois as pessoas que por lá viviam não seriam tão humanas assim, poderiam ficar sujeitas a morte e à escravidão. Conforme os relatos dados à antropóloga Carmen Silva (1998; 2003), os índios Xetá já sofriam os efeitos da chegada dos projetos de colonização muito antes do estabelecimento do contato efetivo com os brancos.

Para o filme *Os Xetá na Serra dos Dourados* (LOUREIRO FERNANDES e LOUIS BOUCHER, 1963), os primeiros encontros ocorreu quando “agrimensores avistaram os índios”: em 1902. Ou seja, anterior à chegada das expedições de contato do SPI, que se iniciaram em 1949. Nota-se que, ainda na década de 1940, os agrimensores eram responsáveis pelo loteamento das terras que foram desmatadas no noroeste do estado do Paraná. Uma vez que, os vestígios desse “mau encontro”, conforme Pierre Clastres (2004, p. 170), foram também noticiados nos jornais de Curitiba. Carmen Silva (1998), demonstra com o uso de várias dessas reportagens, algo das histórias de algumas dessas crianças indígenas do povo Xetá – Tucanambá José Paraná (Tuca), o Kaiuá e Maria Rosa ã Xetá – que foram levados à Curitiba tanto pelos agrimensores como pelos funcionários do SPI.

Conforme dados de entrevista de Dival José de Souza, 72 anos, casado, indigenista da FUNAI, ex-chefe da 7ª IR/SPI em Curitiba/PR durante o período do contato dos Xetá com os brancos, o nome José é extraído do seu, enquanto o sobrenome Paraná, indica que sua origem é o estado em questão. Dival era filho do Inspetor do SPI, Deocleciano de Souza Nenê, por quem Tuca foi criado (SILVA, 1998, p. 38).

Os funcionários do SPI realizaram algumas ações, desde 1949, para estabelecer contato com os índios Xetá. Porém, o contato “oficial” ocorreu em 1954, quando seis índios de um subgrupo Xetá chegaram à fazenda Santa Rosa, situada no córrego Peroba, afluente do Indoivaí, de propriedade do deputado estadual Antônio Lustosa de Oliveira, como descreveu Kozák (1979; 1981) e Carmen Silva (1998; 2003). Essa propriedade foi instalada na floresta em 1952 sobre o território de caça e coleta dos índios Xetá, em um contexto, sobretudo, de desmatamento para loteamento. Quando Antonio Lustosa de Freitas, administrador da fazenda e primo do deputado Lustosa de Oliveira, iniciou a derrubada da floresta para o seu estabelecimento, os índios Xetá observavam suas atividades e apanharam os seus machados de ferro e aço deixados na floresta.

Dentre os seis que decidiram ir até a fazenda, segundo Kuein, nem todos concordaram com a aproximação. Os mais velhos foram contrários e irredutíveis, sendo que a iniciativa foi tomada por Adjatukã, filho mais novo dessa família extensa, primo cruzado de Kuein. Os seis índios Xetá contatados foram: Iratxameway, Adjatukã, Eirakã, Kuein Nhaguakã, Nhaguá e Eirakã. Em 8 de dezembro de 1954, como descreve Kozák, os índios Xetá vão de encontro a família de Freitas:

preparava-se Antonio de Freitas para sair para seu trabalho diário na fazenda, quando sua mulher, Carola, chamou-o por ter ouvido vozes lá fora. Olharam pela janela e viram seis índios dirigindo-se a casa. Estavam nus, com exceção de uma pequena tanga pública. Usavam pinos da cor do âmbar nos lábios inferiores e colares de dentes de animais. Apesar de estarem desarmados e avançarem cuidadosamente, acreditou

Antônio de Freitas que sua casa estava sendo atacada. Abriu a porta e começou a bater contra o umbral com a prancha de machadinha, esperando afugentá-los. Depois, Carola de Freitas saiu e colocou algum alimento e açúcar no chão, sabendo que, em geral, os índios apreciam doces. Os Hetá, contudo, mostraram pouco interesse no açúcar e no alimento, pois não sabiam que tais substâncias eram comestíveis. O grupo de índios permaneceu à frente da casa durante horas. [...] Dois dias depois, Eirakán, acompanhado de sua mulher, Alúa, e duas crianças, voltou a Santa Rosa, onde ficaram três dias, recebendo alimentação de Freitas durante toda sua estada. Antonio e Carola de Freitas não mais viram índios até mais ou menos seis meses depois, quando 29 deles vieram acampar próximo a Santa Rosa (KOZÁK, 1981, p. 25).

Depois de um subgrupo de parentes partir para o encontro definitivo com os brancos, mais algumas pessoas se juntaram em 1955 à fazenda. Com a colaboração de Adjatukã o administrador da fazenda Santa Rosa conseguiu alcançar o acampamento de Mã, irmão de Adjatukã e Iratxameway. No entanto, esse subgrupo não se instala definitivamente na fazenda, faz visitas periódicas e retorna para o acampamento situado mais ou menos seis quilômetros de distância.

História indígena, nomes e pronomes

A “descoberta” da presença de um subgrupo de índios Xetá – do ponto de vista do estado, sob o governo de Moisés Lupion – nunca visto e quase dizimado, vai consolidar o nome de José Loureiro Fernandes na incipiente ciência antropológica feita em Brasil. Apesar deste antropólogo, com formação em medicina, ter feito pesquisas entre os Kaingang, os índios Xetá lhe renderam maior visibilidade, pois era visto como mais primitivo (isolado). Sobre os índios Xetá, o autor publicou seis artigos científico, além da produção de documentos sobre os Xetá para Heloísa Torres (CNPq), para o deputado estadual Lustosa de Oliveira e o Governador do Paraná Moisés



1956 – Ornamentos corporais.

FONTE: CD-Room *Quem são os Xetá*. 2000.

Lupion (SILVA, 1998, p. 279) e direção do filme *Os Xetá na Serra dos Dourados*. Os resultados ou dados dessas pesquisas com os índios Xetá e as atuações políticas via CNPI foram noticiados em artigos apresentados em congressos nacionais e internacionais por Loureiro Fernandes (1958, p.27; 1959, p.1; 1961, p.79).

Até 1955, ano que o antropólogo José L. Fernandes inicia as expedições de pesquisa no rio Ivaí e classifica os índios encontrados através do etnônimo Xetá, havia poucas pesquisas feitas por linguistas e antropólogos, apesar das poucas referências documentais escritas e fotográficas em relação a esses índios que viveram na proximidade desse rio. Desde os fins do século XIX, conforme as pesquisas antropológicas de José Loureiro Fernandes (1958); Vladimir Kozák (1979; 1981), Carmen Silva (1998; 2003) e Paula Viana dos Reis (2014), viajantes, colonizadores e funcionários de órgãos governamentais como Bigg-Wither, Telemaco Borba, A. V. Fric, Nimuendaju mencionaram a presença indígena situada tanto na margem direita quanto esquerda do rio Ivaí, descrevendo-as e dando-lhes nomes (KOZÁK, 1981, p. 21; SILVA, 2003, p. 3; LOUREIRO FERNANDES, 1958, p.44-46; VIANA DOS REIS, 2014, p. 137-138).

Pode-se dizer que cada nome dado ao povo indígena localizado remete a uma imagem, que se configura como uma forma de classificação empreendida por viajantes, exploradores, pela antropologia, pela arqueologia, pelo cinema e pelos próprios ameríndios. Bigg-Wither usou a designação Botocudos ao encontrar com os possíveis

índios Xetá, por usarem o tembetá, um adorno labial. Telemaco Borba (1904) em suas viagens pelo Ivaí, no final do século XIX, descreve sobre os Aré, conhecidos pela denominação de Botocudos – são selvagens de índole pacífica, completamente agregados ao convívio de outras tribos, não tem agricultura, vivem exclusivamente da caça, pesca, frutas silvestres, ainda hoje seus instrumentos são de pedra e de osso. Diz também que alguns deles viviam como cativos dos Kaingang, que os denominavam Kuruton (VIANA DOS REIS, 2014).

Em 1912, Curt Nimuendaju, à serviço do SPI, estabeleceu relações com os Guarani para levá-los para os postos indígenas recém-criados. Na descrição de Nimuendaju, os índios podiam ser classificados em mansos ou bravos, no caso, os Guarani que encontrou os denominou de mansos. Já, “os estranhos Yvaparé – os Botocudos dos brasileiros – perambulavam como caçadores esquivos e inacessíveis pelas matas do baixo Ivaí ou viviam como escravos entre os Kaingang. Eles estão no mesmo nível cultural dos Guayakí do Paraguai, que também falavam o Guarani” (NIMUENDAJU, 1987:16). Curt Nimuendaju observou que os Guarani se referiam a eles como Yvaparé.

Alfred Metraux (1946) escreveu um verbete *The Botocudo* para o *Handbook of South American Indians* (HSAI). Essa descrição compõe a imagem denominada Povos Marginais, criada dentro de uma classificação empreendida pelo HSAI, que combina um esquema de áreas culturais, uma tipologia de níveis de integração sociocultural e uma teoria que elenca como fator determinante o ambiente sobre o “núcleo cultural” de cada sociedade (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 320).

The term “*Botocudo*” has also been applied to two other groups related neither to the above groups nor to each other, viz., the “Botocudo of Santa Catarina”, who are related to the *Caingang*, (p. 448), and hence are *Southern Ge*; and the “Botocudo” of Paraná, between the Ivaí and the Piquiry Rivers, who speak a Guaraní dialect and correspond to Von Ihering’s “*Noto-Botocudos*”, Telemaco Borba’s “*Aré*”, and V. Frič’s “*Šetá*” (METRAUX, 1946, p. 532).

Denominados como *Šetá*, os índios Xetá também aparecem citados pela primeira vez numa outra documentação escrita no início

do século XX. A presença do cientista tcheco A. V. Fric no Brasil, em 1907, resultou em uma obra intitulada *Indiani Jizni Ameriky*¹¹ (KOZÁK, 1981, p. 21), na qual Fric registra dados de suas viagens pelo Paraná. Essa obra tornou-se referência fundamental para os pesquisadores das expedições de contato e pesquisa, empreendidas em meados dos anos 1950, já que constavam registros históricos, linguísticos e fotográficos sobre um grupo indígena desconhecido, também situados na região do rio Ivaí, aos quais foram denominados por Fric de *Šetá*. Quando os índios Xetá da Serra dos Dourados foram contatados, os dados de Fric, especialmente os dados linguísticos coligidos, foram tomados como ponto de partida tanto para Kozák quanto para José Loureiro Fernandes iniciarem seus estudos a respeito desse grupo indígena (LOUREIRO FERNANDES, 1958).

Para os estudos linguísticos feitos naquela época, os *Šetá* de Fric não podiam ser os índios Xetá contatados, tomando como método a comparação de alguns vocábulos coletados por Fric em comparação as palavras colhidas pela equipe coordenada por Loureiro Fernandes. Isso permitiu ao antropólogo Loureiro Fernandes atribuir a “descoberta” desses índios à cátedra de Antropologia da UFPR, dando-lhes o etnônimo de Xetá (LOUREIRO FERNANDES, 1958, p. 45). Do ponto de vista do cineasta e fotógrafo tcheco Vladimír Kozák (1979; 1981), a questão continuou em aberto, pois, considerava que os índios da Serra dos Dourados não foram descobertos, mas descobriram-se a si próprios (“they discovered themselves”), como escreverá de maneira recorrente em seus manuscritos (KOZÁK, 1979; 1981), além disso, considerava incipientes os resultados linguísticos que levaram à classificação dos índios na direção contrária das conclusões do cientista tcheco Fric. Por fim, considerou também equivocado o etnônimo Xetá atribuído ao grupo, cujas pessoas, segundo ele, pronunciavam uma palavra com significado de “muitos índios aqui”: a palavra “*Hëta*”.¹² Nas expedições de pesquisa de 1960 e 1961, o linguista Aryon Rodrigues (2011) verificou que os índios Xetá são falantes do

¹¹ É possível conferir essa obra (digitalizada) escrita por Fric e publicada em 1943 no seguinte link: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:eae03b30-22bb-11e4-8f64-005056827e52>

¹² Este foi o principal motivo que o levou a tomar tal termo como etnônimo dos índios da Serra dos Dourados.

Tupi-Guarani, sendo que sua língua tem uma grande proximidade no léxico e fonologia com os Mbyá-Guarani (SILVA, 2003, p. 1).

Ao elencar todos esses etnônimos que aparecem na documentação escrita referente à história dos índios Xetá, localizamos como dado nome emergiu na relação com os não-índigenas. Marcela Coelho de Souza (2002), a partir da etnografia feita por Urban com os Xocling, analisa a história do problema das denominações grupais na América do Sul indígena, esses nomes – supostos etnônimos – se comportariam mais frequentemente como pronomes. Isto em consonância com os conceitos formulado por Eduardo Viveiros de Castro (2011) como multinaturalismo, pronomes cosmológicos e perspectivismo ameríndio para pensar o problema da “cultura” ou da “condição partilhada” que definiria os Humanos e tão preeminentes em situações de primeiros encontros e contatos, cuja violência (etnocídio e genocídio) é corriqueira e muitas vezes determinantes para demarcar quem é quem nesse choque.

Em uma nota Carmen Silva (2003) pondera os significados da palavra Xetá para as pessoas que entrevistou e esclarece que Xetá refere ao nome dado pelos brancos e a maneira como historicamente ficaram conhecidos:

os sobreviventes, protagonistas [de seu] trabalho, discordam da designação Xetá para identificá-los enquanto etnia. Seus depoimentos informam que o termo não possui qualquer significado para eles, ao contrário de Héta, empregado por Kozák (1981), que significa muito (a), muitos (as), mas que não é uma autodesignação do grupo. Um dos termos utilizados por eles para se referir ao grupo como um todo era *ñandereta*, ‘nós gente e/ou nossa gente’, que também não é uma autodesignação, mas que constituía um modo de referirem aos seus” (SILVA, 2003, p. 1).

Outras comparações possíveis entre o povo Xetá podem ser feitas com povos indígenas falantes da língua tupi-guarani e situados nessa região da bacia dos rios Paraná, Uruguai e Paraguai. A. V. Fric,

por exemplo, nas páginas 242 e 243¹³ construiu uma tabela e um mapa reunindo os povos indígenas conforme estes dois critérios, a língua e o território. Para os falantes do tupi-guarani temos os: *Cayuá, Šetá, Guayaki, Sambakí, Paraguayaci, Ciriguano, Bugre*. Evidentemente, que a realidade vivida por esses povos e as redes de relações estabelecidas é bem mais complexa como o mesmo Fric demonstrou na página 240¹⁴. A fotografia e a legenda dizem de um *Šetá* entre os *Caingang* como já notara Telemaco Borba (1904) sobre os índios, que viviam próximos aos rios Ivaí e Paraná, denominados Aré e Caingang.

As expedições de contato e de pesquisa entre os Xetá



1956 – Nhengo e parentes.

FONTE: CD-Room *Quem são os Xetá*. 2000.

Ainda ao ver o filme *Os Xetá na Serra dos Dourados*, mais especificamente, nos planos 3 e 4, vimos a floresta tropical da serra dos Dourados. Logo depois, a imagem de uma palmeira. Durante esses dois planos, o comentário diz: “na Serra dos Dourados, um grupo de 20

¹³ Ver livro de A. Fric (1943) digitalizado conforme este link: http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:eae03b30-22bb-11e4-8f64-005056827e52#monograph-page_uuid:41d62820-3ffc-11e4-bdb5-005056825209

¹⁴ Ver livro de A. Fric (1943) digitalizado conforme este link: http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:eae03b30-22bb-11e4-8f64-005056827e52#monograph-page_uuid:41d62820-3ffc-11e4-bdb5-005056825209

remanescentes da tribo foram estudados. Tendo servido como guia um índio jovem capturado na infância e educado em Curitiba” (JOSÉ LOUREIRO FERNANDES; LOUIS BOUCHER, 1963).

Em 1955 realiza-se a primeira expedição de contato pela 7ª IR do SPI junto com o professor e antropólogo Loureiro Fernandes da UFPR. Esta expedição conta com a presença de dois índios Xetá (Tuca e Kaiuá) capturados em 1952, dentre outras pessoas.¹⁵ A expedição localizou acampamentos de caça e artefatos, que se acham atualmente preservados pelo Museu Paranaense e UFPR (SILVA, 1998, p. 4). A equipe, porém, não encontrou subgrupos, nem mesmo os seis índios Xetá que visitaram a fazenda Santa Rosa. A segunda expedição do SPI ocorreu um mês depois (novembro), Tuca e Kaiuá acompanharam a equipe de funcionários do SPI como intérpretes. Na fazenda encontraram algumas pessoas do subgrupo Xetá. A expedição chega também ao acampamento onde viviam os irmãos Mã e Adjatukã, nesta ocasião ã (Moko), irmã do interprete Kaiuá e prima de Tuca, é levada pelo chefe da 7ª IR/SPI, Dival José de Souza, para Curitiba (SILVA, 1998, p. 6).

Os primeiros filmes etnográficos e de pesquisa feitos por Kozák entre os índios Xetá são de 1956, nos dias 20 a 22 de fevereiro, na segunda expedição de pesquisa organizada pela UFPR, coordenada por José Loureiro Fernandes. Nesta ocasião, Adjatukã, Mã e Tuca, juntamente com Antônio de Freitas e o mateiro Pedro Nunes, localizam outro acampamento Xetá, sendo que nenhum índio Xetá acompanhou a equipe de pesquisadores e técnico até a fazenda Santa Rosa.

Após expedição da Universidade do Paraná, e mesmo com a confirmação da localização de mais dois núcleos familiares, o governo do estado não diminuiu suas ações colonizadoras, pelo contrário, declarou as terras Xetá de utilidade pública.¹⁶ No mesmo ano de 1956, o núcleo familiar localizado pelos pesquisadores, na viagem de fevereiro, foi massacrado por jagun-

¹⁵ Na mesma ocasião, o deputado estadual Antonio Lustosa Oliveira (PSD) propõe a criação de um Parque Estadual na região da Serra dos Dourados, local onde deveria ser destinada uma área protegida como território dos índios Xetá (SILVA, 1998; 2003).

¹⁶ Ver Relatório Figueiredo no acervo online do Museu do Índio.

ços armados, que mataram e queimaram os corpos e as casas. Nhengo, que conseguira escapar do ataque, foi localizado, sozinho e levado por repórteres da Revista Manchete para junto daqueles que viviam nas imediações da fazenda Santa Rosa.¹⁷ Nesse local, ele contou o que acontecera. Mais tarde, em 1960, narrou o fato a Tuca e Aryon Rodrigues (SILVA, 2003, p. 16).

No final daquele ano, em novembro de 1956, mais uma expedição de pesquisa foi organizada pela UFPR, que voltou à área no Córrego 215, porém não encontraram nenhum índio Xetá e não localizaram mais o acampamento de fevereiro de 1956. Neste mesmo ano Tiguá, filha de Iratxameway, aproximadamente com oito anos, foi retirada de seus pais e levada para ser criada pelo administrador da fazenda e sua esposa, Carolina Alves de Freitas.

Em 1957, Tikuein, filho de Mã, é retirado dos pais para ser criado pelo administrador da Fazenda. Em 1958, de 12 a 29 de janeiro, nova viagem para fins de pesquisa é feita por Kozák, os filmes são feitos com os índios Xetá que viviam na fazenda Santa Rosa. Em 1959, nos meses de julho e outubro, são realizadas mais expedições de pesquisa com vistas à localização de outros subgrupos Xetá, bem como levantamento fitogeográfico da região. Aproximadamente, a seis quilômetros de distância da fazenda Santa Rosa, é encontrado um pequeno acampamento Xetá habitado por Ajatukã, suas duas esposas e dois filhos, e Eirakã, esposa e a filha Ana Maria Tiguá.

Em julho e setembro de 1960 e em 1961, no período de janeiro a fevereiro, uma equipe composta por Kozák, Aryon Rodrigues (linguista) e Annete-Lampierre (arqueóloga) foi realizada mais uma pesquisa entre um subgrupo que entrou em contato com os moradores da Fazenda Santa Rosa e viviam em um acampamento próximo à fazenda.

Além dessas expedições de pesquisa empreendidas pela UFPR, aconteceu uma outra em 1964 por meio da Faculdade de Presidente Prudente/SP, porém nenhum outro subgrupo foi localizado. Kozák acompanhou os índios Xetá que viveram na fazenda ou próximos à

¹⁷ Ver a notícia feita pela Revista Manchete sobre “Os índios da idade da Pedra” em 22 de setembro de 1956.

fazenda pelos diferentes postos indígenas para onde foram deslocados (SILVA, 1998, p. 9). Conforme os índios Xetá contaram para Carmen Silva, o “mau encontro” (CLASTRES, 2004, p. 159) com os brancos se impôs de várias formas, que tiveram como consequências as fugas, os raptos de crianças, o etnocídio e o genocídio.

Nos jornais do período, as manchetes anunciam o genocídio: “Os Xetá desaparecem do cenário paranaense: sobrevivem apenas alguns indivíduos” (SILVA, 1998: p. 8). Tais sobreviventes são justamente aqueles índios Xetá que estabeleceram relações com a família Freitas juntamente com mais algumas outras crianças que foram capturadas.

Assim, a pesquisa feita via produção de filmes e fotografias de Kozák entre os índios Xetá no âmbito das expedições vislumbrou também a criação de uma reserva indígena, sobretudo, no contexto de aniquilamento do território e pessoas.¹⁸ Neste sentido, dois projetos distintos foram propostos: o primeiro foi mobilizado pelo deputado estadual Antônio Lustosa Oliveira, que pleiteou junto às instâncias legislativas, em outubro de 1956, a criação de uma reserva florestal estadual com um local reservado aos índios Xetá; o segundo projeto, elaborado em 1957, devido ao veto à proposta anterior, porém desta vez, sob a forma de Parque Nacional, constituída pelo arquipélago fluvial situado no Paraná, de jusante da Barra do Rio Ivaí ao Salto de Sete Quedas, incluindo as ilhas e ilhotas situadas nos territórios do estado do Paraná e Mato Grosso do Sul.¹⁹ A referida área ficaria limitada, ao Norte, pelo habitat dos índios Xetá e o rio Ivaí; ao Oeste, por esse rio até sua confluência com o rio Paraná, e, daí em diante, por esse rio até um ponto situado a 1 km ao norte do Porto Camargo; ao sul, por uma ilha seca, ligando esse ponto às cabeceiras do arroio Duzentos e Quinze e, a Leste, por esse arroio, em toda a

sua extensão.²⁰ Cabia ao SPI demarcar o território Xetá dentro dos limites do parque.

No entanto, a criação do Parque Nacional das Sete Quedas não implicou em garantia de território para aquele subgrupo Xetá que buscou o contato com o administrador da fazenda Santa Rosa e, tampouco, protegeu aqueles que ainda fugiam da aproximação com os brancos no interior da mata. Em 4 de junho de 1981, o decreto nº 86.071 põe fim ao Parque Nacional das Sete Quedas, sem que os índios Xetá tivessem nele garantidas as suas terras.²¹ Não foi impedido o genocídio de alguns subgrupos Xetá nem a preservação das cachoeiras, da fauna e da flora provocando um desastre ecológico, um ecocídio.

Cabe ainda ressaltar que no mesmo período, fins da década de 1940, mas de forma paralela ao contato e à localização dos índios Xetá conduzida pelo SPI, o Estado (federal e estadual) promoveu mudanças nas leis com vistas à diminuição do território das reservas indígenas. Tal legislação atingiu as reservas já existentes dos índios Guarani e Kaingang situadas no estado do Paraná.

[...] a 12 de maio de 1949, o Governo do Paraná celebrou um acordo com a União Federal que visava a reestruturação das terras destinadas aos índios no estado. Até mesmo aquelas áreas já tituladas e doadas aos índios foram alvo dessa determinação. [...] como consequência desse ato, os povos indígenas Kaingang e Guarani, habitantes desses espaços, perderam 89,03% de seus territórios, que foram reduzidos de 115.702ha para 26.630ha. (SILVA, 2003, p. 6).

¹⁸ É possível notar as mobilizações dos cientistas, sobretudo, dos antropólogos na criação do Parque tanto nas resoluções da IV Reunião de Antropologia ocorrida em Curitiba em 1959, como nas resoluções do xxxiv Congresso Internacional de Americanistas sediado em Viena em 1960 e encaminhado, na época, para o presidente brasileiro Juscelino Kubitschek (VIANA DOS REIS, 2014).

¹⁹ A proposta, mesmo aprovada pela Assembleia Legislativa, foi vetada pelo Governador do Estado do Paraná, Moysés Lupion, sob a justificativa de que o estado não dispunha de terras.

²⁰ É defendida, então, a criação do Parque Nacional das Sete Quedas por José Loureiro Fernandes. A aprovação do Parque Nacional foi assinada por Jânio Quadros – Decreto nº 50.665 <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50665-30-maio-1961-390248-publicacaooriginal-1-pe.html> – ocorreu em 30 de maio de 1961.

²¹ Decreto nº 86.071. <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1980-1987/decreto-86071-4-junho-1981-435549-publicacaooriginal-1-pe.html>

A criação dos brancos

Tikuein e Tuca contam sobre a criação e destruição do mundo, dos índios e de como o branco surgiu. Os índios Xetá narram em seus mitos que os brancos surgiram dos índios. Kikãdjy, quer dizer o branco para os índios Xetá. Então, diz que os índios contavam que tinha um casal de índio, que tinha dois filhos, o mais novo e o mais velho. Os dois irmãos tinham roupas, Tuca e Tikuein não sabiam onde eles tinham arrumado aquelas roupas, apenas sabiam que eles andavam vestidos junto com os seus pais (SILVA, 2003, p. 47-50).²²

A criação dos brancos, conforme Tikuein e Tuca se relaciona a um regime simbólico de uma ampla difusão entre outros povos indígenas, que se refere a uma economia simbólica da alteridade onde o conceito de ‘inimigo’ assinala o valor cardinal (VIVEIROS DE CASTRO, 2011). Pode-se dizer que, a partir da mito-cosmologia, os índios Xetá já conheciam o branco desde muito antes do encontro. Como aponta Lévi-Strauss (1993, p. 66), a “abertura ao Outro” são aspectos estruturantes do pensamento ameríndio, tais como o dualismo em perpétuo desequilíbrio, que teria relação com a abertura estrutural deles ao Outro: afins, animais, inimigos, brancos, espíritos, estrangeiros. Estas categorias de alteridade constituem posições de um contexto relacional específico, um lugar privilegiado para elaboração de novos eventos e para absorção de novas pessoas e coletividades.²³

Para os índios Xetá, os brancos eram inimigos e um afim potencial, conforme o mito sobre a criação dos brancos narrado pelos índios Xetá. O branco está em relação com os índios Xetá, “o branco surgiu do índio”, “eles eram irmãos”, “eles surgiram de nós, dois irmãos que agiram errado, agiram diferente de nossos antigos”, “os dois eram filhos dos índios também, os brancos”, “aqueles dois que

tinham roupa”.²⁴ De acordo com o pensamento ameríndio, Xetá e inimigo são posições intercambiáveis. Conseqüentemente, “dizer que o inimigo está ‘incluído na sociedade’ não é dizer que o Outro é, no final das contas, um tipo de Eu, mas sim que o Eu é, antes de mais nada, uma figura do Outro” (ver VIVEIROS DE CASTRO, 1992a, p. 282-301; 2011, p. 429). O exterior é *imane*te ao interior, pois este é englobado por aquele.

À volta com a história dos primeiros encontros e contatos com os Xetá registrados pelos trabalhos supracitados agora levando em consideração a imanência do inimigo presente no pensamento indígena ou ao menos para a cosmologia Tupi-guarani. Os Xetá observaram os brancos, perceberam sua chegada e foram de encontro deles. Os índios Xetá, como os Wari, “guiados por um conjunto complexo de motivos, que, se incluía o interesse pelos machados de metal e outras ferramentas, não se restringia a eles, os brancos”, mas também o contexto não proporcionou as mobilidade e/ou as fugas por outros caminhos, pois os inimigos destruíram rapidamente quase todo seu território.

Considerações finais

No intuito de tecer algumas considerações finais desse ensaio sobre as relações entre os Xetá e os brancos marcadas pelo genocídio, pelo etnocídio e pelo desastre ecológico, pontuo que dizer algo sobre a história ameríndia, não quer dizer traçar as origens dos primeiros contatos e encontros com os brancos, mas, se este for o ponto de partida, e ainda, entre toda a documentação referente ao evento houver filmes e fotografias, multiplicam-se os elementos para pensar essa história, pois, sobretudo, essas imagens fixas e em movimento (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008) não são frutos apenas de subjetividades de quem está por trás das câmeras e, sim, produtos de compartilhamentos, diálogos, silêncios e participações, no caso, entre Vladimir Kózak e os Xetá, mediados pelas câmeras. Dizer isto é explicitar que estive à volta de uma problemática levada a sério pela etnologia indígena

²⁴ Breve resumo, a partir de alguns enunciados presentes no mito de criação dos brancos coletado por Carmen Silva (2003).

²² Tikuein e Tuca contaram esse mito para Carmen Silva (2003, p. 47), quando andavam nas imediações do rio Ivaí.

²³ “Os outros foram o que somos [humanos], e não, como para nós, são o que fomos [animais]. E assim se percebe quão pertinente pode ser a noção de “sociedades frias”: a história existe sim, mas é algo que acontece aos outros, ou por causa deles. Ao usar a noção de sociedade fria, não como um dado em si, mas algo como uma descrição possível para pensarmos atitudes frente à história” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011). Viveiros de Castro (2011) elucida como os ameríndios se inserem na historicidade.

que busca refletir sobre o processo de parentesco e a posição dos inimigos e, enfim, como traduzi-las.

Portanto, os primeiros encontros com os Xetá foram também examinados a partir do pensamento indígena para responder uma pergunta figura-fundo aparente: Quem são os brancos para os Xetá? Numa tentativa de escrever sobre os Xetá, não só as genealogias soterradas pelo desenrolar de uma história da dada economia-mundo que insiste em se alastrar a ponto de fundar uma era geológica (Antropoceno²⁵). Mas também, sobre as transformações míticas presentes de uma forma ampla na cosmologia tupi-guarani ao pensar sobre as estruturas que estruturam as relações ameríndias. As condições impostas pelo sujeito-objeto desse estudo desencadearam a mobilidade-transformação da própria pergunta posta na introdução desse texto.

Pois, a busca por essa resposta evidentemente não pode ser conclusiva, mas este é exatamente o trabalho do antropólogo: traduzir no sentido dado por Eduardo Viveiros de Castro (2015). Os percalços de traduzir se dão mesmo quando se faz uma pesquisa de campo “tradicional”, quando se vive e conversa com as pessoas, isto certamente tornou-se ainda mais evidente numa etnografia multissituada ao ver os filmes e fotografias feitas por Vladimir Kozák entre os Xetá ancorada na etnologia indígena, especialmente, nos mitos que os Xetá contaram para Carmen Silva (2003) e nos mitos tupi que passam as Mitológicas escritas por Claude Lévi-Strauss (2004; 1993).

Então, essa tentativa de escrever sobre não só as imagens fotográficas e filmicas, mas também sobre histórias, muitas vezes, soterradas demonstraram que há alguns pontos e linhas instauradores de perguntas e propulsores do desencadeamento, no caso, deste ensaio. Enquanto estive nessa posição limitada e ínfima de estabelecimento de vínculos, pouco a pouco, tais condições impostas pelo estudo entre os povos indígenas foram provocando múltiplos deslocamentos, pois a própria pergunta não só viajou como se transformou. Seja pelo acesso as etnografias que demonstram pessoas humanas tão potentes e diversas em suas variadas formas de reXistência e histórias; seja pela ontologia das imagens cinematográficas e fotográficas

que demonstram, neste caso, singularidades em termos de arte e conhecimento, em suma, tem a ver com a tradicionalidade indígena e com o patrimônio dos índios Xetá.

Referências

- BALDUS, Herbert. *Tapirapé: Tribo tupí no Brasil Central*. São Paulo: Edusp, Companhia Editora Nacional, 1970.
- BAZIN, A. Ontologia da Imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrafilme. p.121-128. 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono (*Viramundo*); A voz do outros (Tarumã, Jardim Nova Bahia). In: *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BORBA, Telemaco. Observações sobre os indígenas do Estado do Paraná. *Revista do Museu Paulista*, vol. VI, pp. 53-62. 1904.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Between the sensible and the intelligible: Anthropology and the cinema of Marcel Mauss and Jean Rouch. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 9, n. 2, July to december, 2012.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Do movimento ao fixo (e vice-versa) em Lévi-Strauss. In: CAIXETA DE QUEIROZ, R; FREIRE NOBRE, R. (Orgs.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 183-207. 2008.
- CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da Violência*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- COELHO DE SOUZA, M. *O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GALANO, Ana Maria. Iniciação à pesquisa com imagem. In: *Desafios da imagem, fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- FRIC, A. Indiáni Jižní Ameriky. *Die Indianer Südamerikas*. Praha: Novina, 1943. Acesso em 09 de janeiro de 2018. Disponível em:

²⁵ Ver o site *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*, disponível em: <https://osmilnomesdegaia.eco.br/>

<http://krameriuss4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:eae03b30-22bb-11e4-8f64-005056827e52>

- HARTMANN, T. Bibliografia. *Revista de Antropologia*, v.22, p. 193-195, 1979.
- KOZÁK, Vladimir et. The Hetá Indians: fishes in a dry pond. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. 55, part 6, pp. 349-434, 1979.
- KOZÁK, Vladimir et. Os índios Hetá: peixe em lagoa seca. *Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense*, Curitiba, v. 38, p. 11-120, 1981.
- LAMING-EMPERAIRE, Annete. Les Xeta, survivants de L'age de La Pierre. *Revue Du Musée de L'Homme*, Paris, tome IX, 1964.
- LAMING-EMPERAIRE, A.; MENEZES, M. J.; ANDREATTA, M. D. O trabalho da pedra entre os Xetá da Serra dos Dourados, Estado do Paraná. In: *Coletânea de Estudos em Homenagem a Anette Laming-Emperaire*. Coleção Museu Paulista (Série Ensaios, ano 2), p. 19-82, 1978.
- LEROI-GOURHAN, A. Cinema et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il? *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*; 3:42-50. 1948.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. 12ª edição. Campinas: Papyrus, [1962] 2012.
- LOUREIRO FERNANDES, José. Notas hema-antropológicas sobre os Caingangues de Palmas. *Revista Médica do Paraná*. 1949.
- LOUREIRO FERNANDES, José. Os índios da Serra dos Dourados (os Xetá). *Anais da III Reunião Brasileira de Antropologia*. Recife, p. 27-46. 1958.
- LOUREIRO FERNANDES, José. A dying people. *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological Research*, [s.1], n.2, 1959.
- LOUREIRO FERNANDES, José. Le peuplement du nord-ouest du Paraná et les Indiens de la Serra dos Dourados. *Boletim Paranaense de Geografia da Universidade Federal do Paraná*. Curitiba: UFPR. p. 79-91. 1961.
- MELATTI, Júlio Cezar. Capítulo 1. Por que áreas etnográficas? In: *Áreas*

etnográficas da América Indígena. Página eletrônica elaborada por Júlio Cezar Melatti. 2011.

- MÉTRAUX, Alfred. The Botocudo. *Handbook of South American Indians (HSAI)*, v.1. Washington, p. 531-538 .1946. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/hsai%3Avol1p531-540/vol1p531-540_botocudo.pdf
- NIMUENDAJU, C. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. São Paulo: Hucitec, Edusp. 1987.
- NIMUENDAJU, Curt. *Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju*/IBGE. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; IBGE, 1987.
- PISSOLATO, E. *A duração da pessoa Guarani (Mbyá): mobilidade, parentesco e xamanismo*. São Paulo: ISA, 2007.
- QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. A Companhia Mate Laranjeira e seus fluxos mercantis (1891-1902). *Bariloche: Anais do III Congresso Latinoamericano de Historia Económica y XXIII Jornadas de Historia Económica*. 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*. RAMOS, Fernão Pessoa. (org.); (Volume II). São Paulo: Editora Senac, 2005.
- RELATÓRIO FIGUEIREDO. Museu do Índio. Acervo Online. Acervo arquivístico e bibliográfico. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseudoIndio&PagFis=158545&Pesq=relatorio%20figueiredo>.
- REVISTA MANCHETE. 22 de setembro de 1956.
- RODRIGUES, Aryon. A língua dos índios Xetá como dialeto Guarani. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*. Volume 3, n2, p.211-215, dezembro, 2011.
- SILVA, C. *Em Busca da Sociedade Perdida: O Trabalho da Memória Xetá*. Tese de doutoramento em antropologia. UNB, 2003.
- SILVA, C. *Sobreviventes do extermínio: uma etnografia das narrativas e lembranças da sociedade Xetá*. Dissertação de mestrado. UFSC, 1998.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Devires - Cinema e Humanidades: Dossiê: Jean Rouch II*. v. 6, n. 2, 2009.
- STENGERS, I. Entrevista: Uma ciência triste é aquela em que não se

dança. Conversações com Isabelle Stengers. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 2, n. 59, p. 155-186, 2016.

STRATHERN, M. Sobre o espaço e a profundidade. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.20, 2011.

SZTUTMAN, Renato. *O profeta e o principal: a ação política e seus personagens*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2012.

VIANA DOS REIS, Paula Grazielle. Alguma cosmopolítica entre os índios Xetá e Tapirapé. In: Anais do V Seminário Discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFMG (2019). Belo Horizonte (MG), UFMG, 2020. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/vsddpdpesdu/241966--alguma-cosmopolitica-entre-os-indios-tapirape-e-xeta/>

VIANA DOS REIS, Paula Grazielle. *Vladimir Kózak, as câmeras e os Xetá*. Dissertação de mestrado em antropologia. PPGAN-UFMG, setembro de 2014.

VILAÇA, Aparecida. *Quem somos nós: os Wari encontram os brancos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

WAGLEY, Charles. *Lágrimas de boas-vindas: os índios Tapirapé do Brasil Central*. Tradução Elisabeth Mafra Cabral Nasser. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada. 1988.

Filmes

Os Xetá na Serra dos Dourados. Direção: José Loureiro Fernandes. Produção: Louis Boucher. 1963. Digital, 45'.

Cd-Rom Quem são os Xetá. CD-ROM. Curitiba: Museu Paranaense. 2000.

RECOMPOR O PRESENTE: MONTAGEM E HISTÓRIA EM A NAÇÃO QUE NÃO ESPEROU POR DEUS

Fernanda Ribeiro de Salvo

A história dos “índios cavaleiros”

Nesse artigo discutiremos o documentário *A nação que não esperou por Deus* (2015), dirigido por Lucia Murat e Rodrigo Hinrichsen, buscando refletir sobre os aspectos que conformam a representação, atentos não apenas ao que o filme eventualmente documenta, mas aos elementos que permitem entrever a composição complexa que constitui o documentário, que entrelaça experiência vivida, experiência fílmica e experiência histórica. Estamos interessados em observar quais estratégias o documentário emprega para encontrar o outro, investigar suas paisagens e seus modos de vida, criando na encenação um espaço e um tempo que inscrevem a realidade social dos sujeitos filmados, articulando as dimensões do presente, da memória e da história.

O filme aborda o cotidiano do povo Kadiwéu¹, tribo indígena que se encontra no Mato Grosso do Sul. As gravações de *A nação que não esperou por Deus* tiveram início em 2014, quando a diretora Lucia Murat voltou à comunidade, quase 15 anos depois de ter filmado

¹ Os Kadiwéu são integrantes do único segmento sobrevivente dos Mbayá, um ramo dos Guaikuru. Eles são conhecidos como “índios cavaleiros” e guardam a memória de um passado glorioso. Como explica Darcy Ribeiro, os Guaikuru tiveram um desempenho inigualável no enfrentamento aos europeus: “Adotando o cavalo, que para os outros índios era apenas uma caça nova que se multiplicava nos campos, eles se reestruturaram como chefaturas pastoris que enfrentaram vigorosamente o invasor, infringindo-lhe derrotas e perdas que chegaram a ameaçar a expansão européia. Um dos cronistas da expansão civilizatória sobre seus territórios nos diz, claramente, que ‘pouco faltou para que exterminassem os espanhóis todos do Paraguai [...]’ (RIBEIRO, 2006, p. 32). Atualmente, mais de dois mil Kadiwéu vivem em três aldeias que fazem parte de sua reserva indígena, situada a 50 km da cidade de Bodoquena, no Mato Grosso do Sul.



FONTE: imagem retirada do DVD *A nação que não esperou por Deus* (Lucia Murat e Rodrigo Hinrichsen, 2015).

Brava Gente Brasileira (2000) – uma ficção que narrou o episódio histórico ocorrido em 1778, na região do Pantanal, quando os antepassados dos Kadiwéu tiveram participação heroica na luta contra os brancos, que pretendiam dominar seu território. Em *Brava Gente*, os próprios Kadiwéu foram os protagonistas, interpretando seus ascendentes que saíram vitoriosos na batalha contra os europeus. No filme, Murat radicalizou nas opções narrativas em busca de “dar a voz” aos indígenas: suas falas e gestos não receberam qualquer tradução para se tornar compreensíveis ao espectador.

Durante 17 anos a cineasta acompanhou a vida dos Kadiwéu. Antes de *Brava Gente Brasileira* colocar em cena essa etnia, a tribo já havia sido estudada pelos antropólogos Claude Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro. Os materiais por eles coletados foram o ponto de partida para a pesquisa de Murat, na fase de pré-produção de sua ficção, nos anos 1990. Mais de uma década separa o primeiro filme do documentário *A nação que não esperou por Deus*. Ambas as narrativas esboçam gesto parecido ao contar a história dos Kadiwéu: desconsideram a memória oficial, em privilégio da memória dos esquecidos. Outro aspecto similar entre as produções é nuançar a marca do processo civilizatório brasileiro – contudo, se no primeiro filme os invasores eram os europeus, no segundo, o inimigo comparece sob a figura dos grandes latifundiários, mandatários da região, revelando que “o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais

aprimorada do colonizador”, como já havia notado Glauber Rocha em reflexão crítica sobre o contexto político e cultural da América Latina nos anos 1960 (ROCHA, 2004, p. 64).

Em *A nação que não esperou por Deus* a ideia de Lucia Murat e Rodrigo Hinrichsen era, inicialmente, registrar os efeitos da chegada da luz elétrica, da TV e o avanço da igreja evangélica na vida da reserva, mas quando as filmagens tiveram início, em 2014, um elemento urgente despontava na realidade local: o acirramento do conflito pela demarcação de terras no Mato Grosso do Sul, num cenário dominado pelo violento ataque dos ruralistas aos povos indígenas da região². Tudo indicava que um confronto com os fazendeiros era iminente, pois os Kadiwéu haviam ocupado uma fazenda que faz parte de uma grande área em litígio. Como informa o documentário, essas terras pertencem à reserva, segundo a remarcação feita em 1984. Mas, desde então, os fazendeiros entraram na justiça contra a decisão e continuam estabelecidos na região.

Foi também nesse período que a Comissão da Verdade descobriu o relatório Figueiredo no Museu do Índio. Elaborado nos anos 1960, a partir de uma pesquisa em mais de cem postos indígenas no Brasil, o relatório contém sete mil páginas sobre a violação dos direitos dos índios. Desaparecido durante a ditadura militar, acreditava-se que o documento havia sido perdido. No filme, é Lucia Murat quem leva o relatório Figueiredo ao conhecimento dos indígenas. A cineasta revela ao cacique da tribo que, segundo o relatório, a ocupação das terras dos Kadiwéu começou durante as enchentes do final dos anos 1950. Tanto o cacique quanto os outros índios se contrapõem ao teor do documento, retomando a versão de seus antepassados. Em sua perspectiva, os pecuaristas invadiram o território Kadiwéu e quem cedeu para que eles permanecessem foi a Funai, que recebeu grande quantidade de gado dos fazendeiros para não fazer questionamentos.

Precisamente por inscrever tais contradições do presente histórico, *A nação que não esperou por Deus* se torna um filme necessário,

² Segundo dados do CACI (Cartografia de Ataques Contra Indígenas), entre os anos de 1985 e 2014 foram registrados 947 homicídios de indígenas no Brasil, sendo 420 destas ocorrências no Mato Grosso do Sul. Fonte: www.caci.rosaluxs-pba.org.

lugar de produção de sentidos sobre a questão indígena, ao ampliar a voz dessas minorias e contestar os discursos da mídia hegemônica que, invariavelmente, cria representações estereotipadas sobre os índios ou ignora seu drama, silenciando as etnias brasileiras ao apagá-las de seus relatos.

O encontro entre “outros”



FONTE: imagem retirada do DVD *A nação que não esperou por Deus* (Lucia Murat e Rodrigo Hinrichsen, 2015).

Valendo-se das estratégias reflexivas que conformam boa parte do documentário contemporâneo, Murat e Hinrichsen evitam a posição de recuo em relação ao universo narrado, preferindo o corpo a corpo com os espaços, os sujeitos filmados e suas histórias. Procedimento análogo é adotado pela montagem, que deixa visíveis as marcas da filmagem, permitindo ao espectador entrever os vestígios do encontro entre o cinema e a vida.

Entre suas estratégias narrativas, o documentário adota o uso da primeira pessoa. Em diversos trechos, Lucia Murat retoma o “eu” para narrar os acontecimentos e, com esse gesto, nega o distanciamento crítico, evidenciando que sua presença e da equipe de filmagem são definitivas para a conformação da representação. Com essa escolha, o filme problematiza a relação entre observadores e observados, suscitando a reflexão sobre as assimetrias inerentes ao

encontro de alteridades, sobretudo, quando um dos lados possui a câmera e o outro se coloca diante dela. De muitas maneiras, o filme demonstra seu impulso de redimensionar as diferenças, sem, contudo, ambicionar apartá-las. Presenciamos a interação entre Murat e Hinrichsen e os indígenas, na clara demonstração de que o documentário pretende destronar o lugar de autoridade da instância de enunciação, para construir junto aos personagens, os Kadiwéu, o seu discurso. Ora se apropriando da palavra, ora compartilhando a fala com os nativos da reserva, os realizadores criam condições para que os Kadiwéu compareçam no documentário sem ocupar a posição de objeto do olhar³.

Na parte inicial do filme, imagens de arquivo mostram o primeiro contato de Murat com os Kadiwéu, ainda na década de 1990. Os registros são acompanhados pela narração em *off* da cineasta, que revela sua motivação para ter voltado a filmar com os indígenas:

Meu primeiro contato com os Kadiwéu foi em 1997. Eu queria fazer um filme de ficção passado no século XVIII, em que eles, os índios cavaleiros, tinham uma participação heroica. Mas quando terminaram as filmagens de *Brava Gente Brasileira*, me sentia como Lévi-Strauss, uma privilegiada. Eu também tinha a impressão que seria uma das últimas a ter contato com aquela cultura.

A perspectiva adotada em *A nação que não esperou por Deus* se aproxima daquela vertente que ganhou corpo no cinema brasileiro na década de 1970, quando os cineastas empreenderam o esforço de compreensão antropológica na aproximação aos espaços do outro, colocando entre parênteses seus próprios valores, em busca de acolher as expressões populares, sem julgamentos. Como nota Ismail

³ Aqui o filme se distancia das estratégias retóricas acionadas pelo documentário moderno brasileiro. Naquele momento, ao se aproximar das classes populares em busca de “dar a voz ao outro” os documentaristas utilizavam as falas dos personagens como ilustração de uma tese sociológica construída antes do filme ficar pronto. Essa tendência, denominada por Jean-Claude Bernardet como “modelo sociológico” teve seu apogeu entre 1964 e 1965. Para mais informações ver *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet.

Xavier (1983), foi nesse momento que os diretores renunciaram à ideia de denunciar a religiosidade e o misticismo popular como alienação. Com essa atitude, erige-se “uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna intocáveis porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e à afirmação essencial da identidade” (XAVIER, 1983, p. 18). No mesmo sentido, Jean-Claude Bernardet ressalta as profundas transformações pelas quais passou o documentário brasileiro nos anos 1970, centradas na relação dos cineastas com seus outros, e que podem ser identificadas a partir da

[...] quebra do poder do documentarista que não aborda seu objeto de estudo do alto de sua sabedoria, reduzindo o outro à categoria sociológica. O cineasta coloca-se como um sujeito, e não como o sujeito onisciente e onipotente; ele se recusa a constituir o outro como objeto e trabalha sobre a distância entre ele e o outro; institui o outro como sujeito, dialoga com o outro como outro sujeito. O fato de aparecer o sujeito documentarista (e não filmando ingenuamente a câmera filmando, mas na estrutura do filme) e a constituição do outro, não em objeto, mas em outro sujeito, são movimentos complementares de um mesmo processo. Assim como são movimentos complementares o surgimento do usual objeto sociológico ou antropológico em outro sujeito, e o aparecimento de uma antropologia de nós mesmos (BERNARDET, 1979, p. 25).

Não seria equivocado notarmos que o documentário de Murat e Hinrichsen é emoldurado por uma perspectiva etnográfica. Como argumenta Ruben Caixeta, originariamente, o impulso do cinema é etnográfico: “Estão na origem do cinema esse desejo e essa filosofia da alteridade, mostrar a cultura do outro para o outro, deixar o olhar e o pensamento do outro penetrarem no pensamento do observador: ou seja, ver o ponto de vista do outro” (CAIXETA, 2008, p. 103). Desde o início do cinema etnográfico, diz Caixeta, foi preciso mostrar a imagem realizada ao outro filmado, para saber se o olhar endereçado pelo cineasta correspondia à sua perspectiva. Não por

acaso, Robert Flaherty projetava para os Inuit do Ártico canadense, na década de 1920, as imagens que realizou deles, com o objetivo de captar as impressões, os entendimentos dos nativos, que serviriam para balizar novas filmagens.

Na abertura de *A nação que não esperou por Deus*, vemos Lucia Murat exibindo o filme *Brava Gente Brasileira* para os nativos, e a duração das imagens nos permite acompanhar o olhar atento dos Kadiwéu, suas expressões de surpresa, talvez por reconhecer alguns de seus hábitos, cultura e o rosto de muitos moradores da reserva na tela do cinema. Nessa cena que se demora, portadora de planos distendidos, somente a forte tempestade do lado de fora acrescenta sonoridade às imagens, porque a opção adotada é pela completa ausência de trilha sonora extra-diegética, num indício de que a escritura fílmica deseja impregnar-se pela experiência do referente.

Procedimento parecido é retomado no fechamento do documentário, quando a cena se detém sobre a música e a dança dos Kadiwéu (na apresentação dos moradores da comunidade), e a flauta e o tambor tocados por dois indígenas fornecem ritmo às imagens, que revelam os gestos conformadores de uma vida “em comum” e cuja ação ritualística é encenada diante da câmera – empenhada em registrar a riqueza daquela dança dentro da cultura ancestral dos índios brasileiros.

O *ethos* antropológico no filme (que se fundamenta na relação com a alteridade) se faz notar pela maneira como a equipe de filmagem prefere se aproximar da vida vivida na reserva. O resultado formal é indissociável do processo de produção, que envolve as escolhas estéticas e os modos de abordagem aos elementos do mundo. As imagens, as palavras e as músicas que compõem *A nação que não esperou por Deus* são retomadas como mediação entre equipe do cinema e os índios. Mas observamos que a relação entre as duas instâncias não se configura, necessariamente, diante da câmera, quando Lucia Murat aciona o “eu” narrador e interpela os Kadiwéu. O liame se insinua, por vezes, na própria estrutura fílmica. Há, no documentário, uma aproximação entre os que filmam e os que são filmados que se evidencia no registro atencioso dos gestos e das falas, na valorização dos elementos que envolvem os afetos do povo kadiwéu e na dimensão sensível do cotidiano materializado nas imagens. Tais escolhas causam um efeito de aproximação aos personagens, que

César Guimarães já havia nomeado como “estética da hospitalidade”, presente quando o documentário acolhe a *mise-en-scène* do outro, e “desenvolve a paciência de sua escuta e a atenção do olho inumano da câmera para guardar, nesse encontro entre o humano e a máquina, os gestos e a voz do outro, sua resistência em ser enquadrado, narrado, encenado” (GUIMARÃES, 2008, p. 260).

Nesse ponto, *A nação que não esperou por Deus* dialoga com a reflexão que se coloca em torno do documentário recente, encampada por pesquisadores, críticos e cineastas interessados em discutir a “relação” que se estabelece entre documentarista e documentado, com a finalidade de pensar sobre a ética que deve balizar o encontro de alteridades e as formas de representação das vidas e espaços desconhecidos. É nesse sentido que, para o diretor de cinema João Moreira Salles, a verdadeira questão do documentário não está ligada à sua natureza estética ou epistemológica, mas enraizada na postura ética. Segundo Salles, muitos filmes recentes, atentos a esse aspecto, vêm buscando, no fim das contas, falar sobre os “encontros”:

Nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza da relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e ele falamos de nós para vocês*. Desse encontro nasce talvez uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro (SALLES, 2005, p. 70).

Nesse encontro com o outro, as escolhas estéticas e éticas não se separam. Trata-se, sempre, da seleção de recursos expressivos para sustentar a aparição humanizada dos sujeitos filmados.

O gesto crítico da montagem

Nos seus primeiros minutos, *A nação que não esperou por Deus* privilegia o tempo do mito. É próprio desse tempo remeter à criação divina e à natureza, retornar ao período original, antes do qual não havia



FORNTE: imagem retirada do DVD *A nação que não esperou por Deus* (Lucia Murat e Rodrigo Hinrichsen, 2015).

nada (SANTOS, 1992). A partir dessa escolha, o documentário evoca o começo do mundo. A câmera escolhe uma vista edênica. Mostra o céu e a terra. Visão do paraíso. Visão dos trópicos. Tempo em que homens e deuses viviam em harmonia. Esse plano dura alguns segundos. Em seguida, uma inscrição, espécie de epígrafe, desestabiliza a placidez da imagem: “*Estou viajando para visitar os Kadiwéu, uma tribo quase em extinção (Claude Lévi-Strauss, São Paulo, 1935)*”. Um corte espaço-temporal e somos introduzidos, sem grandes preparações, numa outra cena, em que um índio Kadiwéu narra a origem mítica de seu povo:

“Aí quando Deus criou paraguaio, brasileiro, japonês, alemão... tudo que tem hoje, no Brasil (muda só de idioma), aí criou o Guaikurus, Terena, Xavante, tudo quanto etnia que tem no Brasil hoje [...] Aí Deus falou: amanhã eu venho aqui com vocês, vou distribuir ferramenta pra vocês [...] aí os Terena esperou, os outros índios esperou, vocês que são brancos esperaram Deus chegar. E o Kadiwéu não. Os Guaikurus, antigo Guaikurus, que hoje somos Kadiwéu. Quando Deus tava distribuindo as ferramentas, eles já saíram para a mata. Aí o cara a cara falou: olha lá seu povo. Aí disse que Deus falou: então tá, deixa eles assim. Aí disse que Deus soprou e falou: vocês vão ter Campo Grande pra

sobreviver e vocês são donos do que é seus, onde tiver fruta, caça, vocês vão sobreviver disso.

É por isso que nós temos essa enorme terra, 538 mil hectares. É pra nós sobreviver, de pesca e caça, porque Deus deixou pra nós isso. A gente não esperou ele distribuir as ferramentas”.

Darcy Ribeiro escreve que foi com sua visão mítica do mundo que os índios do litoral brasileiro perceberam, aterrorizados, a chegada dos brancos pelos mares: “Seriam gente do deus sol, o criador – Maíra – que vinha milagrosamente sobre as ondas do mar grosso [...] provavelmente seriam generosos, achavam os índios. Mesmo porque, no seu mundo era mais belo dar que receber” (RIBEIRO, 2006, p. 38). Pouco depois, acrescenta o antropólogo, a visão idílica dos indígenas se dissiparia, para dar lugar a constatação cruel de que uma hecatombe recairia sobre seu povo, levado ao extermínio quase absoluto pelo invasor europeu.

Se *A nação que não esperou por Deus* remete, inicialmente, a esse período primordial, acionando o tempo do mito, tão próprio à cultura indígena, o gesto crítico da montagem colocará em jogo outras temporalidades. A partir de operações de colagem e corte, a montagem propõe novas possibilidades de leitura para as imagens. Sua intervenção está em justapor questões urgentes do presente aos arcaísmos, perspectiva que se acentua porque o documentário opta em reutilizar imagens pertencentes ao filme *Brava Gente Brasileira*.

Na forma expressiva de *A nação que não esperou por Deus* os registros se relacionam. Ora temos tomadas do presente, em que Murat e Hinrichsen conversam com os Kadiwéu sobre seus modos de vida e sua realidade nos dias atuais, ora temos as imagens pré-existentes de *Brava Gente Brasileira*, que conformam à cena ao passado histórico. O efeito dessa operação é o diálogo de tempos e sentidos. Se o filme coloca em evidência a cultura ancestral dos Kadiwéu (seus gritos de guerra, a língua falada no idioma nativo) em imagens que evocam seu passado de glórias, são exatamente os mesmos elementos que, confrontados pela montagem ao cotidiano árduo dos índios na atualidade, exigem do espectador posicionamento crítico em relação àquilo que vê. As imagens se prolongam e se completam, mas há uma mudança de tom. No presente, os índios já estão quase inteiramente

destruídos. Entre o passado que *Brava Gente Brasileira* encena e o presente documentado em *A nação que não esperou por Deus* existe um salto temporal revelador dos efeitos da perversa engrenagem que massacrava, por séculos, os índios brasileiros.

É notório, pois, como em *A nação que não esperou por Deus* há planos dos índios apresentando visada crítica em relação à exploração de sua força de trabalho pelos latifundiários, à espoliação de suas terras e à matança generalizada de suas lideranças pelos ruralistas do Mato Grosso do Sul. A esses registros, vêm se associar outros, portadores das imagens ficcionais de *Brava Gente Brasileira*, que privilegiam a exaltação do povo guerreiro - apanhado com os corpos pintados, sobre os cavalos, em posição de domínio. Tomadas em relação, tais imagens alcançam significação particular. Apresciá-las em contraponto parece tornar a memória heroica mais distante do presente. Assim, o trabalho da montagem evidencia rupturas e continuidades, contradições e relações entre o passado e o agora. Se a realidade de ontem foi de invasão, agressão física e cultural contra os povos originários, o quadro atual cifra os resquícios da investida aniquiladora do invasor. É nesse sentido que tomamos a montagem do filme como um gesto crítico, que revela camadas de significados, evidenciando que, muitas vezes, a recomposição de elementos, sua correlação, torna-se a única forma possível de compreensão de certos processos da sociedade e da cultura.

Reunidos, os registros conformam uma nova narrativa audiovisual sobre os Kadiwéu, que restitui a memória, mas também torna alguns campos mais visíveis. Para o espectador, é tarefa quase impossível não estabelecer conexões entre a experiência vivida pelos índios, a realidade social brasileira e os conflitos existentes no extracampo. O que o filme suscita é uma “postura crucial num certo cinema contemporâneo: fazer com que o espectador experimente as imagens como um elemento a ser trabalhado, manejado, reassociado, de modo a desnudá-las da construção da evidência” (FRANÇA; HABERT; PEREIRA, 2011, p. 97).

Precisamente porque a exploração e a perseguição ainda compõem um quadro sinistro na vida dos Kadiwéu, as imagens de *A nação que não esperou por Deus* exigem de nós o esforço de lê-las em relação a tantas outras. Primeiramente, àquelas que evocam o encontro entre as culturas europeia e americana durante o século

xvi, no Brasil. As imagens de ontem se tornam o ponto de partida para a representação do agora. São elas que permitem entrever os mecanismos do poder através da história. A violência do colonizador é transplantada para a violência dos fazendeiros contra os índios na atualidade. São os ruralistas os neocolonizadores que mantêm visão oposta a dos indígenas, impondo seu modelo de sociedade a um grupo desarmado e materialmente mais fraco.

Assistir às imagens de *A nação que não esperou por Deus* é, pois, remexer uma temporalidade, escavar o passado, encontrar o gesto opressor do branco europeu que se perpetua, no presente, sob outros matizes. Georges Didi-Huberman, em *Imagens apesar de tudo* (2012), escreve sobre a importância de vermos as imagens em relação àquelas que as precederam. No livro, o autor comenta quatro fotografias realizadas fortuitamente por um judeu nas câmaras de gás de Auschwitz, que são os raros registros da barbárie praticada no campo de extermínio, e que somente resistiram à passagem do tempo porque foram escondidos numa caixa de pasta de dentes, e encontrados muito depois, quando o próprio fotógrafo clandestino já estava morto. Sobre tais fotografias, o historiador indaga: “Imagens inúteis, portanto? Longe disso. Elas são-nos hoje infinitamente preciosas. E também exigentes, pois exigem de nós o esforço de uma *arqueologia*. Devemos continuar a remexer na sua tão frágil temporalidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 69). O conhecimento das imagens, sugere o historiador, não prescinde de uma operação de montagem, pois o valor das imagens só pode ser estabelecido em relação a outras fontes imagéticas, por meio de conexões e associações. Sozinhas, as imagens não dão tudo a ver. “O valor de conhecimento nunca será intrínseco a uma única imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e sobredeterminações em jogo nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155).

França, Habert e Pereira retomam o pensamento de Didi-Huberman para enfatizar o papel da montagem como um processo de conhecimento, uma “heurística do pensamento”:

Ao analisar o método da montagem do *Diário de Trabalho* e no *Atlas de Guerra*, ambos de Brecht, Georges Didi-Huberman traz a ideia de um conhecimento por

montagem, um conhecimento que desloca as imagens de seu sentido original, pela interrupção, para criar novas formas de visibilidade e legibilidade para elas [...]. A montagem, segundo o historiador de arte, não é apenas um procedimento estético, nascido no pós-guerra (1918) e moderno por excelência, tampouco apenas um método de conhecimento. ‘É uma heurística do próprio pensamento’, situando o mesmo como um processo de riscos, saltos abruptos, lacunas (FRANÇA; HABERT; PEREIRA, 2011, p. 98).

A reflexão proposta pelos autores sugere a importância de avizinharmos as imagens de *A nação que não esperou por Deus* de uma parte da produção cinematográfica nacional que visou, no plano da estética, discutir questões sociais, culturais e políticas, abordando as relações entre dominadores e dominados.

José Carlos Avellar (2004) lembra que na metade dos anos 1970, durante a ditadura militar, quatro filmes brasileiros cumpriram papel crucial, quando deram um salto ao passado para falar do presente, tomando o índio como personagem central na discussão sobre a realidade de um país assolado pelo golpe de Estado. Foram eles: *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1972; *Uirá*, de Gustavo Dahl, em 1974; *A lenda de Ubirajara*, de André Luis de Oliveira, em 1975 e *Ajuricaba*, de Oswaldo Caldeira, em 1977. “As histórias que o *Francês*, *Uirá*, *Ubirajara* e *Ajuricaba* contam discutem duas questões ao mesmo tempo. Um salto ao passado para falar do problema do índio hoje. Um salto ao índio para falar do problema da sociedade em que o espectador vive” (AVELLAR, 2004, p. 143). Para o autor, tais filmes

falam dos índios como nosso outro eu; talvez como nosso verdadeiro eu. Para o espectador de cinema, em especial para o espectador de então, para o homem da cidade (para os que Curt Nimuendaju costumava chamar de *neo-brasileiros* em oposição a eles, os índios, os primeiros, os verdadeiros brasileiros), para o espectador de cinema, na tela o índio era a imagem do homem oprimido por uma espécie de *neoconquis-*

tador, os militares no poder. Nos filmes os índios, além de índios, mais que índios, são uma representação do oprimido (AVELLAR, 2004, p. 142).

Num prolongamento quase natural do gesto endereçado por esses quatro filmes, surgiria, em 1979, *Terra dos Índios*, de Zelito Viana. Esse documentário (como muitos outros que o seguiriam) colocou o som direto à favor das vozes indígenas. Em sua abertura, antes mesmo dos letreiros, o filme apresenta Marçal de Souza, índio Guarani e liderança incansável pela recuperação e reconhecimento dos territórios ancestrais de seu povo. Com fala cortante, Marçal de Souza encara a câmera e interpela os espectadores:

[...] dizer que o índio matogrossense aqui do sul vai viver de caça e de pesca? Vai viver dos recursos naturais que oferecia antigamente aos nossos antepassados? que viveram felizes aqui nessa terra que é do Brasil, que foi do índio. Falo que foi do índio porque nós não temos mais nada. Não temos mais nada. Isso eu quero que chegue ao conhecimento do Presidente da República, que desconhece a nossa situação. Isso o brasileiro, o branco lá fora, no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, esses grandes centros brasileiros, precisa conhecer”.

Esse registro possui muita força e importância histórica, sobretudo, porque Marçal de Souza foi brutalmente assassinado, em 1983, na porta de sua casa. Os dois fazendeiros acusados do crime acabaram absolvidos pela justiça, num julgamento que somente acontece dez anos depois do ocorrido.

Como filmar o inimigo?

O ritmo de *A nação que não esperou por Deus* oscila entre a rarefação e a urgência: como já notamos, há longos planos fixos que contemplam o cotidiano dos nativos, em observação demorada aos espaços vividos e às práticas sociais, revelando o interior das casas, a natureza

exuberante da reserva, os hábitos alimentares, os cultos religiosos na igreja evangélica e o consumo cultural dos Kadiwéu, que atesta a inserção do rádio e da televisão na vida da comunidade. À esta câmera que observa, lacônica, vêm se juntar outros registros, feitos pela câmera na mão, muitas vezes tomados de dentro do carro, quando a equipe de filmagem acompanha os indígenas a saírem pelas estradas de terra, montados à cavalo ou pilotando motocicletas. Nestes trechos, a instabilidade atribuída pela câmera na mão confere ao documentário uma tensão crescente, que traz a impressão de que um episódio importante, talvez mais dramático, acontecerá nos próximos minutos. Mas se um confronto entre os indígenas e os fazendeiros não ganha dimensão concreta, ele permanece pontuando, simbolicamente, toda a narrativa.



FONTE: imagem retirada do DVD *A nação que não esperou por Deus* (Lucia Murat e Rodrigo Hinrichsen, 2015).

O único encontro ocorrido entre os Kadiwéu e os pecuaristas durante as filmagens é aquele em que ambos os lados buscam fechar um acordo. No começo da conversa entre brancos e índios, o cacique Ademir Matchua afirma que os Kadiwéu querem ouvir a proposta dos pecuaristas. Uma fazendeira toma a palavra, dizendo que os brancos pretendem estabelecer parceria com os índios porque, afinal, todos estão lutando pelos mesmos ideais. À fala generalizante dela (que desconsidera as diferenças fundamentais entre o povo Kadiwéu e os brancos) um índio contrapõe seu argumento, afirmando ser o dono

da terra e, por ser o dono, precisa usufruir de seus benefícios tanto quanto os pecuaristas. A fazendeira, contudo, insiste. Ela defende que cada fazendeiro fique livre para empregar o índio em suas terras, com salário e carteira assinada, se assim preferir. O importante, continua ela, é que a negociação seja feita entre cada fazenda e a família indígena, individualmente, ficando acertado o que for bom para as duas partes. O cacique Ademir discorda do posicionamento pois, segundo ele, a negociação separada prejudica a organização coletiva dos Kadiwéu. Os acordos devem ser iguais para todas as famílias indígenas, sustenta. Além do mais, originariamente, diz o cacique, a terra é do povo indígena, que não pode sair prejudicado. Ademir pede, ainda, que os fazendeiros retirem os inúmeros processos que existem na justiça contra os integrantes da comunidade. Sobre esse ponto, os ruralistas se calam, mas reiteram que o encontro com os índios tem como finalidade a paz entre os dois lados. Finda a negociação, nativos e pecuaristas apertam as mãos, sob as promessas de um futuro melhor para todos.

Contudo, o acordo teria curta duração. Depois de seis meses Murat e Hinrichsen retornam à reserva e descobrem que os índios Kadiwéu haviam abandonado a área da retomada por decisão da justiça, que deu integração favorável aos pecuaristas. Em conversa com os cineastas, o cacique Ademir Matchua desabafa sobre o desfecho do episódio:

“Todo aquele acordo que foi feito, o acordo de paz, pra que não houvesse conflito mais entre pecuaristas e indígenas, para que não houvesse mais assassinato de indígena, de lideranças indígenas, eu acho que tudo aquilo lá não valeu nada. E aí a gente acaba sendo perseguido, sendo ameaçado. Tanto é que hoje eu me sinto uma pessoa prisioneira dentro da nossa própria terra indígena, porque hoje eu não posso sair pra cidade pra ver alguma coisa que eu tenha que comprar pra meus filhos, eu não posso sair, eu tenho que permanecer aqui na aldeia, porque se eu sair para fora, sei lá se é policiais ou pistoleiros, começam a perseguir a gente, e lá é fácil deles assassinar a gente”.

Pouco tempo depois da finalização do filme, o cacique Ademir já estaria morto. Ele foi assassinado a tiros dentro da reserva por outro Kadiwéu, em meio a uma disputa política sobre o futuro da aldeia. O episódio revela como a situação de extrema debilidade enfrentada pelo povo indígena, muitas vezes, torna mais frágeis as alianças, pois as lealdades são forjadas num contexto de grande pressão, advinda das heterogêneas forças e poderes existentes no mundo social.

Se uma das potências do filme de Murat e Hinrichsen é acompanhar o processo da retomada das terras e a mobilização dos indígenas, contribuindo para a ampliação do olhar sobre o presente histórico, a cena do contato entre brancos e índios amplia o significado político das imagens. São elas que concedem uma face ao inimigo, expondo sua velha retórica, artimanhas e contradições. No ensaio “Como filmar o inimigo?” Comolli defende que é preciso “dar corpo à presença do inimigo”:

Denunciar não é mais suficiente. Falemos de luta. Luta política. Isto é, corpo-a-corpo cinematográfico – expor, explicar, colocar as palavras e os corpos em perspectiva, e não mais chapados. Filmar com profundidade (de campo, de cena). Campo e fora-de-campo. Visível e invisível. Em relevo, colocar em relevo [...] dar corpo à presença do inimigo para que ele apareça em sua potência, tal como ele se apresenta hoje na cena política – uma ameaça a ser levada a sério (COMOLLI, 2008, p. 134).

Ou seja, é preciso mostrar para melhor compreender. O filme de Murat e Hinrichsen, com seu impulso de contar a história sob o ponto de vista dos vencidos, se coloca como ferramenta de intervenção à favor da luta indígena no Brasil contemporâneo, primeiramente, por ampliar as vozes indígenas, mas também pelo mérito de mostrar a face do inimigo. Com seu gesto crítico, o documentário retoma a memória e a história, em busca de discutir e recompor o presente. Eis a política ao alcance do cinema.

Referências

- AVELLAR, José Carlos. O som do silêncio. *Cinemais – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. n.º. 37. p.139-176. out./dez. 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronaldo F (Org.). *Anos 70, Cinema*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráficos Ltda, 1979. p. 8-27.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH/UFGM, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul-dez/2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFGM, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. KKYM: Lisboa, 2012.
- FRANÇA, Andréa; HABERT, Angeluccia; PEREIRA, Miguel. Dispor e recompor: o documentário sob o gesto da montagem. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH/UFGM, v. 8, n. 2, p. 94-109, jul-dez/2011.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. O tempo mítico hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 191-200.
- GUIMARÃES, César. Vidas ordinárias, afetos comuns. O espaço urbano e seus personagens no filme documentário. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Espécies de Espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2008. p. 259-276.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornela; NOVAES, Sylvia Caiuby. (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 57-71.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CINEMA PATAXÓ: POLÍTICAS DE MEMÓRIA E ARQUIVO, PAISAGENS CURRICULARES E REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA

Paulo de Tássio Borges da Silva

Considerações Iniciais

A presente análise é fruto de mais de uma década de pesquisas entre/com o Povo Pataxó. Durante essa caminhada, eventualmente direcionei o olhar para as experiências cinematográficas deste povo em seus processos de revitalização cultural, compreendendo o cinema como um lugar de produção de memória e arquivos destas memórias, enredadas em paisagens curriculares e linguísticas.

Como memória, entende-se aqui os “[...] mecanismos de acumulação, vinculando-se às formas de conservação, atualização e reconhecimento de uma lembrança, [tanto] quanto aos processos de compartilhamento de representações sociais” (FERREIRA, 2011, p. 102). Já como políticas de produção de memória, têm-se as redes de paisagens agenciadas pelo Povo Pataxó no reconhecimento e atualização das lembranças, entendendo que essas políticas são como *assemblages* (YOUDELL, 2015), produções mutáveis e complexas que se combinam ou não na enunciação dos discursos. Neste sentido, vale pensar que “[...] toda política se constitui uma política desestruturada, na qual não existe um centro fixo definidor de seus sentidos. Os discursos são, portanto, estruturas contingentes que fixam provisoriamente determinados sentidos nas políticas” (LOPES; MACEDO, 2011, p. 272).

O lugar do cinema como arquivo está relacionado às maneiras como o Povo Pataxó tem utilizado essa linguagem como lugar de guarda dos seus patrimônios materiais e imateriais. Pode-se tomar como exemplo o processo de revitalização e retomada linguística deste grupo, em que a produção de curtas e longas é um dos instrumentos mais adotados nas aldeias para esse fim.

A reflexão sobre paisagens curriculares e paisagens de revitalização linguística aqui propostas, ancora-se em Appadurai (2004),

quando este indica “[...] que estas não são relações objetivamente dadas que parecem o mesmo de todos os ângulos de visão, são construções profundamente perspectivadas, infletidas pela localização histórica, linguística e política de diferentes tipos de actores” (APPADURAI, 2004, p. 50-51). A proposta reflexiva de Appadurai (2004) pode ser ilustrada mediante uma rede de paisagens, em que olhares e movimentos compõem perspectivas diversas, obedecendo de certa forma a um controle daquilo que consigo enxergar e determinar como paisagem. Neste sentido, as paisagens apresentadas neste texto estão em redes de agenciamentos Pataxó, que vão além dos discursos capturados e inteligíveis ao que estamos nomeando por Cinema Pataxó.

A partir da perspectiva apresentada, o objetivo desta escrita é discutir como o cinema Pataxó, atuando como política de memória e arquivo, vem contribuindo para o processo de revitalização cultural desse povo, sendo um instrumento de diálogo entre as sociedades indígenas e não indígenas; analisando também, esse cinema como uma paisagem curricular, uma vez que as produções cinematográficas do Povo Pataxó estão sendo utilizadas como material didático para o trabalho com a Lei nº 11.645/2008, legislação que obriga escolas públicas e privadas a inserirem a história e cultura Africana, Afro-brasileira e Indígenas em seus currículos.

Fluxos e Cortes Identitários Pataxó

Para falar sobre os Pataxó, estarei operando com Appadurai (2004), a partir do seu conceito de mediapaisagens. Para o autor, a mediapaisagem é responsável pela tecelagem de composição do simulacro da discursividade em diferentes tipos de linguagens, “[...] tendem a ser explicações centradas na imagem, com base narrativa de pedaços da realidade, e o que oferecem aos que vivem e as transformam é uma série de elementos (como personagens, enredos e formas textuais) a partir dos quais podem formar vidas imaginadas, as deles próprios e as daqueles que vivem noutros lugares” (APPADURAI, 2004, p. 54). Desta forma, tratando aqui os Pataxó como uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008), as fixações dadas ao que se é Pataxó

nada mais são do que tentativas discursivas de normalização do indeterminado das misturas dos fluxos culturais deste grupo.

Os estudos linguísticos e antropológicos pontuam que o povo Pataxó pertence ao tronco linguístico Macro-jê e à grande família Maxakali, habitando três territórios na Bahia (território de Coroa Vermelha, território de Barra Velha e território de Comexatibá, também conhecido como território Kaí-Pequi), quarenta aldeias nos Estados da Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, estando 33 aldeias localizadas na Bahia, 06 em Minas Gerais e 01 no Rio de Janeiro¹. Os Pataxó são índios Sul-Americanos, brasileiros, conhecidos como Pataxó Meridionais, diferindo-se dos Pataxó Setentrionais, ou Pataxó Hã-hã-hãe, sendo ambos do tronco linguístico Macro-jê e da família Maxakali. Os Pataxó com os quais estarei dialogando nesta pesquisa estão localizados no território Kaí-Pequi.

Na historiografia indígena brasileira, o primeiro relato acerca dos Pataxó é do século XVI. O relato ocorre em 1577, com a entrada de Salvador Correia de Sá, que ao encontrar populações *Aimoré* nas imediações do Rio Doce, e outras nações onde cita como *Patachos*, *Tapuias*, *Apuris* e *Puris* (EMMERICH; MONSERRAT, 1975, p. 5). Outro relato é o do engenheiro civil Wilhem C. Feldner, em 1813 ao encontrar na Vila do Prado², capitania de Porto Seguro, um grupo de Maxakali, onde o engenheiro consegue obter dados a partir de informantes Maxakali quanto aos ritos de enterramento e maneiras de viver. Em 1816, o Príncipe Maximilian de Wied encontra os Pataxó, já mantendo alianças com os Maxakali. Eis alguns relatos etnográficos apresentados pelo viajante:

No aspecto externo, os Patachós assemelham-se aos Puris e aos Machacarís, com a diferença de que são

¹ A aldeia está localizada na cachoeira do Iriri no município de Paraty – RJ, com aproximadamente 20 famílias oriundas do Sul da Bahia (famílias Pataxó e Pataxó Hã Hã Hãe, tendo o grupo se autodenominado Pataxó *Jaguarê*).

² A criação da Vila do Prado tem uma relação direta com os índios Pataxó do Monte Pascoal. Foi fundada em 1764, na então chamada política pombalina, com o objetivo de proteger a estrada da beira-mar dos inúmeros índios que se refugiavam no sertão do Monte Pascoal, sendo os Pataxó os mais “temidos e perigosos”, que se dirigiam à costa do mar, atrapalhando a comunicação e o sossego dos viajantes (CANCELA, 2008, p. 598).

mais altos que os primeiros; como os últimos, não desfiguram rostos, usando os cabelos naturalmente soltos, apenas cortados no pescoço e na testa, embora alguns rapem toda a cabeça e deixem um pequeno tufo adiante e outro atrás. Há os que furam o lábio inferior e a orelha, metendo um pequeno pedaço de bambu na abertura (WIED, 1989, p. 214).

Além dos aspectos físicos relatados por Wied (1989), o mesmo descreve uma cena de negociação entre os Pataxó e os moradores da Vila do Prado em 1810, sendo possível observar desde esta data o escambo Pataxó com os colonos:

Eram tribos Patachós, da qual eu não tinha visto nenhuma até então, e haviam chegado poucos dias antes das florestas, para as plantações. Entraram na vila completamente nus, sopesando armas, e foram imediatamente envolvidos por um magote de gente, traziam para vender grandes bolas de ceras, tendo nós conseguido uma porção de arcos e flechas em troca de lenços vermelhos (WIED, 1989, p. 214).

Para o que vem se denominando de etnohistória dos Pataxó, segue parte dela contada a partir do mito da criação do seu povo, “*Txopai e Itôhã*”³:

Antigamente, na terra, só existiam bichos e passarinhos, macacos, caítitu, veado, tamanduá, anta, onça, capivara, cutia, paca, tatu, sarigue, teiú, cachichó, cágado, quati, mutum, tururim, jacu, papagaio, aracuã, macuco, gavião, mãe-da-lua e muitos outros passarinhos. Naquele tempo, tudo era alegria. Os bichos e passarinhos viviam numa grande união. Cada raça

³ Mito de criação da Etnia Pataxó. História contada por Apinhaera Pataxó em 1997. In: VALLE, Cláudia Neto do. Sou Brasileiro, Baiano, Pataxó. (Dissertação de Mestrado), PUC-SP, 2000.

de bicho e passarinho era diferente, tinha seu próprio jeito de viver a vida.

Um dia, no azul do céu, formou-se uma grande nuvem branca, que logo se transformou em chuva e caiu sobre a terra. A chuva estava terminando e o último pingo de água que caiu se transformou em um índio. O índio pisou na terra, começou a olhar a floresta, os pássaros que passavam voando, a água que caminhava com serenidade, os animais que andavam livremente e ficou fascinado com a beleza que estava vendo ao seu redor. Ele trouxe consigo muitas sabedorias sobre a terra. Conhecia a época boa de plantar, de pescar, de caçar, e as ervas boas para fazer remédios e seus rituais. Depois de sua chegada na terra, passou a caçar, plantar, pescar e cuidar da natureza. A vida do índio era muito divertida e saudável. Ele adorava olhar o entardecer, as noites de lua e o amanhecer.

Durante o dia, o sol iluminava seu caminho e aquecia seu corpo. Durante a noite, a lua e as estrelas iluminavam e faziam suas noites mais alegres e bonitas. Quando era à tardinha, apanhava lenha, acendia uma fogueirinha e ficava ali olhando o céu todo estrelado. Pela madrugada, acordava e ficava esperando clarear para receber o novo dia que estava chegando. Quando o sol apontava no céu, o índio começava o seu trabalho e assim ia levando sua vida, trabalhando e aprendendo todos os segredos da terra.

Um dia, o índio estava fazendo ritual. Enxergou uma grande chuva. Cada pingo ia se transformando em índio. No dia marcado, a chuva caiu. Depois que a chuva parou de cair, os índios estavam por todos os lados. O índio reuniu os outros e falou:

– Olha, parentes, eu cheguei aqui muito antes de vocês, mas agora tenho que partir.

Os índios perguntaram:

– Pra onde você vai?

O índio respondeu:

– Eu tenho que ir morar lá em cima no *Itôhã*, porque tenho que proteger vocês.

Os índios um pouco tristes, mas depois concordaram.

– Tá bom, mas não se esqueça do nosso povo.

Depois que o índio ensinou todas as sabedorias e segredos falou:

– O meu nome é “*Txopai*”.

De repente, o índio se despediu dando um salto, e foi subindo, subindo... até que desapareceu, no azul do céu, e foi morar lá em cima no “*Itôhã*”. Pataxó é água da chuva batendo na terra, nas pedras, e indo embora para o rio e o mar. Daquele dia em diante, os índios começaram suas caminhadas aqui na terra, trabalhando, caçando, pescando, fazendo festas e assim surgiu a nação “Pataxó”.

Percebe-se nos diferentes discursos acima tentativas de normalização do que vem a ser Pataxó. Sendo importante destacar que estes compõem uma rede de significados. Neste sentido, “o que se interroga não é simplesmente a imagem da pessoa, mas o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas” (BHABHA, 2013, p. 89). Não obstante,

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos híbridos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 2013, p. 21).

Neste sentido, não devemos ler aqui, de forma apressada, os Pataxó como um bloco único, cristalizado a uma tradição, uma vez que o “Ser Pataxó” vem se dando de inúmeras maneiras em distintos contextos.

O Cinema Indígena como Política de Memória e Arquivo Decolonial

A história do cinema, geralmente dividida em: Primeiro Cinema para dizer da produção Hollywoodiana, Segundo Cinema para se referir aos filmes de Arte Europeus, Terceiro Cinema dizendo dos filmes Latino Americanos e Quarto Cinema para definir o Cinema Indígena (BARCLAY, 2003) não é reiterada neste texto. Assumo a posição do cineasta alemão Alexander Kluge ao dizer que “o cinema existe há mais de dez mil anos nas mentes dos seres humanos [a partir] de processos associativos, devaneios, experiências sensíveis e fluxos da consciência. A descoberta técnica apenas o tornou reprodutível”. Para Nagib (2014):

[...] uma pesquisa verdadeira sobre as origens do cinema deveria nos levar muito além de Hollywood e Lumière até os tempos remotos dos primeiros humanos, que já almejavam criar figuras dinâmicas nas paredes das cavernas. Hollywood e a experiência moderna seriam mais adequadamente compreendidas se vistas não como a origem, mas como um aspecto da história do cinema (NAGIB, 2014, p. 23).

Nesta esteira de discussões, o Cinema Indígena é pensado como um instrumento decolonial. Um lugar de registro e arquivo das tradições indígenas na transmissão de conhecimentos das mais variadas perspectivas, bem como lugar de produção de memórias, currículos e revitalização linguística. É uma política de descolonização, onde os lugares exotificados e folclorizados, reservados para as populações indígenas nos filmes etnográficos e de ficção, têm sido recompostos com distintas redes de paisagens na descolonização das mídias. Sobre o conceito de decolonialidade, Silva (2017) pontua:

Por decolonialidade se entende os processos e agenciamentos híbridos que criticam a legitimação da epistemologia eurocêntrica e seus discursos coloniais. Trata-se de um projeto político e epistêmico de valorização dos conhecimentos subalternizados, que

contribui para relações de respeito às diferenças, bem como para a superação das desigualdades sociais estabelecidas por questões de raça e etnia (SILVA, 2017, p. 101).

No Brasil, o Cinema Indígena tem sua difusão com o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), que nasceu em 1987 no Centro de Advocacia Indígena (CAI), tendo como principal fundador o antropólogo Vincent Carelli. O projeto nasce com o objetivo de dar visibilidade às questões indígenas pelo audiovisual, sendo um instrumento da luta indígena na conquista dos seus territórios, assim como na construção de políticas de saúde e educação diferenciadas. A proposta do projeto foi construída numa perspectiva intercultural de diálogo entre os povos indígenas e profissionais não indígenas, sendo produzido na primeira fase do projeto um arquivo de materiais audiovisuais por profissionais não indígenas.

A segunda fase do projeto se destinou à formação técnica dos Povos Indígenas para que os mesmos fizessem seus vídeos, ainda sob o acompanhamento de técnicos não indígenas do VNA e com o financiamento de agências e fundações internacionais, como a Agência Noruega de Cooperação para o Desenvolvimento. Já circulando em festivais internacionais com as produções e adquirindo visibilidade, o projeto VNA cria o “Programa de Índio”, que foi exibido em um canal regional durante 1995 a 1996, descontruindo o trocadilho irônico empregado por não indígenas para se referir a algo desinteressante e à representação indígena na televisão brasileira.

O projeto VNA se transforma em ONG a partir de 2000, tendo como objetivo ensinar a técnica do cinema para os Povos Indígenas do Brasil. Foi neste ano que o VNA passou a produzir episódios de programas educacionais para a TV Escola, uma parceria como o Ministério da Educação (MEC), tendo construído dez episódios do programa educativo “Índios no Brasil”. Com essa parceria com o MEC, o VNA também produziu uma série de materiais EDUCATIVOS para as escolas, atendendo à Lei 11.645/2008. Outra série foi produzida pelo VNA e exibida na TV Cultura foi a “Olhares Indígenas” exibida no “A’uwe”, um programa de conteúdo exclusivo indígena, apresentado pelo ator Marcos Palmeira onde também se exibiam outros curtas metragens, tendo o programa permanecido no ar até 2011.

Para Frey (2017):

Os conteúdos da produção audiovisual do Vídeo nas Aldeias podem ser divididos em duas temáticas principais: O registro de práticas tradicionais da vida cotidiana e as lutas Indígenas por direitos básicos. No caso da primeira temática, o foco é em filmar manifestações culturais Indígenas com a intenção de registro e preservação da memória para as gerações mais jovens. A segunda temática tem gerado vídeos dedicados ao registro das lutas pelo direito à terra e as tentativas de proteger territórios tradicionais da invasão ilegal, além de outras reivindicações, como encontrar formas econômicas de sobrevivência no mercado capitalista contemporâneo brasileiro (FREY, 2017, p. 49).

Na palestra “O Projeto Vídeo nas Aldeias e a formação de cineastas indígenas”, realizada no dia 19 de julho de 2016 no Museu do Meio Ambiente/Jardim Botânico do Rio de Janeiro, dentro do curso “Dimensões Indígenas”, organizado pelo Museu do Índio, Carelli pontua que a partir das suas primeiras experiências em 1986, as lideranças perceberam a importância política do cinema como registro de memória material e histórica, estando a primeira fase do projeto destinada a uma memória do patrimônio cultural, e a segunda fase com os objetivos de mostrar e romper a invisibilidade dentro da categoria genérica “índio”.

Outro projeto que vem atuando com o audiovisual em comunidades indígenas é o “Vidas Paralelas Indígenas”, criado em 2010 com o protagonismo de estudantes indígenas na Universidade de Brasília (UnB), propondo a construção de pequenos vídeos por aparelhos celulares no diálogo com suas etnias e comunidades. Para Hoefel *et al.* (2012, p. 25),

[...] uma ação inovadora nas áreas do trabalho, cultura e saúde, cujo objetivo é dar visibilidade ao cotidiano do trabalhador a partir de seu ponto de vista, por meio da produção de fotografias e vídeos, criando uma rede que permita o compartilhamento de experi-

ências na área da saúde do trabalhador e a construção de estratégias de luta por políticas públicas.

O Instituto Catitu, criado em 2009 por Mari Côrrea, que havia trabalhado no VNA, também vem desenvolvendo trabalhos audiovisuais com populações indígenas, sendo o foco do trabalho as mulheres indígenas na atuação como comunicadoras. Outro exemplo é a ONG *Thydêwá*, fundada em 2002 por Sebastián Gerlic, com seus projetos audiovisuais, principalmente com os indígenas da região Nordeste. A *Thydêwá* desenvolve projetos como “Celulares Indígenas”, para a formação em produção de celumetragens (curta metragens através de telefones celulares), e o projeto “Oca Digital”, criado em 2012, potencializando oficinas de formação em arte-tecnologia e mídias locativas. As aulas eram focadas na realização de conteúdos-produtos digitais como vídeos, *maps*, *mashups*, *soundclouds*, *instagrams*, *wallpapers*, *ringtones*, *lifeinaday*, fotografias 360° e passeios virtuais.

É neste processo de formação técnica audiovisual que o Povo Pataxó percebeu as possibilidades do trabalho com curtas e longas metragens no processo de afirmação identitária e revitalização linguística. Os desenhos animados que seguem pertencem aos curtas “A Mãe da Lua e o Bacurau”⁴ e “Puhuy”, produzidos por estudantes indígenas no laboratório de protótipos e modelagem digital da Escola de Belas Artes da UFBA. Um dos curtas é baseado na história “A Mãe da Lua e o Bacurau”, escrito por Kanátyo Pataxó a partir de depoimentos orais das comunidades Pataxó. O curta apresenta elementos da mitologia Pataxó com vivências contemporâneas na aldeia, como o forró, trazendo de maneira lúdica e muito alegre o constante processo de reelaboração cultural Pataxó. Já o curta “Puhuy” apresenta a construção do “arco”, as mudanças em torno deste artefato e sua importância contemporânea para o Povo Pataxó.⁵



Cena do curta “A Mãe da Lua e o Bacurau”



Cena do curta “Puhuy”

⁴ Link do curta “A Mãe da Lua e o Bacurau” no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=25JwuVM6UqU&t=5s>

⁵ Link do curta “Puhuy” no Vimeo: <https://vimeo.com/53690793>

“Inteirando” a Língua pelo Cinema: Paisagens curriculares e revitalização linguística

Muitas têm sido as polêmicas em torno do *Patxohã* dentro dos estudos sobre as línguas indígenas. Desde que se teve notícias que os Pataxó estavam “revitalizando” ou retomando a sua língua, a recepção tomou formas diferenciadas, sobretudo no ambiente acadêmico. Entre os especialistas, cita-se os que afirmam categoricamente que os Pataxó “perderam” sua língua, sendo impossível esse empreendimento de retorno à língua, estando os mesmos “inventando” uma língua; e os que legitimam a experiência Pataxó como possível, sendo que mesmo a língua ancestral não voltando a ser o meio de principal comunicação entre os Pataxó, a importância simbólica de se conhecer e falar o *Patxohã* em alguns momentos nos cotidianos das aldeias, já torna o processo de revitalização e retomada legítimo e inegável.

No meu primeiro contato com os Pataxó em 2006, o grupo me apresentou a língua, sendo minha experiência guiada por inúmeras palavras do *Patxohã*. Essa experiência abrange desde a orientação de monografias do Magistério Indígena – Nível Médio sobre o uso do *Patxohã* nas escolas, até as tentativas de seminários bilíngues nas comunidades, produção de materiais didáticos e paradidáticos.

Nesse contexto de retomada e revitalização linguística, nos estudos e nas comunidades Pataxó, aparecem a utilização do termo língua *Patxohã* e língua Pataxó. A expressão língua pataxó é mais comum entre os idosos, tratada como a oralidade, a língua falada sem convenções ortográficas e gramaticais, diferente da expressão *Patxohã*, ligada aos processos de padronização, mais utilizada entre os professores e pesquisadores. Com os mais velhos, é mais usual a frase “vamos cortar na língua Pataxó” para se dizer que não vamos falar na língua portuguesa (OLIVEIRA; SILVA, 2017). Neste sentido, a experiência de oralidade e escrita para os Pataxó está vinculada às dinâmicas de regulação da língua, sendo a oralidade tratada como um modo inventivo de construção da língua Pataxó, e a escrita como um espaço de normatização da língua, sendo utilizada no diálogo com a comunidade disciplinar dos estudos linguísticos no meio acadêmico e na escola.

Inúmeras têm sido as experiências do *Patxohã* nas suas distintas

aldeias pataxó pelo Brasil. Nos seus estudos, Grunewald (1999) coloca a língua como mais uma tradição perseguida entre os Pataxó no movimento de reorganização étnica. Para o autor:

[...] alguns Pataxó estiveram entre os Maxakali de Minas Gerais e aprenderam palavras da língua desses índios. Pareceu tratar-se de um processo no qual os índios de Barra Velha iam até os Maxakali, aprediam algumas palavras e iam criando (politicamente) uma determinada fala para ser apresentada aos brancos de uma maneira geral a fim de se legitimar como índios (GRÜNEWALD, 1999, p. 232-233).

Acerca do contato com os Maxakali, esse vem sendo registrado há muitos séculos, sendo impossível negar os empréstimos linguísticos deste povo aos Pataxó, não sendo apenas os Maxakali os que têm composto paisagens híbridas com os Pataxó. Neste sentido, vale lembrar que no último aldeamento Pataxó, no que hoje se reconhece como aldeia Barra Velha, estiveram reunidas mais de uma dezena de etnias, sendo estas dos troncos linguísticos Tupi e Jê, sendo impossível estabelecer fronteiras linguísticas.

Desta forma, a composição lexical do *Patxohã* vem se dando numa maquinaria híbrida de fronteiras linguísticas desfeitas e recompostas, em que falar de uma tradição linguística não é mais possível, uma vez que os processos de “inteiramentos”⁶ do *Patxohã* só têm sido possíveis a partir destes fluxos linguísticos arredios. Para Bomfim (2014, p. 154):

[...] embora algumas palavras faladas pelos Pataxó sejam empréstimos linguísticos de origem de outros povos com os quais mantiveram contato há muito tempo, essas palavras hoje continuaram compondo o léxico da língua pataxó, sendo estas conhecidas e fala-

⁶ O termo “inteirar” a língua é oriundo de Zabelê, uma das matriarcas dos Pataxó do Território Kaí-Pequi, falecida em 2012. Para Bomfim (2014, p. 132), “o termo ‘inteiramento’ é utilizado no sentido de inteirar, acrescentar ou aumentar”.

das pela maioria do Povo Pataxó, sendo parte também da língua pataxó e valorizada pelo Povo.

Em seus estudos, Bomfim (2014) aponta que a inserção do *Patxohã* nas comunidades e escolas Pataxó ocorreu a partir dos Pataxó que vivem em Minas Gerais, que já faziam o processo de retomada linguística em suas comunidades, trazendo a experiência de suas comunidades para a Bahia por meio de visitas, sendo estas experiências no campo audiovisual. Entre os Pataxó do Território Kaí-Pequi observei que as paisagens linguísticas do *Patxohã* têm tido maiores ressonâncias também a partir das músicas. Para Jukunã (2011), a música Pataxó, juntamente com o ritual do *Awê*, tem possibilitado um maior aprendizado das crianças, dos jovens e dos adultos da língua pataxó (JUKUNÃ, 2011). Na mesma perspectiva apresentada por Jukunã (2011), Bomfim (2014) propõe:

A música é um elemento importante na vida do Povo Pataxó há muito tempo, por ser uma linguagem que permitiu “guardar” a memória da vida, da cultura do Povo Pataxó, podendo ser transmitida para os mais jovens e também como um elemento para o fortalecimento da identidade do povo Pataxó. Muitas músicas cantadas pelos mais velhos eram na língua portuguesa, entretanto o interesse desses pesquisadores em trazer as palavras do Pataxó para a música constituiu mais uma estratégia para fortalecer a língua e a identidade Pataxó (BOMFIM, 2014, p. 136).

É a música, o audiovisual e a escola que têm atuado mais efetivamente na construção das paisagens linguísticas do *Patxohã*. Neste sentido, Bomfim (2014) coloca:

Há pouco tempo atrás, nós educadores e lideranças Pataxó preocupados em manter o nosso jeito de ser Pataxó e afirmar nossos costumes, nos convencemos de nosso papel de organizadores de nossa sociedade e passamos, de forma independente, a fazer estudos mais detalhados de nossa língua. Depois de muito es-

tudo, apesar de não sermos conhecedores de linguística, porém levados por grande desejo de descoberta e aprender tudo sobre a nossa língua, passamos a chamar nossa linguagem de *patxohã*, para marcar nosso trabalho. Que quer dizer: *pat* são as iniciais da palavra pataxó; *atxohã* é língua; *xohã* é guerreiro. Ou seja, linguagem de guerreiro (GRUPO DE PESQUISA PATAXÓ, 2004).

Os Pataxó vêm com o grupo de pesquisa *Atxohã*, organizando e recriando o léxico do *Patxohã* em encontros com professores (as) de cultura das distintas comunidades e escolas. Sobre a figura do (a) professor (a) de cultura, esta trata de mais um empreendimento Pataxó na reorganização e reinvenção da “tradição”, sendo este legitimado em textos curriculares como personagem importante na “revitalização” da cultura Pataxó. Como observado nas imagens dos curtas apresentadas acima, os Pataxó vêm construindo paisagens curriculares e linguísticas em distintas composições. Recentemente, o Povo Pataxó produziu o longa “*Patxohã, língua de guerreiros*”, com apoio do Itaú Cultural, onde conta e registra o processo de revitalização linguística nas aldeias e o processo de inteiramento da língua com o Povo Maxakali.

Algumas considerações

A partir das reflexões apresentadas neste texto, podemos pensar o Cinema Pataxó como uma rede de paisagens políticas entrelaçada com agenciamentos distintos, sendo eles por demandas territoriais, educacionais, de gênero, linguísticas e entre outras. Paisagens decoloniais construídas a partir de técnicas audiovisuais interculturalizadas por estéticas e olhares nativos. Neste sentido, além de potencializar as lutas indígenas a partir de outras linguagens, o Cinema Indígena colabora na desconstrução de uma história do cinema marcada por linhas norte-americanas e eurocêtricas, fazendo-nos pensar outras práticas cinematográficas, práticas estas marcadas por perspectivas nativas.

No caso específico do Povo Pataxó, percebe-se a construção de um

cinema pautado em suas dinâmicas cotidianas, um Cinema Pataxó que está presente na escola como proposta de uma didática decolonial, e neste caso, sendo utilizado por escolas indígenas e não indígenas, mas que também está circulando fora das escolas, como uma tecnopolítica de militância, com denúncia, ativismo e reelaboração/invenção cultural.

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008 (Trad. Denise Bottman).
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Editorial Teorema LTDA, 2004 (Trad. Telma Costa).
- BARCLAY, Barry. Celebrating Fourth Cinema. *Illusions*. n35, Winter, pp 7-11, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, (trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves), 2013.
- BOMFIM, Anari Braz. Patxohã: o processo da língua Pataxó no tempo presente. In.: SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). *Discutindo Etnicidades: alimentação, afro-religiosidade, percursos intelectuais negros, política linguística e adornos corporais indígenas*. Salvador: EDUFBA, 2014
- CANCELA, Francisco. Uma barreira contra os perigos do sertão do Monte Pascoal: a criação da vila do Prado, os índios Pataxó e a ressignificação das relações de contato (1764-1820). In: CAETANO DA SILVA, J. L. (Org.) ; CARVALHO, M. R. G. (Org.) ; AGOSTINHO, P. (Org.); ROCHA, A. N. (Org.) ; LIMA, A. V. (Org.) ; BIERBAUM, B. (Org.) ; LOUKOTKA, C (Org.) ; SANTOS, C. S. (Org.) ; GAYER, C. C. (Org.) ; CANCELA, F. (Org.) ; GROSSI, G. (Org.). (Org.). *Tradições étnicas entre os Pataxó no Monte Pascoal: subsídios para uma educação diferenciada e práticas sustentáveis*. 1ed. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008, v. 1, p. 598-616.
- EMMERICH, Charlotte; MONSERRAT, Ruth. Sobre os Aimorés, Krens e Botocudos: novas linguísticas. In: *Boletim do Museu do Índio, Antropologia*, n.º. 3, Rio de Janeiro, 1975.
- FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. Políticas da Memória e Políticas do Esquecimento. In: *Revista Aurora*, n.º. 10, 2011, p. 102-118.
- FREY, Aline. Ativismo coletivo e descolonização midiática: uma análise comparativa das produções audiovisuais indígenas na Austrália e no Brasil. In: *Revista Tempos e Espaços em Educação*, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, v. 10, n. 21, p. 41-54, jan./abr. 2017.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. *Os "Índios do Descobrimento": tradição e turismo*. Rio de Janeiro: UFRJ/MN-PPGAS, 1999 (Tese de Doutorado em Antropologia).
- GRUPO DE PESQUISA PATAXÓ. *Língua Pataxó*. Coroa Vermelha, 2004.
- HOEFEL, Maria da Graça Luderitz; SEVERO, Denise Osório; MERCHANT-HAMANN, Edgar; SANTOS, Silvéria Maria dos; SELAU, Maria Gorete Gonçalves; PVPI, Coletivo dos Extensionistas. O Projeto Vidas Paralelas Indígena e a construção da interculturalidade na formação em saúde: um estudo de caso. In: *Tempus - Actas de Saúde Coletiva*; Brasília: UNB, 2012.
- JUKUNÃ (Denilta Pataxó). *Areneá Patxohã: O Ensino do Patxohã na Escola Estadual Indígena Kijetxawê Zabelê- Aldeia Tibá*. Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 2011.
- LOPES, Alice Casimiro; MACEDO, Elizabeth. Contribuições de Stephen Ball para o Estudo de Políticas de Currículo. In: BALL, Stephen J.; MAINARDES, Jefferson (Orgs.). *Políticas Educacionais: questões e dilemas*. São Paulo: Cortez, 2011, p. 248-282.
- NAGIB, Lúcia. Rumo a uma definição positiva de World Cinema. In: *Mostra de Cinema Globalização e Multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014 (Tradução de Rogério Ferraraz).
- OLIVEIRA, Cristiane Maria de; SILVA, Paulo de Tássio Borges da. Voos na Sabedoria: o ensino do Patxohã na Escola Estadual Indígena Kijetxawê Zabelê. In: ZAPAROLI, Witembergue Gomes. *A Educação entre Indígenas*. Imperatriz: Editora Etica, 2017.
- SILVA, Paulo de Tássio Borges da. A Temática Indígena na Sala de Aula: possibilidades e desafios na perspectiva de uma didática decolonial. In: SOUZA, Cristiane Gonçalves de (Org.). *Relações Étnico-Raciais e Currículo: temas e abordagens*. Curitiba: Editora CRV, 2017.
- VALLE, Cláudia Neto do. *Sou Brasileiro, Baiano, Pataxó*. São Paulo: PUC-SP, 2000. (Dissertação de Mestrado).

YOUDELL, Deborah. Theory assemblage and sociological education policy. In.: GULSON, Kalervo N.; CLARKE, Matthew; PETERSEN, Eva Bendix (Eds.). *Education Policy and Contemporary Theory: implications for research*. London: Routledge, 2015.

WIED-NEUWIED, Maximiliano. *Viagem ao Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.

IV

DA IMAGEM URBANA

MOVIMENTOS IMAGEM-CÂMERA

Priscila Musa

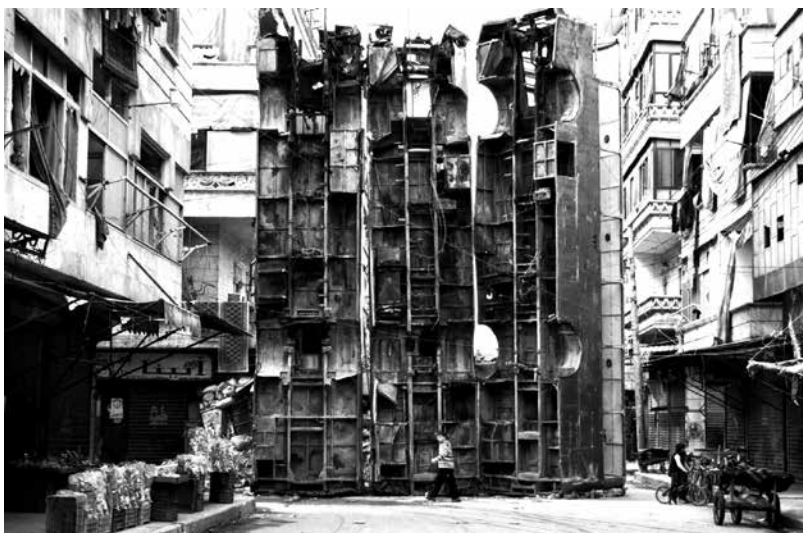
Caderno de imagens



França | Comuna de Paris, 1871



Bahia | Salvador | Manifestações Junho, 2013



Síria | Aleppo | Barricadas, 2015 | Por Karam Al-Masri



França | Paris | Maio de 68 | Por Marc Riboud



Belo Horizonte | Isidora | Resiste Isidora, 2014 | Por Priscila Musa



São Bernardo do Campo | Ocupação Pinheirinho | Resiste Pinheirinho, 2012 | Por CSP Conlutas



Cisjordânia | Palestina Livre | Manifestações Nakba, 2011



Itália | Marcha dos estudantes contra reforma educacional, 2014



Ucrânia | Kiev | Protestos, 2014 | Por Valentyn Ogirenko



Belo Horizonte | Ocupação da Câmara Municipal, 2013 | Por Maria Objetiva



EUA | Nova York | Manifestação contra o racismo, 2015



Palestina | Palestina Live, 2001 | Por Majdi Mohammed



Burkina Fasso | Uagadougou | Manifestação contra ditadura, 2014 | Por Issouf Sanogo



Egito | Cairo | Primavera Árabe, 2011 | Por Sarah Carr



Turquia | Istambul | Ocupação Praça De Taksin, 2013 | Por Umit Bektas



Rio de Janeiro | Maracanã | Aldeia Maracanã Resiste!, 2013 | Por Vanderlei Almeida

Em sua “Pequena História da Fotografia”, Walter Benjamin dissipa a “névoa que recobre os primórdios da fotografia” simplificando o conflito histórico que ora atribui a Joseph Nicephóre Niepce a sua invenção e ora atribui a Louis Jacques Mandé Daguerre. O autor relata que, àquela época, haviam vários pesquisadores imbuídos da tarefa de fixar as imagens da *câmera obscura*, datada da renascença, e quando os dois inventores alcançaram o feito, no início do século XVIII, sua invenção era iminente. Houve, desta feita, uma simultaneidade nas descobertas de Daguerre e Niepce e “o Estado interveio, em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção em domínio público” (BENJAMIN, 1994: 91).

Se em meados do século XIX, o estado francês garantiu o uso público da imagem fotográfica, em 1871 a polícia parisiense utilizou as fotografias das barricadas da Comuna de Paris¹ para identificar cada um dos *communards* e executá-los. Para Susan Sontag, essa ação inaugurou o uso da imagem como ferramenta dos estados modernos na vigilância e no controle de suas população. Para Hannah Arendt,

¹ A Comuna de Paris foi uma insurreição popular contra o poder dominante em uma afirmação revolucionária da autonomia da cidade. Ocorreu na capital francesa entre 18 de março e 28 de maio de 1871. Foi a realização de uma forma de governo controlada por trabalhadores e membros de classes populares da França e de outros países. Cabe aqui a leitura de Lefebvre sobre a Comuna: “Eu tive a ideia sobre a Comuna como uma festa, e lancei isso em debate, depois de consultar um documento inédito sobre a Comuna que está na Fundação Feltrinelli, em Milão. É um diário sobre a Comuna. A pessoa que guardou o diário – que foi deportada, por causa disso, e que trouxe de volta seu diário vários anos depois da deportação, ao redor de 1880 – reconta como, no dia 28 de março de 1871, os soldados de Thiers vieram procurar os canhões que estavam em Montmartre e nas colinas de Belleville; como as mulheres acordaram de manhã muito cedo, ouviram o barulho e correram pelas ruas afora e rodearam os soldados, rindo, se divertindo, saudando-os de um modo amistoso. Então, elas partiram para trazer café e o ofereceram aos soldados; e esses soldados, que tinham vindo tomar os canhões, foram mais ou menos conquistados por aquelas pessoas. Primeiro, as mulheres, então, os homens, todo mundo saiu, numa atmosfera de festa popular. O incidente dos canhões da Comuna não foi, de qualquer modo, uma situação de heróis armados que chegam e combatem os soldados, assumindo os canhões. Não aconteceu assim. Foi o povo que saiu das suas casas, que vai regozijando-se. O tempo estava bonito, 28 de março era o primeiro dia da primavera, estava ensolarado: as mulheres beijam os soldados, eles relaxam, e os soldados são absorvidos em tudo isso, uma festa popular parisiense.” (LEFEBVRE *apud* VELLOSO, 2015)

foi a partir da aparição dos rostos no espaço público e nas fotografias da Comuna de Paris que os rostos puderam ser identificados e a Comuna aniquilada.

A primeira fotografia do Caderno de Imagens: Câmera é de uma das barricadas da Comuna de Paris. Como comentou Bráulio de Brito Neves em uma conversa comigo por e-mail, “estamos batendo a poeira das barricadas há 145 anos”. Ao olhar para a fotografia posso apreender que a traição do estado, embora o desastre da história também me atinja, não conseguiu aniquilar a força da insurreição popular que me chega não apenas pelo que está contido e pode ser visto na imagem fotográfica, mas pelos fantasmas desses operários mortos que retornam, ou que permanecem, na potência de desordenar as narrativas estabelecidas e possibilitar imaginar, a partir deles, outros mundos possíveis, outros movimentos possíveis.

Das Barricadas de Paris até a fotografia das manifestações de junho de 2013 em Salvador, a câmera fotográfica passou por uma série de mudanças paradigmáticas. No longo percurso que sai das pesadas caixas de madeira e placas de vidro até os dispositivos acoplados em objetos de uso cotidiano, como os aparelhos celulares, a tecnologia simplificou, ficou mais acessível em termos econômicos e significativamente mais fácil e rápida de manusear.

Se, por um lado, as forças de dominação, controle e exploração aumentaram consideravelmente seus meios de ação – e aqui podemos dizer não só daquilo que se atém às relações entre governo e governados, entre estado e sociedade, entre público e privado, mas ao que tange às diversas camadas de poder e atinge a microsfera do cotidiano –, por outro lado, a câmera em muitas mãos potencializou a capacidade de se contrapor ao regime de visibilidade estabelecido. Ariella Azoulay apontou que “a câmera transformou a maneira com que os sujeitos são governados e a dimensão de sua participação nas formas desse governo”² (AZOULAY, 2008:89), como também transformou expressivamente a forma de nos relacionarmos uns com os outros e possibilitou a constituição de narrativas com múltiplos e

² Tradução minha. Texto original: “The camera changed the way in which the individual is governed and the extent of his or her participation in the forms of this governance.”

diferentes pontos de vista, outros imaginários e outros regimes de sensibilidades. Para Azoulay:

A invenção da fotografia foi a criação de uma nova situação na qual pessoas diferentes, em lugares diferentes podem, simultaneamente, usar uma caixa preta para a fabricação de uma imagem de seus encontros: não uma imagem deles, mas do próprio encontro. A invenção da fotografia não é apenas a invenção de um novo encontro entre as pessoas, mas a invenção de um encontro entre as pessoas e a câmera. (2008: 93)³

A fotografia é o resultado do encontro entre o fotógrafo e o fotografado com a câmera, entre esses corpos singulares e coletivos – não necessariamente um encontro pacífico e consensual; muitas vezes o encontro é também um confronto. No ato fotográfico, a câmera não responde totalmente ao fotógrafo ou ao fotografado, ela é aquilo que é interposto entre os sujeitos, que é visto e dá a ver o mundo do outro, mas em uma angulação diferente do olho humano, em uma perspectiva recortada, que modifica as cores, a profundidade de campo, a perspectiva, entre outros. O ponto de vista humano não é equivalente ao da câmera e não pode ser a ela reduzido ou por ela substituído. Embora revele uma perspectiva diferenciada, a produção em grande escala das câmeras e a produção em grande escala de fotografias e vídeos operou uma transformação significativa na forma de percepção humana, como também apontou Azoulay:

A proliferação de imagens que a fotografia facilitou não é simplesmente uma questão de qualidade, mas um vetor essencial de transformação na matriz de percepção. A capacidade para olhar não pode mais ser compreendida como uma propriedade pessoal, mas é

³ Tradução minha. Texto original: “[...] the invention of photography was the creation of a new situation in which different people, in different places, can simultaneously use a black box to manufacture an image of their encounters: not an image of them, but of the encounter itself. Not only is the invention of photography the invention of a new encounter between people, but the invention of an encounter between people and the camera.”

um campo complexo de relação que originalmente decorre do fato de que a fotografia tornada disponível ao sujeito possibilita que ele veja mais do que seus olhos sozinhos poderiam ver em termos de abrangência, distância, velocidade de tempo, qualidade, clareza e assim por diante.⁴

A câmera, em grande medida, reorganizou a acessibilidade do olhar, pois em uma variabilidade infinita, adquirimos a possibilidade de olhar através dos olhos dos outros, de muitos outros. Olhar este singular e coletivo não mais centralizado em um ponto de vista muitas vezes ordenado e controlado pelo caminho contínuo de forças do poder (público, econômico, “político”, midiático e também o poder instituído nas diferenças das diferentes camadas sociais).

A fotografia e o vídeo são performados em diversos espaços, em diferentes tempos, por diferente pessoas, grupos, coletivos e movimentos que conformam uma comunidade da fotografia, uma comunidade sem bordas e aberta, formada por qualquer pessoa, qualquer coletivo, mas não necessariamente conectada por uma ideologia, uma etnia, uma raça ou um gênero, algumas vezes mesmo sem equivalência comum. A produção de imagens é atravessada e reconfigurada pela multiplicidade de existências, experiências, cosmologias.

Nas fotografias do Caderno de Imagens: Câmera, alguns pedaços de cidade e objetos do cotidiano constituem outros arranjos: foram transformados em barricadas, escudos e máscaras. Pedras de calcamento das ruas, banheiros químicos, carcaças de ônibus, carros, tampas de lixo, galões de lixeira, portas, placas de trânsito ganharam outras configurações e expressam outras formas de cidade. Em Paris na França, Salvador da Bahia, Aleppo na Síria, Isidora em Belo Horizonte, Ocupação Pinheirinho em São Bernardo do Campo, Cisjordânia na Palestina, Kiev na Ucrânia, Roma na Itália, Nova Iorque nos

⁴ Tradução minha. Texto original: “The proliferation of images that photography has facilitated is not simply a matter of quality, but a essential vector of change in the perceptual matrix. The capacity to look can no longer be seen as a personal property, but is a complex field of relation that originally stem from the fact that photography made available to the individual possibilities of seeing more than his or her eye alone could see, in terms of scope, distance, time speed, quality, clarity, and so on.”

EUA, Uagandougou em Burkina Fasso, Cairo no Egito, Istanbul na Turquia e Rio de Janeiro, a precariedade das intervenções que defendem desde a cidade até a o próprio corpo, em múltiplas escalas, é revelada nas fotografias que atravessam espaços, tempos, corpos através do mundo, nos contextos mais diversificados.⁵

Da multiplicação de imagens fotográficas e videográficas advém um comum que pode desconstruir, pelas frestas que abrem, os poderes soberanos e hegemônicos, as imagens-síntese, indentitárias e totalizadoras. Que pode se constituir no espaço sem bordas, sem limites, de forma heterogênea, múltipla e horizontal e sem uma linguagem unitária. Para Vilém Flusser, “apenas as séries de fotografia podem revelar a intenção do fotógrafo” (1985:20). Talvez também seja significativo pensarmos na potência da imagem enquanto possibilidade de desconstruir exatamente a autoridade do fotógrafo, mas também do fotografado e do espectador, e permitir a reconfiguração dos lugares, outros arranjos. Também em via de mão dupla, uma potência que de um lado pode conformar um regime de visibilidade global e, de outro, não pode ser reduzida a um regime de visibilidade global.

Muitas das ações desses movimentos partem de questionamentos, ponderações e posicionamentos embasados em narrativas anteriores fundadas no marxismo, no anarquismo e em outras correntes de pensamento – em *grandes narrativas e crenças sobre o destino da humanidade*, como escreveu Rancière no texto “Em que tempo Vivemos?”, ou seja, a confluência de formas de ler e entender o mundo que apresentam a “capacidade de atuar como forma de inteligibilidade

⁵ Diversas vezes durante o trabalho me questionei se deveria apresentar nos Cadernos de Imagem fotos de contextos sociais radicalmente diferentes, e necessariamente delicados, neste caso a Síria, Bukina Fasso e Palestina, sabemos, em plena guerra. Pessoas estão sendo violentamente mortas, cruelmente mortas, covardemente mortas, cabe repetir. Mulheres, crianças, idosos, homens, estão sendo privados dos direitos mais básicos, cabe repetir. Mulheres, crianças, idosos, homens, estão sendo estuprados, cabe repetir. Territórios e cidades inteiras estão sendo arrasadas, cabe repetir. Optei por incluir essas imagens apostando na potência de movimentar o sensível, mesmo em contextos sociais tão dispares, tão conflitivos e por certo contraditórios. O objetivo não foi reduzir a dureza, a violência, a rudeza de alguns acontecimentos em algumas imagens. Essas não são, por certo, imagens que sintetizam a guerra, a violência, a dor.

do mundo vivido”. Segundo o autor, “uma grande narrativa corresponde a uma trama que propõe a compreensão da evolução global que determina a transformação do nosso mundo vivido” (RANCIÈRE, 2014:20)

Como nos apontou Manuela Carneiro Cunha, no livro “Cultura Entre Aspas”:

Em outras palavras, talvez exista sistema, mas não existe cultura que lhe corresponda (SAHLINS, 1988). Com efeito, malgrado a extraordinária difusão da mídia, não existe cultura global. Os paradigmas, as sínteses, as correspondências de sentido fazem-se em uma outra escala, de ordem mais local. Mas como ter um ponto de vista local sobre um processo que nos ultrapassa, do qual não se controlam nem as causas nem os efeitos? (2009:113)

Voltando para as imagens do Caderno, mais especificamente à fotografia da barricada nas ocupações do Isidora. No dia 6 de agosto de 2014, o governo do estado de Minas Gerais comunicou oficialmente que havia sido expedido o mandado de reintegração de posse das ocupações Vitória, Rosa Leão e Esperança, da região do Isidora, que compreende o norte de Belo Horizonte e parte de Santa Luzia. Diante de uma outra possibilidade de cidade desenhada à revelia das várias camadas de poder, com muitas mãos, com sistemas construtivos que partem da disponibilidade de recurso, material e capacidade coletiva, a única maneira possível de aparição do estado em resposta àquilo que lhe escapa, seria através do uso e da reafirmação soberana de sua força policial, a violência.

Uma rede de apoiadores, movimentos, grupos, coletivos e sujeitos se potencializou e se constituiu em apoio ao direito à cidade, ao direito à moradia de um número expressivo de pessoas: Resiste Isidora! Junto com, Isidora Resiste! Na precariedade dos materiais e das mãos que a comunidade e a rede de movimentos dispunha, foram articulados alguns sistemas que objetivavam modificar o topos, retardar a entrada das tropas e minimizar os danos e as perdas. Dentre os artifícios de defesa, posso apenas revelar os que

estavam visíveis: barricadas e olhos atentos durante vários dias, noites e madrugadas a dentro.

Por trás da barricada armada na Rua Leila Diniz, no ponto em que a cidade edificada toca a cidade por se fazer; no ponto em que o asfalto toca, mas não sobrepõe, a terra; no ponto em que aquela que talvez esteja pronta desenha sua outra possibilidade, como comentou César Guimarães em um *post* do facebook, estava a “Comuna do Isidora”. Atrás das barricadas, as noites frias de agosto foram aquecidas e compartilhadas com pessoas que vinham de vários locais da cidade, de diversificados contextos sociais, de várias formas de vida, de muitas cores, de muitos gêneros. Reunida em torno da fogueira, a vigília, que rapidamente se conformou nas saídas mais frágeis da ocupação, era menos um lugar de esperar a chegada das tropas e mais se avizinhar das barreiras que temos nesses entre-mundos diferentes e experimentar outras possibilidades de vida, outras configurações. Embora também se reunisse às voltas da fogueira muitos momentos de tensão, vez ou outra vinha o vento frio da possibilidade de uma tragédia iminente.

A fotografia da barricada foi feita em um desses dias de vigília, a barricada guardada de perto, com alguns pneus em chama. Sua circulação nas redes sociais deu a ver a força da resistência das comunidades do Isidora, uma contra visualidade, e criou um outro topos de disputa do discurso, movimentou a sensibilidade de muitas outras pessoas, algumas que nunca tinham conhecido uma ocupação urbana. Muitas outras fotografias voltaram para registrar a mesma e as outras barricadas do Isidora. As imagens que circularam excessivamente na rede contribuíram para desordenar a ordem de despejo.

Para Ariella Azoulay, os teóricos pós modernos tais como Roland Barthes, Jean Baudrillard e Susan Sontag, que vivenciaram a primeira onda de crescimento exponencial da fotografia no início da década de 70, foram as primeiras vítimas de uma certa “fadiga da imagem”. “O mundo foi preenchido com imagens de horrores que proclamaram em alta voz que os olhos dos espectadores cresceram sem ver, levando a desobrigá-los da responsabilidade de reter, no gesto elementar de ver, aquilo que é apresentado ao olhar.” (2008: 11)⁶.

⁶ Tradução minha. Texto original: “The world filled up with images of horrors, and they loudly proclaimed that viewers’ eyes had grown unseeing, proceeding

Embora Vilém Flusser no livro *A Filosofia da Caixa Preta* problematizou que há um nível de automação nos aparelhos, nas câmeras, que serve para controlar e automatizar a vida humana, “como o interesse dos homens vai se transferindo do mundo objetivo para o mundo simbólico das informações: sociedade informática programada; como o pensamento, o desejo e o sentimento vão adquirindo caráter de jogo em mosaico, caráter robotizado; como o viver passa a alimentar os aparelhos e por ele ser alimentados”, o excesso de câmeras e de imagens nos movimentos de ocupação do espaço de uso público talvez tenha contribuído para desautorizar a automatização dos aparelhos.

No livro “Sobre a Fotografia”, Susan Sontag aponta que “Tudo existe para terminar numa foto” (2005:35), referindo-se a uma frase do Mallarmé de que “tudo existe para terminar em um livro”. A autora problematiza a imagem como substituição da realidade a que se refere como Mundo-Imagem, “os poderes da fotografia, de fato, têm desplatonizado nossa compreensão da realidade, tornando cada vez menos plausível refletir nossa experiência à luz da distinção entre imagens e coisas, entre cópias e originais” (2005:196).

No livro “O Destino das Imagens”, Rancière apresentou um questionamento às conclusões de alguns teóricos sobre o excesso de fotografias, como concluiu Susan Sontag, de que as imagens de alguma forma poderão suprimir a realidade. Também contrapôs as teorias de que a realidade, que não cessa de representar a si mesma, pode suprimir as imagens. O autor coloca que “se só há imagens, não existe mais o outro da imagem. E se não existe mais o outro da imagem, a noção mesma de imagem perdeu seu conteúdo, não há mais imagem”. Para Rancière essa leitura retira as possibilidades que o próprio objeto tem de recriar a partir das suas complexas relações com o visível e, ao expor várias formas de apresentação da imagem, recolocou a percepção no sensível, na experiência e nas imagens que devolvem o mundo à sua desordem essencial, mutável, que transcende a presença e o testemunho da história e está em constante devir. De um regime de *imagéité* a outro, se referindo à arte, o autor diz que “a expressão codificada de um pensamento ou um sentimento. Não

to unburden themselves of the responsibility to hold onto the elementary gesture of looking at what is presented to one's gaze.”

é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e calam. Elas vêm de alguma forma se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda.”

Roland Barthes e Vilém Flusser afirmaram que nos últimos anos, para eles o final da década de 1970, foram feitas mais imagens do que em toda a história da fotografia. A câmera talvez seja menos arma, menos escudo, e mais outro modo de ver, outra forma de se relacionar com o mundo dos outros. E o excesso radical de fotografias pode riscar a fagulha da emancipação do olhar, e pode requerer a responsabilidade do espectador e da fotógrafa diante do outro. Como apontou Ariella Azoulay,

O uso ampliado das câmaras fotográficas por pessoas em todo o mundo criou mais do que uma grande quantidade de imagens; criou uma nova forma de encontro, um encontro entre pessoas que tiram fotos e que observam e exibem fotos de outros, com seu consentimento ou não, abrindo novas possibilidades de ação política e novas condições para a sua visibilidade. (2008: 24).⁷

Diante de tantas formas de ver o mundo, a ressonância de uma multiplicidade infinita de imagens, o encontro do corpo sensível que fotografa e filma com o que é fotografado e o que vê, a pluralidade de perspectivas e pontos de vista e o excesso radical de imagens, podem constituir outros modos de ver, outros modos de ser visto e outros modos de dar a ver na emergência de novos agentes fotográficos.

Quando uma câmera, por exemplo, é apropriada por um indígena além da incorporação de um órgão estranho ao ser corpo, e aqui nada de novo tomando de empréstimo a perspectiva antropológica, outros olhares se instauram. Olhares capazes de transfigurarem o órgão, a câmera, em uma diversidade de instrumentos, que podem se colocar para além de exercícios estéticos e documentais

⁷ Tradução minha. Texto original: “The widespread use of cameras by people around the world has created more than a mass of images; it has created a new form of encounter, an encounter between people who take, watch, and show other people's photographs, with or without their consent, thus opening new possibilities of political action and forming new conditions for its visibility.”

como, por exemplo, instrumento político de defesa e de denúncia diante das inúmeras atrocidades a que esses povos são submetidos. Ou enquanto aparecimento de outras possibilidades de existência, capturadas por esses outros modos mesmos de existir, capazes de desconstruir o próprio objeto e suas formas de manuseio. A câmera enquanto extensão do corpo indígena é também o seu olho e sua possibilidade de existir de outras formas.

Jean-Claude Bernardet, ao refletir sobre o trabalho realizado junto a povos indígenas brasileiros pelo Vídeo nas Aldeias, fala sobre os delicados movimentos que os indígenas realizam na concepção de planos fílmicos onde a câmera acompanha sensivelmente os detalhes de cada gesto, o silêncio dos acontecimentos, a extensão da duração das coisas⁸. Uma recusa, ou melhor, uma total indiferença à celeridade e fragmentação da vida moderna. É nessa direção, coloca Bernardet, que esses exercícios também encerram a problemática da alteridade trazendo consigo um deslocamento da categoria “outro” em direção a nós mesmos. “Acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra ‘outro’ aceita ser ele mesmo um ‘outro’ se o centro se deslocar, aceita ser um ‘outro’ para o ‘outro’ (2006:22).

É nessa perspectiva que, diante da multiplicação de câmeras e imagens, podemos experimentar uma multiplicação de mundos e olhares. O que implica também a elaboração de conflitos e a desconstrução de verdades.

⁸ “Criado em 1986, Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de um produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha” (Extraído do site: www.videonasaldeias.org.br).

Referências

- AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Brooklin, NY: Zone Books, 2008.
- BARTHES, Roland; tradução GUIMARÃES, Júlio Castañon. *A Câmera Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 90-107.
- BERNADET, Jean-Claude. *Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade*. In *Um Olhar Indígena*, Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com Aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. In *Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. EDITORA HUCITEC. São Paulo, 1985
- MIGLIORIN, Cesar. Transcrito do *Seminário Poéticas da Alteridade*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 2012.
- RANCIÈRE, Jacques; tradução NETTO, Mônica Costa, *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques; tradução NETTO, Mônica Costa, organização CAPISTRANO, Tadeu, *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Em que tempo vivemos*; tradução Donaldson M. Garschagen. *Desenhos, pinturas e fotografias Ed Rusha*. In *Serrote 16*, pp. 203/222. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março 2014.
- SILVA, Rodrigo; Nazará, Leonor (org).
- SONTAG, Susan; tradução Rubens Figueiredo. *Sobre a Fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. *Arquiteturas da Insurreição. Uma análise dos modos de engajamento das sociedades urbanas no presente das cidades e sua repercussão na configuração material do espaço urbano*. Disponível em: <<http://arquiteturasdainsurreicao.blogspot.com.br/p/historias-para-escrever.html>>.

Fotografias

Comuna de Paris, França, 1871. Fotógrafo não identificado. Disponível em: <http://from-around-the-globe.tumblr.com/post/129880940053/workers-militia-barricade-of-the-paris-commune>. Acesso em: 13/08/2015

Manifestações de Junho, Salvador, 2013. Fotógrafo não identificado. Disponível em: <http://ambicanos.blogspot.com.br/2013/06/fifa-ameaca-cancelar-copa-das.html>. Acesso em: 13/08/2015

Barricadas, Aleppo, Síria, 2015. Foto de Karam Al-Masri. Disponível em: <http://time.com/3760455/aleppo-busses-syria/>. Acesso 13/08/2015.

Resiste Isidora, Belo Horizonte, 2014. Foto de Priscila Mesquita Musa. Arquivo pessoal.

Mai de 68, Paris, França, 1968. Foto de Marc Riboud. Disponível em: <http://www.nytimes.com/imagepages/2008/04/30/world/3ofrance.inline1.ready.html>. Acesso 12/07/2014.

Resiste Pinheirinho, São Bernardo do Campo, 2012. Foto CSP CONSULTAS. Disponível em: <http://profcmazucheli.blogspot.com.br/2012/01/moradia-sim-especulacao-imobiliaria-nao.html>. Acesso em: 12/07/2014.

Palestina Livre Manifestações Nakba, Cisjordânia, 2011. Fotógrafo não identificado. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/oriente-medio/violencia-entre-israel-e-palestinos-explo-de-em-tres-fronteiras,8b4937ab6daea310VgnCLD200000bbccceboaRCRD.html>. Acesso em: 12/07/2014.

Protesto, Kiev, Ucrânia, 2014. Foto de Valentyn Ogirenko. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/fotos/2014/01/fotos-manifestantes-improvisam-protecao-em-confrontos-na-ucrania.html#F1082937>. Acesso em: 12/07/2014.

Marcha dos Estudantes Contra Reforma Educacional, Itália, 2014. Fotógrafo não identificado. Disponível em: <http://anonvox.blogspot.com.br/2015/03/italy-repression-of-students-march.html>. Acesso em: 12/07/2012.

Ocupação da Câmara Municipal, Belo Horizonte, 29/07/2013. Foto de Maria Objetiva. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mariaobjetiva/9166703880/in/set-72157634386152929/>. Acesso em: 12/07/2014.

Manifestação Contra o Racismo, Nova York, EUA, 2015. Fotógrafo não identificado. Disponível em: <https://www.facebook.com/Rev-News>. Acesso em: 12/10/2015.

Manifestação Contra Ditadura, Uagadougou, Bukina Fasso, 2014. Foto de Issouf Sanogo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/10/1541254-ditador-da-burkina-fasso-renuncia-apos-protestos.shtml>. Acesso em: 12/07/2014.

Palestina Livre Manifestações Nakba, Cisjordânia, 2001. Por Majdi Mohammed. Disponível em: <http://article.yeeyan.org/view/154869/200327>. Acesso 12/07/2014.

Primavera Árabe, Egito, Cairo, 2011. Foto de Sarah Carr. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/sarahcarr/6392006453/in/photostream/>. Acesso em: 12/07/2014.

Praça de Taksin, Istambul, Turquia, 2013. Foto de Umit Bektas. Disponível em: <http://www.haaretz.com/news/middle-east/1.596390>.

Aldeia Maracanã Resiste!, Rio de Janeiro, 2013. Afonso Apurinã. Foto de Vanderlei de Almeida. Disponível em: <http://www.lagartense.com.br/15585/policia-cerca-museu-ocupado-por-indios-no-rio>. Acesso em: 12/07/2014.

PRAIA DO FUTURO (2014): ANÁLISE SOBRE A RELAÇÃO ENTRE HOMOSSEXUALIDADE E MIGRAÇÃO INTERNACIONAL

Vitor Lopes Andrade

Um filme gay?

*“Eu não sei o que é um filme gay.
O que é um filme gay?
O que é um filme hétero?”*

Wagner Moura¹

O longa-metragem *Praia do Futuro* é uma coprodução Brasil-Alemanha, dirigido por Karim Aïnouz, cuja estreia no Brasil foi em maio de 2014. O filme conta a história de Donato (Wagner Moura), um salva-vidas da Praia do Futuro, em Fortaleza, que pela primeira vez não consegue salvar um turista vítima de afogamento. Donato conhece o amigo deste turista – que ele havia conseguido resgatar – o alemão Konrad (Clemens Schick), e os dois se apaixonam. Quando está chegando o dia de Konrad voltar à Alemanha, Donato resolve ir para a Europa com ele, inicialmente com a intenção de retornar ao Brasil. Entretanto, o brasileiro se estabelece em Berlim e por lá fica, deixando para trás o seu irmão mais novo, Ayrton (Jesuíta Barbosa), que o tinha como um herói e também sua mãe e o seu emprego. Anos depois Ayrton vai à procura do irmão na Alemanha.

Praia do Futuro é dividido em três partes. A primeira, intitulada “O abraço do afogado”, mostra o afogamento em que Donato consegue salvar somente um dos turistas, a aproximação de Donato e Konrad e também a relação de Donato com Ayrton. Em uma das primeiras cenas do longa fica nítida a admiração que o irmão mais novo tem pelo mais velho: quando aquele leva uma marmita de almoço para este, que estava trabalhando, Donato pergunta o que o irmão faria se

ele sumisse um dia no mar. Ayrton, que ainda era uma criança àquela época, ri e responde: “você é o *Aquaman*! Como é que o *Aquaman* vai sumir no mar, se ele já é do mar?”.

A segunda parte do filme – “Um herói partido ao meio” – se passa quando Donato está morando na Alemanha. Inicialmente ainda pensa em retornar ao Brasil, mas depois fica claro que não retornará mais ao seu país de origem. Donato não entra em contato com os seus familiares. Por fim, a terceira e última parte do filme – “Um fantasma que fala alemão” – retrata, anos depois, a ida de Ayrton, agora já crescido, até à Alemanha para procurar o irmão mais velho e o reencontro dos dois.

Quando de sua estreia, a mídia brasileira relatou certa “polêmica” com a exibição do filme: pessoas saindo das salas de cinema, logo nos primeiros minutos de exibição, algumas inconformadas. Acontece que neste longa-metragem de Karim Aïnouz há uma cena de sexo entre os dois protagonistas – Donato e Konrad – nos primeiros quinze minutos de duração. A inconformidade dos/as que saíram das salas de cinema seria a de que não foram avisados/as de que se tratava de um “filme gay”: “um usuário do Facebook publicou que o gerente de um cinema em Aracaju teria sido ameaçado por rapazes inconformados em terem ido parar, sem aviso, num filme gay” (ANTUNES, 2014). Alex Antunes explica: “a sensação é de que muita gente vai ao novo filme de Moura, o Capitão Nascimento de Tropa de Elite, na confiança e boa fé, sem ter informação do roteiro” (2014). Parece, portanto, que o fato de Wagner Moura – que ficou no imaginário nacional como o duro e viril Capitão Nascimento – interpretar um personagem homossexual foi inesperado para parte do público, em especial para aqueles/as que, por apreciarem a atuação do ator, não procuraram a sinopse do filme antes de se dirigirem aos cinemas².

Um agravante a essa situação é que nesta primeira cena de sexo de *Praia do Futuro* Donato estava na posição de passivo, isto é, sendo penetrado durante o coito anal. Conforme exposto por Miriam

¹ Entrevista de Wagner Moura para a Central G. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QYPZqcwThwU>. Acesso em: 26 fev. 2015.

² *Tropa de Elite* (2007) é um filme de ficção dirigido por José Padilha. O enredo gira em torno de ações do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), na cidade do Rio de Janeiro. Roberto Nascimento, capitão do Batalhão, quer deixar a corporação e procura um substituto para o seu posto.

Grossi, “uma das principais definições da masculinidade na cultura ocidental para o gênero é que o masculino é ativo. Ser ativo, no senso comum a respeito de gênero, significa ser ativo sexualmente, o que para muitos significa penetrar o corpo da/o outra/o” (2004, p. 6). Assim, é considerado um homem de verdade aquele que “come”, aquele que penetra não apenas mulheres mas também outros homens, estes considerados “bichas”. “Um homem de verdade no Brasil tem que controlar as suas nádegas para não ser penetrado, pois a penetração é significativa de passividade, portanto de feminilidade” (GROSSI, 2004, p. 9). Entende-se, portanto, porque o filme “chocou” algumas pessoas que tinham na figura do ator Wagner Moura, por sua associação ao personagem Capitão Nascimento, um exemplo de masculinidade hegemônica, de “homem de verdade”, isto é, heterossexual.

Wagner Moura, em diferentes entrevistas, quis deixar claro que *Praia do Futuro* não deveria ser visto como um filme gay:

A paixão entre o meu personagem e o personagem do Clemens é muito importante no filme, mas não é sobre isso. O filme não é um filme sobre uma relação de dois caras, não é.³

As cenas difíceis para mim eram as cenas com o Jesuíta porque aí pessoalmente era muito complicado pra mim, assim. Você vê aquele menininho que tá no começo do filme, como é que alguém deixa aquela criança em Fortaleza e vai embora dez anos sem dar explicação? Isso era doido. Porque eu ficava assim, eu ficava procurando um entendimento disso assim, que não tem, porque não da pra entender.⁴

Ele é um personagem complexo, com tanta coisa, entre elas ele é um cara gay. Isso não era... eu nunca fi-

³ Entrevista de Wagner Moura ao Canal Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N2H_Ed85otI>. Acesso em: 9 nov. 2017.

⁴ Entrevista de Wagner Moura ao AdoroCinema. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bIaeO6Cl7L8>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

cava pensando assim. O fato do personagem ser gay não é uma questão no filme. Pra mim era muito difícil assim a coisa do menino, do cara que abandona o menino. Eu sou pai de três meninos. Assim o cara que deixa três meninos para trás, aquilo era muito complicado para mim.⁵

De fato, homossexualidade não é o único tema abordado no filme. O enredo trata de abandono, frustração, medo, coragem, heroísmo. A questão do heroísmo – mas de um heroísmo não convencional – parece ter sido central para Karim Aïnouz:

A categoria do super-herói é muito recorrente no cinema [...] eu tinha uma vontade grande um pouco de contaminar essa ideia e de falar um pouco de super-herói de carne e osso assim, e o salva-vidas é um pouco isso.⁶

É um filme sobre heróis, mas um herói que já falha na primeira cena do filme. Ele falha no resgate. [...] eu não tenho a menor paciência de ver filme de super-herói em desenho animado, assim, porque eu não consigo muito acreditar naquilo. Mas é tão bonito quando você tem um herói que falha. Acho que é uma das coisas mais sensuais do mundo, um herói que falha, assim, e que mesmo assim é herói.⁷

Também estão presentes temáticas já abordadas pelo diretor em outros de seus filmes (como *Céu de Suely*): deslocamento geográfico, exílio como busca libertadora; descoberta; identidade. Mas, diferentemente de *Céu de Suely* (2006), *Praia do Futuro* é um

⁵ Entrevista de Wagner Moura ao Ccine10 durante coletiva de imprensa de divulgação do filme *Praia do Futuro*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N4LB85ZzqNo>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

⁶ Entrevista de Karim Aïnouz ao AdoroCinema. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nWSIKMGiuZY>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

⁷ Entrevista de Karim Aïnouz ao Espaço Mix. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pe4m5Dutaxk>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

longa-metragem sobre masculinidade. Os três protagonistas são homens e as poucas atrizes que aparecem no desenrolar da história possuem pequenos papéis. Na intenção de construir essa história entre homens, o apelo ao corpo masculino é grande. Assim, em especial na primeira parte do filme, a qual se passa em Fortaleza, muitas das cenas focam corpos masculinos na praia. Além disso, há cenas de nudez frontal dos dois protagonistas (Donato e Konrad), em que a nudez não seria imprescindível ao enredo, mas é colocada a fim de se construir esse discurso sobre masculinidade. Nas palavras do próprio diretor: “eu tinha vontade de fazer um filme que fosse um elogio a questões físicas mesmo, assim, o filme ele é físico. Tem romance, mas o romance ele vem do corpo”.⁸

Outro item utilizado na construção da masculinidade no filme é a ingestão de bebidas alcoólicas: Donato e Konrad andando por Berlim, ambos com garrafas nas mãos; dançando bêbados em uma boate; várias garrafas de vinho na mesa da cozinha de Konrad. As próprias profissões dos protagonistas estão associadas à virilidade, à força: Donato como salva-vidas e Konrad como um piloto de motocross no Brasil (e dono de uma oficina em Berlim), sendo que se pode entender que pilotar uma moto está relacionado, neste contexto, com perigo, alta velocidade, aventura, que são características tidas como masculinas. Por fim, a própria questão da agressividade, central para a masculinidade hegemônica (GROSSI, 2004, p. 6) também está presente no filme, por exemplo, quando Ayrton reencontra o irmão mais velho em Berlim e começa a bater nele depois de perguntar “esqueceu de mim, foi?”.

Tendo em vista essa multiplicidade de temas que aparecem no enredo, de fato, seria limitador impor o rótulo de “filme gay” em Praia do Futuro. Entretanto, diferentemente do que afirma Wagner Moura, o fato de o protagonista ser gay é sim uma questão central na história. O próprio diretor Karim Aïnouz discorda do ator:

Esse menino foi embora – aliás, não foi embora, sumiu – porque ficava olhando o mar e imaginando o que tinha do outro lado, mas também porque tinha

⁸ Entrevista de Karim Aïnouz ao AdoroCinema. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nWSIKMGluZY>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

vergonha. O irmão fala que ele foi dar o cu escondido no Polo Norte, e ele foi dar o cu escondido no Polo Norte, sim. O cara não teria sumido desse jeito se não fosse gay. Nem teria sentido existir este filme se ele fosse hétero.⁹

Neste depoimento o diretor remete a um ponto central do filme e também da vida real de muitos sujeitos e muitas sujeitas não-heterossexuais, que é a vontade e, por vezes, a necessidade de se deslocar geograficamente, sair de perto da família, dos amigos e das amigas, para poder vivenciar a sexualidade não hegemônica. Muitas vezes isso se dá através da migração internacional, como será mostrado adiante, caracterizando o que se chama de “sexílio” (LA FOUNTAIN STOKES, 2004).

Parece que ao dizer que a homossexualidade não é a questão central do filme, mas sim o tema do abandono, Wagner Moura está localizando a sua posição de sujeito: um homem heterossexual com três filhos. Portanto, a partir de seu contexto social, o que o toca mais profundamente é a questão do abandono, por pensar em seus filhos. Entretanto, esse abandono só se dá, no enredo do filme, devido ao relacionamento homoerótico entre Donato e Konrad. Evidentemente, a percepção de um filme, uma história, não tem de ser necessariamente a mesma para todos/as que o assistem, nem para todos/as que participam de sua produção enquanto atores/atrizes, diretor/a. Desse modo, para Wagner Moura, o que o sensibiliza mais, em relação ao enredo, é o abandono. Para outros/as, a questão de ter que emigrar para vivenciar uma sexualidade não-heterossexual pode ser mais latente. A experiência de cada sujeito/a é importante nessa percepção, da mesma forma como é relevante também na construção do enredo (Karim Aïnouz escolheu retratar Fortaleza e Berlim por serem respectivamente as cidades em que nasceu e a em que vive atualmente).

Sabendo da diversidade de temas que são abordados em Praia do Futuro, faz-se necessário ressaltar que este trabalho não pretende

⁹ Entrevista de Karim Aïnouz ao portal iG. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-05-19/cineasta-karim-ainouz-por-que-uma-pessoa-beijar-outra-e-polemico.html>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

analisá-las todas. Ademais, acredita-se que toda investigação, por mais detalhada que possa se apresentar, é sempre incompleta e parcial. O que se pretende aqui é focar a análise na relação entre deslocamento geográfico e sexualidades não-heterossexuais, questão presente no filme e realidade vivenciada por muitos sujeitos e muitas sujeitas de diferentes contextos sociais de diversos países.

Da cultura de hook up à conjugalidade gay

DONATO: *Tu vai embora amanhã mesmo?*

KONRAD: *Vou. Não posso fazer nada. Meu amigo não volta mais, não é isso?*

DONATO: *Se eu achar, tu fica?*

Donato, sentindo-se culpado por não ter conseguido salvar alguém de um afogamento pela primeira vez, faz questão de ir pessoalmente ao hospital em que Konrad estava internado para avisá-lo sobre a morte de seu amigo. O salva-vidas entrega as roupas de Konrad a ele, que tira o traje do hospital, ficando nu na frente de Donato, sem constrangimento, e veste sua calça e sua camiseta. O salva-vidas insiste em dar carona a Konrad.

A cena seguinte é a primeira de sexo entre os dois. O carro está parado no acostamento de uma rodovia, os dois transam e Donato está na posição de passivo (em outra cena do filme é Konrad que está na posição de passivo sexual). Esta cena pode ser entendida como sendo parte da cultura de *hook up*. De acordo com Richard Miskolci (2014, p. 281), trata-se de uma “expressão norte-americana para definir encontros sexuais eventuais e sem compromisso, marcados pela efemeridade e rapidez”. No Brasil, o termo mais próximo seria “fast foda”, em alusão a “fast food”, comida rápida. Entretanto, conforme pontua Miskolci, “fast foda” possui, geralmente, uma conotação negativa no Brasil, enquanto que a expressão *hook up* tende a ser usada de maneira neutra (2014, p. 281). Segundo o mesmo autor:

O hook up pode ser compreendido como a versão contemporânea da antiga prática gay do cruising, termo mais popular há algumas décadas para definir o

flerte e os contatos sexuais anônimos, empreendidos por homens em busca de outros homens em espaços públicos como ruas, banheiros, cinemas, praças, parques e estacionamentos (MISKOLCI, 2014, p. 281).

Esta prática sexual não se restringe a homossexuais, mas é preciso ter em mente que está associada às restrições sociais que ainda moldam as experiências de homens que se envolvem afetiva e/ou sexualmente com pessoas do mesmo sexo: “homens gays ainda tendem a ser incentivados a manter presumida heterossexualidade para ter melhor aceitação em certos espaços, o que é viabilizado pela manutenção de casos eventuais e sem compromisso” (MISKOLCI, 2014, p. 282).

Após o sexo, Donato observa que o outro possui várias tatuagens em seu corpo e os dois conversam sobre o amigo de Konrad que morreu afogado. Os dois alemães haviam se conhecido no Afeganistão, eram ambos do mesmo batalhão durante a guerra. Tinham, juntos, uma oficina de motos em Berlim. Konrad diz: “a gente viajou muito junto”. Não fica explícito, mas se subentende que os dois alemães eram mais do que só amigos. Ao dizer que viajavam muito juntos, pode-se pensar que eram nessas viagens que eles vivenciavam seu relacionamento homoerótico. Depois de visitar o Brasil iriam para a Patagônia – que era o sonho do falecido –, mas essa seria a última viagem juntos, conta Konrad, já que depois o outro queria voltar para Berlim, não viajar mais, ficar com a mulher e o filho e ter mais um filho.

Em relação a Donato não fica claro, durante todo o filme, se ele se identificava enquanto gay antes de ter conhecido Konrad, se já havia tido alguma experiência sexual com alguém do mesmo sexo ou não. O que fica nítido com o desenrolar da história é que daquilo que parecia ter sido somente um sexo casual, sem compromisso, típico da cultura de *hook up*, acaba surgindo uma paixão entre Donato e Konrad.

De noite, na beira do mar, Donato pergunta: “tu vai embora amanhã mesmo?” e Konrad responde: “vou. Não posso fazer nada. Meu amigo não volta mais, não é isso?” (o corpo do amigo que se afogou não foi encontrado). E então Donato pergunta novamente: “se eu achar, tu fica?”. Ambos tiram a roupa, ficando só de cueca, e brincam

na beirada do mar. É uma cena em que a iluminação é bem pouca, retratando esse momento em que ambos estão apaixonados, mas, ao mesmo tempo, vivendo a possível separação, já que Konrad retornará à Alemanha.

Em outra cena, a última da primeira parte do filme (“O abraço do afogado”), Ayrton está lutando imaginariamente na praia. Na sequência aparece Donato em um treinamento dos salva-vidas. Ao fim do treinamento, todos correm para o mar. Donato, enquanto isso, caminha, fica para trás; é o último. Parece que ele já não se sente mais parte daquilo. A cena pode ser entendida como um prenúncio do abandono de Donato em relação ao seu irmão mais novo, Ayrton.

Para se pensar esse abandono, através da migração de Donato para a Alemanha, com Konrad, – migração da qual não retorna e na qual não mantém contato com os familiares – é preciso analisar as especificidades que um relacionamento entre dois homens possui.

Conforme expõe Adriana Nunan (2007, p. 47), quando se pensa em conjugalidade homossexual é preciso situar esse tema no que diz respeito à noção de preconceito internalizado, atitude correlacionada com dificuldades específicas experienciadas por casais gays em relacionamentos amorosos. Preconceito internalizado é

a aceitação pelos indivíduos homossexuais das atitudes negativas veiculadas pela sociedade em relação à homossexualidade. Esta aceitação resultaria em sentimentos negativos sobre o self – principalmente culpa e vergonha de ser gay ou de experienciar desejo homossexual (NUNAN, 2007, p. 47).

De acordo com Kushner (1997 *apud* NUNAN, 2007, p. 50), a mídia possui um papel importante em relação ao preconceito, já que “quase não existem imagens de casais homossexuais bem-sucedidos, felizes ou levando uma vida familiar ‘comum’ com alegrias e problemas como a maioria das pessoas”. A falta de modelos de relacionamento nos quais gays e lésbicas possam se basear para estabelecerem suas parcerias é, portanto, outra particularidade da conjugalidade homossexual (NUNAN, 2007, p. 60).

O preconceito faz com que os casais homossexuais tenham que negociar em que grau devem ou não assumir seu relacionamento

(NUNAN, 2007, p. 50). Esta é uma característica central das relações entre pessoas do mesmo sexo. Antônio Paiva caracteriza essa atitude como o “ethos conjugal homossexual”:

uma recusa da evidência plena, mediante uma rarefação dos regimes de visibilidade do relacionamento e pelo uso de estratégias de restrição de expressividade, que garantem uma “margem” de reserva/distância psicológica, que protegem os relacionamentos de uma visibilidade ostensiva e que impõem um regime de enunciabilidade bastante variável, conforme as situações e os agentes envolvidos (PAIVA, 2007, p. 24).

Esta ética da reserva e da discrição, segundo Paiva (2007, p. 32), não tem como objetivo esconder o relacionamento ou negá-lo, mas livrá-lo de uma exposição desnecessária. De fato, os casais de pessoas do mesmo sexo têm o direito a não exporem o seu relacionamento. Entretanto, é importante analisar que este posicionamento é, de certo modo, o que impede que modelos de conjugalidade homossexuais estejam “disponíveis” – no sentido de serem visíveis – para outros sujeitos gays e outras sujeitas lésbicas.

A questão da visibilidade, do público e privado em relação à homossexualidade, está presente no enredo de *Praia do Futuro* e de outras obras cinematográficas que retratam o amor entre pessoas do mesmo sexo. A análise de Richard Miskolci acerca de outro longa-metragem pode, neste sentido, ser tomada também para o filme de Karim Aïnouz: “*Brokeback Mountain* mostra como vivemos em uma sociedade estruturada no jogo do visível e do invisível, do dito e do silenciado, do plenamente vivido e do que é mantido em segredo” (MISKOLCI, 2006, p. 563).

A invisibilidade que muitos/as que estão em relacionamentos homossexuais se colocam está associada à temática do silêncio. *Praia do Futuro* é um filme que trabalha bastante o silêncio dos protagonistas (fato que pode causar certo estranhamento aos que estão mais acostumados aos filmes comerciais estadunidenses, por exemplo). As cenas focam na relação, nas expressões faciais, mas nem sempre são usados diálogos para que os personagens demonstrem como

estão se sentindo. Desse modo, outra análise de Miskolci acerca de *Brokeback Mountain* pode ser apropriada para *Praia do Futuro*:

A obrigação social da invisibilidade se expressa nos silêncios que perpassam a história e a enriquecem, pois são justamente os silêncios que caracterizam relações entre indivíduos estigmatizados. Nenhum dos protagonistas diz *eu te amo*. O que não pode ser dito é convertido em uma troca de olhares a partir de um código de iniciados. A comunicação por olhares converte o amor do julgamento moral no da cumplicidade estratégica entre os subalternizados (MISKOLCI, 2006, p. 562).

O preconceito internalizado presente muitas vezes na conjugalidade homossexual, a falta de modelos destes relacionamentos nos quais se possa espelhar e a ética da reserva e da descrição são especificidades que se colocam aos casais formados por pessoas do mesmo sexo. Ademais, “a principal característica que diferencia os relacionamentos homossexuais dos heterossexuais é a falta de uma rede de apoio” (NUNAN, 2007, p. 63), em especial a falta de apoio da família. Essa é uma particularidade central ao se analisar as migrações internacionais que têm como origem a orientação sexual, como no caso de Donato, em *Praia do Futuro*.

Migração internacional e sexualidades não-heterossexuais

*“Por que é que tu foi embora?
Hein, responde agora, pô!
Por que é que tu sumiu?
Tu é um viado egoísta que gosta de dar o
cu escondido na porra desse Polo Norte”*

Ayrton

Qual foi o motivo que fez com que Donato não retornasse de Berlim ao Brasil, deixando no passado – sem enviar quaisquer notícias – sua

mãe, seu irmão mais novo que o tinha como um herói e o seu emprego de salva-vidas?

Em uma das cenas da segunda parte do filme (“Um herói partido ao meio”), fica evidente o dilema de Donato entre voltar para Fortaleza ou permanecer na Alemanha a fim de continuar vivenciando seu relacionamento:

KONRAD: Eu não acredito que você vai embora amanhã.

DONATO: Não tinha acabado esse inverno? Hoje tá parecendo mais frio ainda.

KONRAD: Donato, por que você não fica? Vai embora não.

DONATO: Eu acho que não consigo viver num lugar que não tem praia, Konrad. [passa um tempo] Minha vida, Konrad. Tenho minha vida. Tenho mãe. Eu tenho irmão pra sustentar. Eu tenho trabalho, tenho emprego. Aí, eu vou deixar minhas coisas lá e aí vou ser o que aqui? Hein?

KONRAD: Se você quer ficar, a gente dá um jeito.

DONATO: Isso aqui [aponta o coração] e isso aqui [aponta a cabeça], viu? Não é só você não, né. Não é só você não.

Algum tempo depois, após cenas do cotidiano do casal, chega o dia do voo de retorno de Donato. Os dois estão no trem a caminho do aeroporto. Ambos expressam tristeza em seus rostos. A estação do aeroporto é anunciada. Donato expressa um ligeiro sorriso. Konrad pergunta: “que hora você chega amanhã?”, “duas” responde Donato e Konrad diz: “vai ser sete da noite aqui”. Konrad se levanta e vai até a porta do trem. Donato permanece sentado. As portas do trem se abrem. As portas do trem se fecham. Konrad está em pé, em frente à porta, Donato continua sentado. Konrad se senta ao lado de Donato.

Na cena seguinte os dois dançam e bebem alegremente em uma boate. A música, entretanto, é a mesma que tocava enquanto se dirigiam ao aeroporto, passando uma sensação de tristeza.

Ao ter que escolher entre sua família ou o homem por quem está apaixonado, Donato escolhe a segunda opção, ao que parece, por

medo de não ser aceito por seus familiares. Uma alternativa não exclui a outra necessariamente; entretanto, Donato abre mão de sua mãe e de seu irmão, deixa-os no passado, com o qual não mais mantém vínculos, a fim de viver seu relacionamento homoerótico em Berlim. O preconceito internalizado, que leva aos sentimentos de culpa e vergonha, associado ao medo de homofobia familiar faz com que Donato permaneça na Alemanha e não entre mais em contato com sua família.

Na terceira parte do filme (“Um fantasma que fala alemão”) percebe-se que Ayrton não teria refutado seu irmão mais velho por causa de sua sexualidade. No entanto, Donato não tinha como saber disso e, ao invés de tentar conciliar sua família com seu relacionamento, preferiu evitar uma possível não-aceitação. De fato, “a homofobia familiar pode se tornar uma opressão dolorosa determinante na vida da pessoa gay” (SCHULMAN, 2010, p. 70) e, na maioria dos casos, as famílias tendem a não aceitar essa sexualidade não hegemônica.

De acordo com Sarah Schulman, o que faz os/as homossexuais serem discriminados/as na família é que estão sozinhos/as nesta posição, isto é, normalmente mais ninguém no interior da família é gay ou lésbica. Assim, as pessoas gays e lésbicas se tornam o local onde todos/as depositam suas deficiências e ressentimentos (2010, p. 76). Independentemente de ser esse o motivo ou de serem outras as causas pelas quais uma família discrimina aquele que não é heterossexual, a questão central é que

usualmente, a família é o refúgio das crueldades da cultura. Se a família é a fonte de crueldade, a sociedade mais ampla é o refúgio da família. No entanto, quando a família e a sociedade mais ampla põem estruturas idênticas de exclusão e inferiorização, o indivíduo não tem lugar para onde escapar (SCHULMAN, 2010, p. 76-77).

Segundo LaSala (1998 *apud* NUNAN, 2007, p. 51), a maioria dos casais homossexuais sofre elevado grau de preconceito por parte dos familiares de ambos os cônjuges quando decidem assumir o relacionamento. “Apesar do grau de apoio familiar aumentar com o passar dos anos, ele tende a ser muito pequeno, e com frequência os

país culpam o companheiro do filho pelo ‘estilo de vida pervertido’ deste ou por tê-lo ‘levado para o mau-caminho’” (LASALA, 1998 *apud* NUNAN, 2007, p. 51).

O convencional, portanto, é que um sujeito gay ou uma sujeita lésbica não tenha em sua própria família uma rede de apoio. Ao contrário, normalmente é a família a fonte primeira de discriminação e preconceito. Desse modo, é muito recorrente o desejo ou mesmo a necessidade de se exilar, de emigrar, para que se possa vivenciar a sexualidade não-heterossexual: “el auto exilio, como en mi caso, puede resultar para muchos disidentes sexuales la única vía para ejercer una identidad sexo-genérica, difícil o imposible de profesar en el lugar de origen y la única vía para el acceso a una vida digna” (MOGROVEJO, 2005, p. 3).

La Fountain-Stokes (2004, p. 143-144) explica que o deslocamento geográfico é uma constante quando se analisa a história de vida de muitos sujeitos e muitas sujeitas não-heterossexuais, seja um deslocamento da zona rural para as cidades, do interior para a capital do país, ou de um país para outro, quando é denominado “sexílio”:

Históricamente, la emigración ha desempeñado un papel importante como opción de libertad y supervivencia: del campo a la ciudad; de una zona geográfica a otra; de un país a otro, desplazamiento al que se ha denominado de “sexilio” [...] Esta migración a veces tiene como simple objetivo el alejarse de la familia y de la comunidad, ir a un lugar donde el individuo no tiene historia. En otros casos, se trata de ir a un lugar que tiene fama o reputación de ser más tolerante para con los homosexuales, o donde hay comunidades establecidas, protecciones legales, medicinas para el sida, etc (LA FOUNTAIN-STOKES, 2004, p. 143-144).

Ayrton vai até Berlim à procura do irmão. Depois que se reencontram, Donato pergunta: “e a mãe, tu deixou ela só?”, mas Ayrton não responde. Em outro momento, Donato questiona novamente: “e a mãe? Fala, Ayrton. E a mãe, tá tudo bem?”, ao que o irmão responde:

A mãe morreu, Donato. Morreu com um negócio no pulmão. Tu quer que eu diga a data? Faz um ano, cinco meses e três dias hoje. Foi aí que eu comecei a juntar dinheiro pra vir pra cá. Pra saber se tu tava vivo ou morto. A mãe morreu. Eu cresci. A Praia de Iracema tá cheia de italiano, de alemão. Não é porque tu deu as costas pro mundo que a gente ia ficar parado esperando não. Não é porque tu foi embora que a gente ia ficar plantado lá esperando não. Pensou que fosse assim, foi?

DONATO: pensei não.

Ayrton: por que é que tu foi embora? Hein, responde agora, pô! Por que é que tu sumiu? Tu é um viado egoísta que gosta de dar o cu escondido na porra desse Polo Norte.

Donato não responde, abaixa a cabeça. É muito significativa esta fala de Ayrton, dizendo que o irmão é um “viado egoísta”, que o deixou em Fortaleza, bem como a sua mãe – pensando que nada iria mudar, que o irmão não iria crescer, que a mãe não morreria – para viver seu relacionamento homossexual escondido na Europa. Parece que a questão nuclear para Ayrton não é a homossexualidade de seu irmão, mas sim o fato de o ter abandonado. Subentende-se, assim, que o irmão caçula aceita a homossexualidade de Donato; culpa-o não por seus desejos afetivos e sexuais, mas sim por ter sido egoísta e escolhido vivenciar seu relacionamento com Konrad deixando para trás todo o resto. De acordo com depoimento de Karim Aïnouz: “o que acho bonito, o que me emociona muito, é que metade do filme é sobre um cara que teve medo, mas oito anos depois o medo dele não faz sentido para o irmão. Tanto faz se ele foi dar o cu ou não, ele não precisava ter se escondido”.¹⁰

Em uma das últimas cenas do filme, estão Donato, Konrad e Ayrton saindo de uma casa no meio da areia, na qual dormiram. Donato e seu irmão andam pela areia, conversando:

DONATO: eu sempre quis trazer tu aqui. Desde que eu soube dessa praia onde o mar sumia.

AYRTON: mas ele some e vai pra onde?

DONATO: tu tá vendo aquela linha azul ali? Agora olha pra baixo. Essa água, ela caminha todo dia não sei quantos quilômetros lá pra frente depois ela só volta de noite

AYRTON: Oxê, aqui é o meio do mar é?

DONATO: eu só pensava que tu ia adorar essa praia.

AYRTON: sem água.

DONATO: sem água.

Ayrton, quando criança, tinha medo do mar, por isso Donato diz que sempre quis levá-lo naquele lugar, onde o mar some e depois retorna. Mas esse movimento de sumir quilômetros e depois voltar de noite pode ser entendido, simbolicamente, como o próprio relacionamento dos dois irmãos. Donato foi embora, abandonou Ayrton, provavelmente por medo de que este não aceitasse sua sexualidade, por ter culpa e vergonha de estar em um relacionamento homossexual. Entretanto, anos depois, Ayrton vai à procura do irmão e o encontra em Berlim. O mar se afasta, como se afastaram os dois irmãos, mas depois o mar retorna.

Referências

- ANTUNES, Alex. *Capitão Nascimento e os 'fiscais de fiofó'*. 2014. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/blogs/alex-antunes/capit%C3%A3o-nascimento-e-os-ficais-de-fiof%C3%B3-162856039.html>>. Acesso em: 09 nov. 2017.
- GROSSI, Miriam. Masculinidades: uma revisão teórica. *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis/PPGAS, p. 4-37, 2004.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. De sexilio(s) y diáspora(s) homosexual(es) latina(s): El caso de la cultura puertorriqueña y nuyoricana queer. *Debate feminista* 15, n. 29, p. 138-157. Abril de 2004.
- MISKOLCI, Richard. O segredo de *Brokeback Mountain* ou o amor que

¹⁰ Idem.

ainda não diz seu nome. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(2): 549-571, maio-agosto/2006.

_____. San Francisco e a nova economia do desejo. *Lua Nova*, São Paulo, 91:269-295, 2014.

MOGROVEJO, Norma. *Autoexilio, exilio político o migración por opción sexual*. CEME – Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile, 2005. Disponível em: <http://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/doc_muj_otros/MSdocmujotros0021.pdf>

NUNAN, Adriana. Influência do preconceito internalizado na conjugalidade homossexual masculina. In: *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*. GROSSI, Miriam; UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz (orgs). Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

O Céu de Suely. Direção: Karim Aïnouz. 2006. DVD.

PAIVA, Antônio. Reserva e invisibilidade: a construção da homocconjugalidade numa perspectiva micropolítica. In: *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*. GROSSI, Miriam; UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz (orgs). Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

Praia do Futuro. Direção: Karim Aïnouz. 2014. DVD.

SCHULMAN, Sarah. Homofobia familiar: uma experiência em busca de reconhecimento. *Bagoas*, n. 05, p. 67-78, 2010.

QUE HORAS ELA VOLTA: QUEBRANDO CADEIAS DE CUIDADO, REFAZENDO LUGARES SOCIAIS

Anna Bárbara Araujo

Introdução

A cena inicial de *Que horas ela volta*, dirigido por Anna Muyleart e lançado em 2015, dá o tom do filme, já apresentando as tensões, relações e circunstâncias que serão exploradas ao longo da narrativa. Na cena, aparece uma piscina grande, com água em movimento e ao redor dela, cadeiras, guarda-sóis, mesas e muitos brinquedos espalhados. Em seguida surge uma criança pequena (Fabinho) correndo, com boias nos braços e em sequência aparece Val, protagonista do filme, interpretada por Regina Casé, vestindo um uniforme de cor clara. Prontamente a identificamos como babá da criança. O menino entra na piscina e pede que Val nade com ele, ela desconversa, dizendo que não tem maiô. Em seguida vemos Val falando ao telefone com Sandra – que ao longo do filme descobrimos ser a mulher que cuida de sua filha (Jéssica) – enquanto observa Fabinho ainda na piscina. Val pede para que Sandra convença Jéssica a falar com ela por telefone. Já com a filha ao telefone, Val pergunta como ela está, se está obedecendo Sandra e se despede rapidamente dizendo que a ama. Embora só possamos escutar a fala de Val durante a ligação, fica claro que há um conflito entre ela e a filha. Depois disso, o menino sai da piscina e pergunta com quem Val estava falando, ela responde que conversava com a filha, que está longe. O menino pergunta sobre a própria mãe (Bárbara), ao que Val responde que ela está trabalhando e que não sabe quando vai voltar, em seguida abraça o menino, lhe leva ao colo e o beija.

Escolho utilizar esta cena como ponto de partida deste texto pois a meu ver ela sintetiza um dos pontos centrais do filme, qual seja: o cuidado¹. A cena indica diferentes relações de cuidado, mais ou

¹ A ênfase no cuidado aparece na escolha do título do filme em contextos

menos fortes e encarnadas: O cuidado de Val e de Sandra com Jéssica, o cuidado de Val e de Bárbara com Fabinho. Por certo, há diferentes formas de se cuidar do outro, de se cuidar de uma criança e de se cuidar de um filho, mas é preciso considerar como estas diferentes formas produzem resultados variados em termos das distâncias afetivas e mesmo dos conflitos entre quem cuida e quem é cuidado. Quando se insere nesta equação a transferência monetária e/ou o trabalho doméstico remunerado são muitas as tensões geradas, como o filme tratará de mostrar. Vale dizer que a manutenção das distâncias sociais entre patrão e empregada, materializada na primeira cena pela recusa de Val em entrar na piscina com o menino, vai se tornar emblemática do filme. Minha análise privilegiará então estes dois temas: o do cuidado e o das distâncias sociais estruturantes do trabalho doméstico e de cuidado remunerado. Tratam-se de temáticas de grande relevo no campo da sociologia e buscarei salientar algumas das discussões empreendidas por autores da disciplina de modo a elucidar e investigar as questões evocadas pelo filme. A análise da película dar-se-á da seguinte maneira: realizei anotações sobre o filme, transcrevendo alguns diálogos e assistindo algumas cenas diversas vezes. As cenas transcritas são aquelas que julgo serem mais representativas dos temas que pretendo discutir e elas serão mencionadas ao longo do texto, como disparadoras de discussões, reflexões e críticas sobre cuidado e distâncias sociais. Não me preocuparei, no entanto, em narrar minuciosamente o filme, pois isso extrapolaria os limites deste texto. Também recorrerei a exemplos empíricos para ilustrar o argumento a ser desenvolvido.

Vale, no entanto, mencionar o enredo do filme, aqui contado esquematicamente a partir dos interesses do texto. Após a primeira cena, mencionada acima, o filme avança cerca de treze anos, de modo que continuamos acompanhando a história de Val, que vive com seus patrões, tem uma relação de forte proximidade emocional com Fabinho, e experimenta com naturalidade a servidão doméstica a qual está submetida. Essa situação muda com a chegada de sua filha, Jéssica, já com 19 anos, que vai para São Paulo para fazer o vestibular.

internacionais. *Que horas ela volta* aparece como *The Second mother* (A segunda mãe) nos Estados Unidos e como *Une seconde mère* ou *Uma segunda mãe* (Uma segunda mãe) na França e na Espanha, respectivamente.

Sua presença desestabiliza a cadeia de cuidados e impulsiona a ruptura da relação de Val com a família dos patrões. Mais do que isso, o cuidado à distância oferecido por Val, materializado em remessas financeiras, e os esforços recentes do país na diminuição da desigualdade social, agora já bastante comprometidos pelas dinâmicas sociopolíticas do pós-golpe, permitiram que Jéssica tivesse outras oportunidades na vida e visse com estranheza e rejeição a distância social entre sua mãe e os patrões.

Convém também fazer alguns apontamentos breves sobre o filme: *Que horas ela volta* foi exibido em vários países e ganhou prêmios em festivais internacionais. O filme de Anna Muyleart alcançou quase 500 mil espectadores² nos cinemas, número expressivo, mas ainda assim muito abaixo de outros filmes brasileiros com maior alcance comercial como “Loucas para casar” e “Vai que cola – o filme”, que tiveram mais de três milhões de espectadores cada³. Assisti ao filme pela primeira vez no cinema, em um bairro de classe média do Rio de Janeiro. Nesta ocasião, boa parte do público da sala de cinema achava graça da personagem Val, ria do seu jeito, maneirismos e sotaque. Riram especialmente do modo como a personagem organizava uma bandeja de café em determinada cena do filme. Este fato dá pistas justamente sobre a questão das distâncias sociais e sobre a dificuldade daquele público, em particular, de ter empatia com a personagem.

Trabalho doméstico e de cuidado: definições e cenários

Para contextualizar a situação apontada pelo filme, convém abordar brevemente o cenário do trabalho doméstico no país. No Brasil, prevalece até os dias de hoje a figura da empregada doméstica polivalente, isto é, aquela que se ocupa tanto dos afazeres domésticos como do cuidado das crianças, idosos e doentes. Na primeira cena

² Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-231230/bilheterias/> (acesso em 07 de março de 2018).

³ Fontes: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-226796/bilheterias/> e <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-232639/bilheterias/> (acesso em 07 de março de 2018).

do filme, mencionada acima, Val exerce funções de babá. No restante do filme, no entanto, fica claro que ela é responsável também pelos afazeres domésticos, além de manter uma relação de cuidado com Fabinho, agora um jovem prestes a fazer vestibular.

Cuidado é um termo bastante polissêmico e de difícil definição. Os usos correntes do tropo dizem respeito a uma infinidade de práticas e sentidos. De modo amplo, pode-se dizer que o cuidado se refere a um conjunto de atividades que contribui para manter ou preservar a vida (MOLINIER, 2005). A socióloga norte-americana Evelyn Nakano Glenn (2000) entende como componentes do cuidado três dimensões: 1) cuidado físico (dar banho, alimentar, etc.); 2) cuidado emocional (ouvir a pessoa, se preocupar com ela) e; 3) serviços diretos (levar a pessoa ao médico, por exemplo). Neste sentido, o cuidado refere-se à satisfação direta das necessidades. É relevante apontar que o cuidado, tanto aquele realizado na família, gratuitamente, como o realizado em troca de um salário, tem sido historicamente atribuído às mulheres.

O trabalho doméstico e de cuidado remunerado é fortemente marcado não apenas por assimetrias de gênero (i.e. a sobrerrepresentação de mulheres nestas ocupações). Ele também reflete hierarquias de raça e de classe, sendo comumente realizado por mulheres de classe trabalhadora, de minorias étnico-raciais e por vezes, migrantes (CROMPTON, 2006).

O Brasil tem 6,6 milhões de trabalhadoras domésticas (ÁVILA, 2016)⁴. Uso a inflexão no feminino porque as mulheres constituem 92,6% da ocupação. Isso significa que quase 20% da força de trabalho feminina está ocupada no trabalho doméstico (GUIMARÃES, 2016) e que cerca de 7,4% dos domicílios (em sua maioria de classe média e de classe alta) contam com ao menos uma empregada doméstica (BRITES E PICANÇO, 2014). A proporção de pessoas negras ocupadas como trabalhadoras domésticas subiu desde a década de 1990, alcançando 61% do total, um aumento de 4,5%, e que se explica tanto pela entrada de homens negros na ocupação quanto pela persistência

⁴ Trata-se de um número aproximado, oriundo de dados do DIEESE (Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos) de 2013. Nadya Guimarães (2016) afirma que o número de empregadas domésticas já ultrapassou a marca dos sete milhões.

de desigualdade e discriminação (*idem*). Neste sentido, “no Brasil, a configuração do emprego doméstico foi historicamente tributária da escravidão e das heranças que persistiram como elementos constitutivos das relações sociais (ÁVILA, 2016, p. 138)”. As características da categoria ocupacional denotam sua desvalorização social: informalidade, baixos salários e longas jornadas de trabalho (SORJ, 2014, p. 125).

Também é importante pontuar que apenas em 2013 as trabalhadoras domésticas alcançaram a integralidade dos direitos trabalhistas, a partir da Proposta de Emenda Constitucional número 72, conhecida popular e pejorativamente como PEC das Domésticas. Em 2015 foi sancionada a Lei Complementar 150, que regulamenta a ocupação das trabalhadoras domésticas e os direitos adquiridos pela PEC 72. Além disso, com a aprovação da Reforma Trabalhista, no fim de 2017, pontos não regulamentados pela Lei Complementar 150 foram alterados, como o parcelamento das férias.

Além disso, as trabalhadoras domésticas que trabalham no máximo dois dias por semana na mesma residência, como é o caso das diaristas, podem trabalhar como MEI, (Microempreendedor Individual), um dispositivo para quem trabalha por conta própria e que garante direitos como licença-maternidade, auxílio-doença, aposentadoria e pensão por morte. Mas por tratar-se de um contrato de serviço e não de trabalho, o titular do MEI não recebe férias ou décimo-terceiro salário. Na prática, o MEI vem sendo utilizado como forma dos patrões evitarem encargos trabalhistas⁵ em situações onde a trabalhadora doméstica: 1) trabalha mais de dois dias por semana na mesma residência e/ou; 2) tem jornadas de trabalho atípicas, especialmente no caso das cuidadoras e babás, que podem ter jornadas de 24×24 ou 48×48 (isto é, 24 ou 48 horas no local de trabalho seguidas por 24 ou 48 horas fora do local de trabalho).

Entre 2004 e 2013, houve queda do número de trabalhadoras domésticas na população econômica ativa entre 15 e 34 anos. Neste período a inserção dos jovens no mercado de trabalho se deu especialmente no setor formal e em estabelecimentos, isso significa que havia menos jovens entrando no emprego doméstico, o que

⁵ Discuti este tema no terceiro capítulo da minha dissertação de mestrado (ARAUJO, 2015). disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/834968.pdf>

pressionou o aumento dos salários destas profissionais. Houve também aumento considerável do salário mínimo (5,6% ao ano) e do poder de compra das empregadas domésticas (6,5% ao ano). Os dados apresentados neste parágrafo são extraídos da análise de Baltar e Leone (2015) sobre as mudanças no mercado de trabalho a partir de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) para 2004 e 2013.

Voltemos ao filme: Em relação à personagem de Val, não fica claro se ela trabalha com carteira assinada, como o fazem menos de um terço das trabalhadoras domésticas (BRITES; PICANÇO, 2014). Percebe-se que sua jornada de trabalho é longa, por vezes trabalhando à noite e que esporadicamente conta com o auxílio de outra trabalhadora doméstica (Edna). Além disso aparecem em cena um jardineiro e um motorista da família. Durante o filme, vemos Val desempenhando uma infinidade de atividades: preparar e servir alimentos, colocar e retirar a mesa, passear com o cachorro, estender roupas, limpar vidraças, passar o aspirador de pó, acordar seus patrões, entre outros. Val aparece muitas vezes em cena à disposição dos patrões, à espera de suas ordens ou pedidos. Sua patroa Bárbara certifica-se que Val deixou alguma refeição preparada para a família antes de desfrutar de suas folgas.

No tocante ao trabalho de cuidado, observamos diversas demonstrações de sua dimensão emocional nas interações entre Val e Fabinho ao longo do filme. Numa das primeiras cenas do filme, Fabinho está sentado à mesa da cozinha tomando café da manhã enquanto Val, em pé, trabalha. Fabinho conta para Val, de maneira muito natural e aberta, questões de sua intimidade. Val, por sua vez, assume uma postura mais informal com o adolescente e também com os amigos dele. Quando não passa no vestibular, Val consola Fabinho, que deita em seu colo. O menino não aceita o mesmo tratamento e apoio da própria mãe, Bárbara. Em outra ocasião, Fabinho chega a dormir no quarto de Val, alegando que estava com dificuldades para dormir. Dividem então uma cama de solteiro e Val faz cafuné no jovem. Fica clara a proximidade emocional dos dois, tecida durante anos de cuidado e atenção prestados por Val ao menino. Este é um cenário comum, como apontam Brites e Picanço (2014, p. 150) a partir de pesquisa etnográfica. Nos domicílios onde estão presentes empregadas domésticas, as crianças chegam a ficar 2/3 do dia sob a

responsabilidade daquelas, o que tende a facilitar a proximidade emocional:

A intensidade de contato entre crianças e suas empregadas cria, em muitas situações, um vínculo que extrapola a situação profissional. O apego das crianças pelas “suas” empregadas é muito intenso e fartamente relatado ao longo da pesquisa. Uma patroa, por exemplo, contou que o filho adoeceu quando o marido de sua empregada adoeceu e ela teve que deixar o emprego. Entre as empregadas, encontrei fotografias de filhos d@s patroa⁶ em seus álbuns pessoais, muitas vezes, inclusive ao lado das fotos da própria família (a mãe no caixão, seu próprio casamento, algumas 3x4 de irmãos e sobrinhos). Em casa, foi muito comum observar que elas passam parte do tempo narrando as façanhas de seus tutelados do momento, de forma que seus vizinhos e familiares conhecem detalhadamente essas crianças (seus aniversários, sua roupa preferida).

É fundamental, portanto, compreender a situação apresentada pelo filme como parte de um cenário mais amplo, onde a proximidade emocional entre empregada e criança é alcançável em razão de profundas desigualdades sócioestruturais que, por sua vez, tendem a produzir longas cadeias de cuidado.

As cadeias de cuidado: desigualdade, sofrimento e cuidado à distância

A socióloga norte-americana Arlie Hochschild (2000) desenvolveu o conceito de *global care chains* (cadeias globais de cuidado) para analisar as transferências locais, nacionais e internacionais de trabalho

⁶ Mantive neste trecho o estilo de escrita utilizado pelas autoras citadas, que privilegia o uso da @ nos casos em que os termos podem ser flexionados tanto no feminino como no masculino.

de cuidado pago e não pago. Tratam-se de circuitos marcados por desigualdades de gênero, raça, classe e muitas vezes de nacionalidade, em que a permanência de uma mulher no mercado de trabalho pago é possibilitada pela externalização do trabalho doméstico e de cuidado para outra mulher, mais pobre e muitas vezes migrante, que por sua vez mobiliza redes ainda mais precárias para a reprodução social de sua família.

No Brasil, o trabalho doméstico e de cuidado é marcado pela desigualdade regional, de modo que é comum encontrar mulheres do Norte e do Nordeste trabalhando na região sudeste, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Esta é uma tendência que teve queda, mas que ainda encontra expressão, especialmente entre as trabalhadoras mais velhas e que residem no domicílio onde trabalham (BRITES; PISCANÇO, 2014). Ou seja, em geral tais cadeias, no contexto brasileiro, assumem dimensões inter-regionais⁷, podendo ter o seguinte formato: uma mulher do Norte ou do Nordeste migra para a região Sudeste para exercer trabalho doméstico e de cuidado e deixa seus familiares que necessitam de cuidado (em geral filhos, mas também pais idosos) sob a responsabilidade de outra mulher (alguém da família ou que recebe alguma remuneração), que por sua vez pode terceirizar o cuidado de seus familiares para outra mulher.

No filme, observamos os efeitos desta cadeia de cuidado, que se organiza do seguinte modo: Bárbara trabalha fora de casa e contrata Val para se responsabilizar pelo cuidado de seu filho pequeno. Val, por sua vez, tem uma filha, que deixa em Recife aos cuidados de outra mulher, Sandra. Val recebe um salário para cuidar de Fabinho e destina parte dele à Sandra, para custear o cuidado de Jéssica. Ao longo desta cadeia os pais não estão presentes: no filme fica claro que o pai de Fabinho e o pai de Jéssica pouco ou nada se responsabilizam pelo cuidado dos respectivos filhos⁸. Segundo a definição de cuidado de Glenn (2000) apresentada acima, o apoio econômico (materializado

nas remessas de dinheiro, no custeio de alimentação, educação, saúde, lazer, etc.) não pode ser considerado cuidado. Assim, o cuidado de Val com Jéssica se “resumiria” às conversas por telefone com a menina, ao envio de presentes e às visitas à filha. Como ficamos sabendo durante o filme, Val passa dez anos sem visitar a filha⁹.

Para além das delimitações teóricas do conceito de cuidado, tal como proposto por Glenn (2000) é preciso considerar que o cuidado assume os contornos de uma metáfora, uma palavra que adquire novos conteúdos a depender dos contextos de sua utilização. Ou seja, o significado do cuidado pode ser constantemente ampliado ou reduzido, retraduzido, ou reinventado, como apontam Bonet e Tavares (2007). Assim, as remessas de dinheiro de Val à Jéssica, e até mesmo sua decisão de deixar a menina aos cuidados de outrem são interpretadas pela trabalhadora doméstica como uma prestação de cuidado, e até mesmo como o melhor cuidado disponível para a menina dadas as condições sócioestruturais que constroem suas vidas. Fica claro, no entanto, que Jéssica tem uma opinião diferente, como pode ser visto neste diálogo entre as duas, que faz parte de uma discussão:

VAL: Ó o palavrão, vai lavar essa boca com sabão! Me respeite que eu sou sua mãe!

JÉSSICA: Ah não é minha mãe, não é nada. Sandra que me criou, [você] não tem nada a ver com isso.

VAL: Olha pra cá, Sandra lhe criou com o dinheiro que eu mandava todo mês pra ela, pra pagar sua escola, pagar seu dentista. Sandra ficou com a parte boa, Sandra ficou de junto de tu. E eu aqui ó, só trabalhando, ralando, tá me ouvindo? Sandra que é tua mãe... Sandra sabe quem é que botava o dinheiro todo mês.

JÉSSICA: Ah, chega, porra! (*Que horas ela volta?*, 2015).

É comum, segundo Hochschild, que as trabalhadoras domésticas

⁷ Isto não quer dizer que o número de mulheres brasileiras que emigram para realizar trabalho doméstico e de cuidado seja desprezível, como mostram, por exemplo, os trabalhos de Piscitelli (2016) e Fleischer (2002), para citar alguns.

⁸ De fato, a baixa participação dos homens nos afazeres domésticos e de cuidado, transversal a todas as classes sociais, sugere que: “a identidade masculina continua a se reproduzir pela distância que os homens mantêm e procuram preservar na esfera doméstica (SORJ, 2014, p. 126)”.

⁹ Curiosamente, Val afirma que vai morrer de saudade de Fabinho quando ele dá a notícia de que vai passar seis meses na Austrália, o que denota como o cuidado prestado por ela em seu trabalho cria vínculos de afeto mais sólidos com Fabinho do que com sua própria filha.

migrantes, quando apartadas de seus filhos, depositem todo seu amor e carinho nos filhos dos patrões, como forma de aplacar a falta que sentem dos próprios filhos, numa espécie de transferência do afeto antes destinado aos filhos. Essa tese explicaria muito bem a proximidade emocional desenvolvida entre Val e Fabinho e com várias outras crianças e suas babás¹⁰. A ausência dos filhos tem, no entanto, consequências. Hochschild tem discutido como as cadeias de cuidado tendem a produzir sofrimento para as mães que deixam seus filhos sob o cuidado de outras mulheres para emigrar e trabalhar, como fica claro neste relato de uma mulher filipina que emigrou para a Itália e trabalha como empregada doméstica de uma família:

Eu deixei a minha mais nova quando ela tinha só cinco anos. Ela já estava com nove anos quando eu a vi novamente mas mesmo assim ela quis que eu a carregasse no colo [chora]. Aquilo me magoou porque me mostrou que meus filhos tinham perdido muita coisa (HOCHSCHILD, 2000, p. 138, tradução minha).

O sofrimento, bem como os efeitos da ausência da mãe migrante, parecem ser uma chave interpretativa bastante explorada no filme: Val não reconhece sua própria filha no aeroporto, esta, por sua vez, não chama Val de mãe e tem com ela uma relação pouco carinhosa e distante (especialmente se compararmos com a relação entre Val e Fabinho). Neste sentido, o fim do filme tem um tom de redenção para Val: ela pede demissão para a patroa, dizendo que precisa cuidar de sua filha. Além disso, sugere que Jéssica busque seu próprio filho (Jorge) no Recife e se oferece para cuidar dele. Assim, Val dá ao

¹⁰ No campo do cinema, o curta “*Loin du 16e*” (2006) dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, que faz parte do filme coletivo “Paris, eu te amo”, retrata bem esta situação. Nele, vemos uma mulher migrante latina, moradora dos arredores de Paris, que deixa seu bebê em uma creche e depois de vários deslocamentos pela cidade, chega à casa onde trabalha, cuidando do bebê de sua patroa rica. A mulher canta a mesma canção de ninar para acalmar ambos os bebês, o que ela deixa na creche e o que ela cuida durante o dia. Apesar de curto e com poucos diálogos, o filme retrata bem tanto as cadeias de cuidado (e suas relações com a migração e com a desigualdade econômica) quanto à dimensão afetiva do trabalho de cuidado.

seu neto um destino diferente do que teve Jéssica, no que respeita a experiência de distanciamento prolongado da mãe, ao mesmo tempo em que lhe permite exercer, de modo mais aproximado, o cuidado da família. Assim, opera-se a quebra da cadeia de cuidado e abrem-se outras possibilidades para Val, Jéssica e Jorge. Desta forma, é significativo que após Val contar para Jéssica que pediu demissão e de se voluntariar para cuidar de Jorge, Jéssica finalmente chame Val de mãe. Vale explorar, em mais detalhes, o contexto de trabalho de Val e o olhar de Jéssica sobre ele.

Distâncias sociais: reprodução e transgressão

O sentido da servidão no trabalho doméstico, ligado a uma concepção sobre as mulheres como sujeitos predispostos a uma disponibilidade permanente para servir aos outros, é informado ainda por um outro sentido de servidão, que diz respeito à sua associação com a escravidão da população negra. A análise crítica dessas heranças contribui para a desnaturalização das relações de servidão no emprego doméstico

(Ávila, 2016, p. 139).

VAL: O que é isso? Ô Jéssica, quem é que botou a mesa do café?

JÉSSICA: Foi Bárbara.

VAL: Oxi, e é Bárbara não, é dona Bárbara. Tu parece que ó [põe o dedo indicador na cabeça e gira, indicando que a pessoa é maluca], Bárbara! E tu não pode sentar na mesa deles não, rapá.

JÉSSICA: Oxi e qual que é a mesa deles, Val?

VAL: É essa aí.

JÉSSICA: E cadê a outra, que eu não tô vendo? Vou comer em pé? Ela que mandou eu sentar aqui.

VAL: Saia daí.

JÉSSICA: tô comendo, peraí.

VAL: [arrumando as coisas do café da manhã] Saia Jéssica!

JÉSSICA: Tô comendo, Val. Deixa eu terminar.

VAL: Onde é que já se viu filha de empregada sentar na mesa dos patrões?

JÉSSICA: Eles não são meus patrões não, Val (*Que horas ela volta?*, 2015).

Como fica claro no trecho transcrito acima e na primeira cena do filme, mencionada no início deste texto, a distância social entre patrões e empregados é mantida, no contexto do trabalho doméstico, a partir dos seguintes elementos: 1) os diferentes usos dos ambientes e espaços da casa e; 2) a construção de vínculos marcados pela hierarquia e postura servil da empregada frente aos patrões, alusiva da diferença de classe – e muitas vezes de raça – que estrutura a relação entre eles. No filme, a chegada de Jéssica marca uma ruptura significativa com estes dois elementos, como buscarei mostrar a seguir.

O sociólogo Norbert Elias (2001), em sua análise sobre a sociedade de corte francesa dos séculos XVII e XVIII, mostra como as habitações (os modos como são construídas e utilizadas) lançam luz sobre as estruturas sociais na medida em que descortinam redes de relações sociais, a distribuição de funções e prestígios e a constituição ou manutenção de distâncias sociais. As habitações e seus usos também são bastantes elucidativas das estruturas sociais do emprego doméstico contemporâneo. O exemplo mais claro disto é a imagem dos quartos de empregada, em geral espaços pequenos, mal ventilados, anexos à cozinha ou à lavanderia da casa. Tratam-se de espaços que podem estar cheios de entulhos, materiais de limpeza ou coisas indesejadas e que marcam a segregação e o desrespeito à individualidade da empregada, conforme argumentam Brites e Picanço (2014).

Para além do quarto de empregada, no entanto, há outros signos mais ou menos sutis da distância social entre patrões e empregada doméstica. Alguns destes signos são bastante mencionados no filme, como a piscina, as mesas onde são realizadas refeições e o quarto de hóspedes. Val percorre estes diferentes espaços em seus momentos de trabalho, não lhe é permitido, no entanto, ocupá-los efetivamente: Em pelo menos treze anos de trabalho Val nunca entrou na piscina

da casa, ela permanece em pé enquanto a família faz suas refeições e acha um disparate o pedido de Jéssica em se instalar no quarto de hóspedes. As sanções e interditos sobre a utilização do espaço da casa deveriam, na visão de Val e de sua patroa, como uma espécie de herança estamental, se estender automaticamente à Jéssica. Não obstante, a jovem recusa insistentemente ser alocada enquanto a “filha da empregada”, com todas as conotações que o termo assume em termos não só dos usos do espaço, mas também da postura que se espera dela: servilidade, disponibilidade e modéstia.

A despeito dos rígidos preceitos que orientam a divisão social do espaço da casa e, portanto, as relações de poder domésticas, estes são por vezes dissimulados pelos patrões. No filme isso ocorre através do uso de frases como: “você é praticamente da família” e “você sabe que a casa aqui é como se fosse sua”¹¹. Em outras situações, no entanto, quando tais preceitos são transgredidos pela presença de Jéssica, o discurso tende a reforçar a autoridade dos patrões: “Ô Val, pode não parecer, mas essa casa ainda é minha”. Da mesma forma, as prestações e ajudas entre patroa e empregada, como a compra do colchão para Jéssica, pago por Bárbara, ou o presente de aniversário desta, dado por Val, indicativas de laços afetivos entre as duas, não alteram a relação hierárquica e as diferenças de poder que se desenvolvem entre as duas, o que ocorre no trabalho doméstico em geral, como aponta Brites (2007, p. 93-94):

Nas negociações de pagamentos extra salariais, na troca de serviços não vinculados ao contrato, nas fofocas entre mulheres e trocas de carinhos com as crianças é impossível deixar de reconhecer a existência de uma carga forte de afetividade. Esta, no entanto, não impede uma relação hierárquica, com clara demarcação entre chefe e subalterno, isto é, entre aqueles que podem comprar os serviços domésticos e aqueles que

¹¹ Fraga (2013, pp. 160-161) comenta que é comum que Sindicatos de Empregadas Domésticas valorizem e procurem incentivar a criação de relações de trabalho mais racionais e contratuais, uma vez que quando as relações trabalhistas se confundem com relações familiares ou de amizade, os direitos como trabalhadora são mais facilmente desrespeitados.

encontram, na oferta de seus serviços, uma das alternativas menos duras de sobrevivência no Brasil.

No filme, Jéssica é apresentada à família dos patrões de Val da seguinte maneira: Os patrões estão terminando de jantar e perguntam à Val se a filha dela chegou, Val diz que sim e afirma que vai trazê-la. Val chega na sala com uma cocada para a sobremesa dos patrões (cocada que foi trazida por Jéssica como um presente para Val) e Jéssica carrega pratos de sobremesa. Jéssica ganha flores e cumprimenta a família com os pratos ainda na mão, de modo que Val os tira da mão dela e coloca sobre a mesa para que a família coma a cocada. Aqui, o fato de Jéssica não reproduzir o papel da mãe, isto é, servir a família¹², é significativo. Depois, ao saber que a menina vai prestar vestibular para Arquitetura na USP, a família se entreolha, se espanta e faz comentários condescendentes para Jéssica, dizendo que se trata de um curso muito concorrido. Em meio a diálogos sobre os interesses da jovem, a família parece se espantar com a segurança demonstrada por ela. Val, por sua vez, também se espanta e comenta com Fabinho que sua filha se comporta como se fosse o presidente da república.

Aqui, fica clara a relação entre os usos do espaço e a construção da postura típica da empregada doméstica: a servilidade e a docilidade da empregada podem ser, em alguma medida, aferidas justamente pela naturalização e respeito às sanções e interditos que recaem sobre o espaço dos patrões, seus objetos e posses: desde o pote de sorvete especial até os cursos prestigiosos na universidade. Assim, a utilização de espaços “dos patrões” por parte das empregadas são sancionáveis porque desestabilizam a ordem hierárquica da casa (BRITES; PICANÇO, 2014), e, em sentido amplo, a própria estrutura social.

O filme opera muito bem jogos de naturalização e desnaturalização das posições e distâncias sociais. Se Val experimenta com naturalidade o lugar que ocupa frente aos seus patrões, Jéssica, por conta de

¹² Em outra cena do filme, Edna, uma empregada da casa pergunta pra Jéssica se ela não vai ajudar a mãe com a limpeza da casa, como se estivesse, a meu ver, sutilmente lembrando a jovem qual era o papel dela naquele espaço. Além disso, Val e Edna se espantam com o fato de Jéssica passar o dia todo estudando.

seu acesso a outros modelos de educação, cultura e lazer, garantidos, em parte, pelas remessas de dinheiro de Val, tem um olhar crítico e desconfiado em relação à postura desta em seu ambiente de trabalho. Assim, Jéssica se mostra indignada em diferentes cenas com a situação vivida por Val. Esta, por sua vez, tenta “educar” Jéssica, gerando ainda mais conflitos, como aparece nos seguintes diálogos, o primeiro sobre o uso da piscina, e o segundo, momentos depois que Jéssica entra na piscina e é repreendida por Val:

VAL: Não vai olhando pra essa piscina não, Jéssica. Isso aí não é pra teu bico não.

JÉSSICA: Não falei nada.

VAL: Não falou, mas pensou, que eu sei! Tá ouvindo?

JÉSSICA: Tu nunca nadou aqui não?

VAL: E eu vou nadar na piscina da casa dos outros, gente?

JÉSSICA: Nunquinha?

VAL: Nunquinha. E se um dia eles lhe chamarem pra cair nessa piscina, você vai dizer: “Eu não tenho maiô, eu não posso”. Compreendeu?

JÉSSICA: Entendi (*Que horas ela volta?*, 2015).

JÉSSICA: Não sei onde tu aprendeu essas coisas, fica falando: “Não pode isso, não pode aquilo”. Tava escrito em livro? Como é que é? Quem te ensinou? Tu chegou e ficaram te explicando essas coisas?

VAL: Isso aí ninguém precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo o que que pode e o que que não pode. Tu parece que é de outro planeta.

JÉSSICA: Tô sabendo, nasce sabendo... (*Que horas ela volta?*, 2015).

O filme mostra, através destes jogos de naturalização e desnaturalização, a recusa de Jéssica em ser herdeira da mãe (isto é, negar o destino social de empregada doméstica, a posição de servilidade e submissão). O filme retrata, ao mesmo tempo, a própria jornada de Val, a partir das intervenções de Jéssica, no desvelamento de sua própria condição de subalternidade, que culmina, já no fim do filme, em

seu pedido de demissão, isto é, sua emancipação daquele contexto de múltiplas explorações, humilhações e sacrifícios.

Antes disso, no entanto, há sucessivas tentativas por parte de Bárbara de reprimir e revogar as transgressões de Jéssica: ela repreende a menina ao vê-la tomando o sorvete que supostamente pertenceria a Fabinho, manda higienizar a piscina após a entrada de Jéssica, pede que ela desocupe o quarto de hóspedes e, por fim, que a jovem frequente apenas os espaços “de serviço” da casa, o que resulta em uma briga entre Val e Jéssica e na saída desta da casa.

A piscina assume, ao longo do filme, as vezes de lugar simbólico das distâncias sociais. Espaço interdito para Val, e posteriormente para Jéssica. A entrada de Jéssica na piscina é julgada por Bárbara como contaminadora daquele espaço e imediatamente ela chama um funcionário para o higienizar. Dias depois, ao saber que Jéssica havia passado na primeira etapa do vestibular, Val entra na piscina – que estava quase esvaziada – pela primeira vez, num gesto banal, mas que representava uma profunda transgressão naquele contexto.

Biografias individuais e mudanças nacionais

Para os fins deste texto, importa pensar como as trajetórias de Jéssica e Val (particularmente a saída desta do emprego doméstico) se conectam com o panorama do Brasil até 2016, isto é, antes do golpe de Estado que estamos vivendo atualmente no país.

Entre 2003 e 2014, a pobreza absoluta do Brasil teve sua redução mais significativa desde 1976, atingindo 18%. A pobreza relativa, que entre outras coisas, mede desigualdade, também sofreu quedas expressivas. Ao contrário do que ocorreu anteriormente, a queda da pobreza dos últimos anos foi acompanhada pela redução das desigualdades, ou seja, não foi efeito simplesmente do crescimento econômico, mas também de políticas redistributivas, sobretudo a partir do aumento do salário mínimo. No entanto, com a emenda constitucional que prevê a redução dos gastos sociais reais, aprovada no contexto pós-golpe, a expectativa é de deterioração dos serviços sociais e aumento da desigualdade (KERSTENETZKY, 2017).

Os dados sobre ensino superior também indicam as mudanças ocorridas no país ao longo dos últimos anos. A população com mais

de 18 anos que tem acesso ao ensino superior dobrou entre 1993 e 2011, chegando a 15,5% (PICANÇO, 2015). Além disso, uma pesquisa realizada pela Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes), com dados de 2014, mostra que dois terços dos alunos de graduação de Universidades Federais são oriundos de famílias das classes D e E¹³ (FONAPRACE, 2016). Este número, em 2000, era inferior a 20% (FONAPRACE, 2000). Ou seja, houve além do aumento de vagas, uma popularização do acesso às universidades públicas¹⁴ no país.

Assim, a trajetória de Jéssica (especialmente sua recusa em aceitar um papel de subserviência frente os patrões de Val e a busca pela escolarização) e a rejeição de Val, no fim do filme, de seu destino social como empregada doméstica, se entrecruzam com as mudanças recentes no país referentes ao trabalho doméstico¹⁵ e ao acesso ao ensino superior público e apontam para horizontes menos desiguais, ainda que a passos lentos.

No cenário pós-golpe o trabalho doméstico voltou a crescer e os salários não aumentaram em relação ao início de 2016, segundo dados do IBGE¹⁶, o que significa, na prática, que os salários destas trabalhadoras caíram, quando considerados os efeitos da inflação dos bens e serviços. Também cresceu o número de trabalhadores sem carteira assinada, inclusive no trabalho doméstico, entre o início de 2016 e o fim de 2017, segundo pesquisa do IBGE¹⁷, passando de 9, 7 milhões para 11,1 milhões (trabalhadores sem carteira assinada

¹³ Para a definição das classes, nesse caso, é utilizada a classificação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) que considera a renda familiar.

¹⁴ Recentemente descobriu-se que os dados da FONAPRACE podem estar enviesados dada a baixa taxa de resposta dos questionários. Não obstante, a tendência de popularização das universidades públicas segue sendo documentada por distintos pesquisadores.

¹⁵ Aqui, me refiro especialmente à retração da figura da empregada doméstica que reside na casa dos patrões e o crescimento da figura da diarista, que a despeito das possíveis perdas em termos trabalhistas, representa o declínio de relações paternalistas e afetivas (SORJ, 2014) para a adoção de uma postura mais profissionalizada e de maior liberdade para a trabalhadora no emprego doméstico.

¹⁶ Fonte: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/5440> (acesso em 23 de março de 2018).

¹⁷ Fonte: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/4097> (acesso em 23 de março de 2018).

exceto trabalhadoras domésticas) e de 4 milhões para 4,5 milhões no caso das trabalhadoras domésticas.

Considerações finais

O filme pode ser entendido como a jornada de emancipação de uma trabalhadora doméstica e, como busquei mostrar, retrata, a partir de uma narrativa ficcional, o panorama das mudanças sociais orientadas em favor da redução da desigualdade social ocorridas no país nos últimos anos. Neste sentido, assisti-lo em 2017 significa relembrar a fragilidade e a fluidez destas mudanças, agora profundamente contestadas e em alguma medida, revertidas.

Assim, o destino de Val e de outras várias mulheres da vida real que exerceram ou exercem trabalho doméstico remunerado, bem como as flutuações nas taxas de ocupação destas trabalhadoras, deixam expostas as relações entre este tipo de trabalho e as desigualdades sociais e históricas. Assim, as flutuações das últimas, sujeitas ao sabor das políticas institucionais, impactam a vida de um número considerável de trabalhadoras, suas famílias e as futuras gerações.

Referências

- ARAÚJO, Anna Bárbara. *Gênero, profissionalização e autonomia: o agenciamento do trabalho de cuidadoras de idosos por empresas*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-UFRJ), 2015.
- ÁVILA, Maria Betânia. O tempo do trabalho doméstico remunerado: Entre cidadania e servidão. In: ABREU, Alice de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa (orgs.). *Gênero e trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- BALTAR, Paulo; LEONE, Eugenia. Perspectivas para o mercado de trabalho após o crescimento com inclusão social. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 53-67, Dec. 2015.
- BONET, Otávio; TAVARES, Fátima. 2007. O Cuidado como Metáfora nas redes da prática terapêutica. In: PINHEIRO, Roseni; MATTOS,

- Ruben (eds.). *Razões Públicas para a Integralidade em saúde: o cuidado como valor*. Rio de Janeiro: CEPESC-IMS UERJ-ABRASCO, 2007.
- BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 29, p. 91-109, Dec. 2007.
- BRITES, Jurema; PIKANÇO, Felícia. O emprego doméstico no Brasil em números, tensões e contradições: alguns achados de pesquisa. *Revista Latino-americana de Estudos do Trabalho*, ano 19, n. 31, p. 131-158, 2014.
- CROMPTON, Rosemary. *Employment and the Family: The Reconfiguration of Work and Family Life in Contemporary Societies*. Cambridge: University Press, 2006.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FLEISCHER, Soraya. *Passando a América a limpo: O trabalho de housecleaners brasileiras em Boston, Massachusetts*. 1. ed. São Paulo, SP: Annablume, 2002.
- FONAPRACE, Fórum Nacional de Pró-Reitores de Assuntos Comunitários e Estudantis. *II Perfil Socioeconômico e Cultural dos Estudantes de Graduação das Instituições Federais de Ensino Superior: Relatório Final da Pesquisa*. Brasília: FONAPRACE, 2004.
- FONAPRACE, Fórum Nacional de Pró-Reitores de Assuntos Comunitários e Estudantis. *IV Pesquisa do Perfil Socioeconômico e Cultural dos Estudantes de Graduação das Instituições Federais de Ensino Superior*. Uberlândia: FONAPRACE, 2016.
- FRAGA, Alexandre Barbosa. *De empregada a diarista: As novas configurações do trabalho doméstico remunerado*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013.
- GLENN, Evelyn Nakano. Creating a Caring Society. *Contemporary Sociology*, v. 29, n. 1, p. 84-94, 2000.
- GUIMARÃES, Nadya Araujo. Casa e mercado, amor e trabalho, natureza e profissão: controvérsias sobre o processo de mercantilização do trabalho de cuidado. *Cadernos Pagu*, n. 46, p. 59-77, Apr. 2016.
- HOCHSCHILD, Arlie R. Global Care Chains and Emotional Surplus Value. In: HUTTON, Will; GIDDENS, Anthony. (eds.). *On The Edge: Living with Global Capitalism*. London: Jonathan Cape, 2000.
- KERSTENETZKY, Celia Lessa. Foi um pássaro, foi um avião?

REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA MARGINALIZADA NO CINEMA BRASILEIRO

Mauricio Caleiro

Apresentação

A “questão da infância”, entendida como aquela que aflige cidadãos e cidadãs menores de 14 anos, em situação de abandono, pobreza, marginalidade ou delinquência, tem sido retratada de forma recorrente pelo cinema nacional. Trata-se uma problemática trazida ao primeiro plano já naquele que se convencionou classificar - por inovações financeiras (sistema de cotas cooperativadas), operacionais (filmagem nas ruas) e estético-ideológicas (abordagem realista do universo popular) - como um dos marcos inaugurais do moderno cinema brasileiro, *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1954).

Desde então, quase 100 longas-metragens nacionais, entre filmes de ficção e documentários, retratam, com maior ou menor destaque, a “questão da infância”. Tal produção traduz, mediada pela narração cinematográfica, uma questão social que tem raízes históricas bem documentadas (PRIORE, 1999), deriva de assimetrias econômicas estruturais e persistentes (FREITAS, 1997), e, no que tange às crianças em questão, resulta na exploração extrema do “dispositivo da sexualidade” foucaultiano - entendido como o conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais por instituições, normas, leis, mecanismos econômicos e políticos (FOUCAULT, 1988).

Tal exploração viola tanto o estabelecido na Declaração Universal dos Direitos da Criança (1959) quanto os termos do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), promulgado no Brasil em 1990. Como muitas das leis do país, vários artigos do estatuto “não pegaram”, ou seja, não foram incorporados à prática social, sendo continuamente desrespeitados - muitas vezes pelos próprios governos ou pela Justiça. Agravadas pelos efeitos da exclusão social e pelo tratamento criminal que vem sendo destinado à infância marginalizada, são recorrentes as tentativas legislativas de revogar artigos

- Redistribuição no Brasil do século XXI. *Novos Estudos Cebrap*, v. 36, n. 2, p. 15-34, July 2017.
- LOIN du 16e. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas, 4 minutos. In: Paris Je T'aime. França, Liechtenstein, Suíça e Alemanha: Victoires International, 2006, 120 min.
- MOLINIER, Pascale. Le care à l'épreuve du travail: vulnérabilités croisées et savoir-faire discrets. In: PAPERMAN, Patricia; LAUGIER, Sandra. (orgs.). *Le souci des autres: éthique et politique du care*. Paris: Éditions de L'ÉHESS, 2005.
- PICANÇO, Felícia. Juventude por cor e renda no acesso ao ensino superior: somando desvantagens, multiplicando desigualdades?. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 30, n. 88, p. 145-181, June 2015.
- PISCITELLI, Adriana. Carinho, limpeza e cuidado: experiências de migrantes brasileiras. In: ABREU, Alice de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa (orgs.). *Gênero e trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. Brasil: Pandora, 2015, 114 min.
- SORJ, Bila. Socialização do cuidado e desigualdades sociais. *Tempo Social*, v. 26, n. 1, p. 123-128, jun. 2014.

do ECA, sobretudo no que tange à diminuição da idade de imputabilidade penal, uma das bandeiras prioritárias do conservadorismo nacional.

Assim, entre o escrito e desejado e o vivido e real, os desafios são imensos para se consubstanciar os direitos da criança firmados internacional e nacionalmente e sua sistemática violação no Brasil, que é longa, grave e cruel – como, documentais ou ficcionais, os filmes por esta pesquisa analisados evidenciam.

Introdução: a especificidade da infância

A noção da infância como um estágio distinto, preparatório e caracterizado pela necessidade de cuidados especiais para com o sujeito liga-se, a um tempo, a razões de cunho histórico e ao advento da psicologia freudiana. Como sugere o historiador Phillipe Ariès, autor do clássico *História social da infância e da família* (1960), a concepção da infância como antessala de estímulo à cognição, à educação e ao adestramento técnico primário, estranha à Idade Média, torna-se uma demanda que a ascensão da burguesia mercantil engendra a partir da Idade Moderna, visando à criação de condições preliminares para que viessem a ser supridas as demandas de mão de obra impostas pela nova ordem socioeconômica.

O criador da psicanálise, por sua vez, se por um lado causou choque ao situar o início do desenvolvimento psicosexual já na infância, por outro tornou evidente – inclusive através de estudos de caso clínicos – a necessidade de preservar as crianças de conteúdos sexuais potencialmente traumáticos à sua saúde psíquica.

Somadas tais contribuições, estava criada a *rationale*, a fundamentação racional e clínica, para a constituição de elementos de preservação social da infância, objetivo dos tratados de direitos anteriormente mencionados.

Porém, no decorrer do último século, a ligação entre desenvolvimento capitalista associado a expansão urbana e ao aumento da miserabilidade com reflexos no universo infantil viria a constituir o centro duro da expansão do problema da infância.

Em decorrência de tal quadro, a infância passaria, a partir da segunda metade do século XX, a vivenciar uma situação paradoxal:

ao passo que, pela primeira vez na história, constituíam-se - no bojo da Declaração Universal dos Direitos do Homem - salvaguardas legais a seu desenvolvimento e proteção, ela tornar-se-ia, cada vez mais, uma problemática contemporânea por excelência. Pois, como aponta Marcos Cezar Freitas (1997), sociólogo especialista no tema, o estranhamento pelo estado de coisas da questão na contemporaneidade vem do desfacelamento na crença de que o desenvolvimento capitalista viria a ser a principal garantia contra o desamparo da infância.

Consolida-se então uma situação que levaria, há duas décadas, o Jean Baudrillard a sustentar que “há, doravante, no que se refere à ordem social e política, um problema específico da infância, a exemplo da sexualidade, da droga, da violência, do ódio (1997, p. 65).

É essa situação – e esse desamparo – que os filmes aqui examinados tematizam.

Abandono e violência: a “questão da infância” nas telas

A filmografia nacional sobre a infância marginalizada pode ser dividida em três períodos: o primeiro, anterior a *Rio, 40 graus*, em que, como será oportunamente citado, a abordagem do tema é rara, casual, aparecendo amiúde em tramas secundárias; uma segunda fase, que vai do advento do moderno cinema brasileiro em meados dos anos 1950 até o final do período Embrafilme, na qual tais representações passam a ser o tema central, ainda que em produções espaçadas ao longo do tempo, eventualmente em longos intervalos, de acordo com a trajetória marcada por “mortes súbitas e renascimentos precários” (MOURA, 1997, p. 126) que caracterizara o cinema brasileiro até então; e a partir da chamada “retomada”, quando se tornam frequentes e diversificadas entre si as abordagens, tanto em documentários quanto em ficções, com ênfase em questões de raça, classe e gênero sexual.

Em torno de **Rio, 40 graus**

Quase duas décadas após o brejeiro exótico – porém já de acento trágico – de *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), um filme nacional volta a subir o morro para traçar, em registro realista, mas com lirismo, um painel sociológico a partir do exame da infância em um morro carioca. Introduce, assim, um novo protagonista no cinema brasileiro: a criança marginalizada.

Filmado em 1954, em condições paupérrimas, sob grande influência do neorealismo italiano – como analisa em detalhe Mariarosaria Fabris (1994) – e livremente inspirado pelo enredo da comédia *Domenica D'agosto* (Luciano Emmer, Itália, 1950), *Rio 40 graus* retrata a trajetória de cinco garotos pobres que, em um domingo de sol, descem o morro para vender amendoins. À medida que percorrem pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro (Pão de Açúcar, Corcovado, praia de Ipanema, entre outros) e se relacionam ou se chocam com pessoas de estratos sociais mais elevados, o tom inicial, leve e solar, vai dando lugar aos tons sombrios do drama social.

Pois esse choque com a então chamada “burguesia” – cuja representação foi qualificada de maniqueísta por diversos críticos – significa, para cada um dos meninos do quarteto, o contato com o preconceito de classe, o roubo ou destruição de suas mercadorias, a exclusão de espaços supostamente públicos, e a violência psicológica ou física, que culmina com a morte de um deles, Jorge, por atropelamento (ao fugir do “rapa”). Trata-se, na prática, do desfecho trágico da narrativa, no que talvez possa ser lido como uma referência ao seminal *Los Olvidados*, filme seminal sobre a questão da infância que Luis Buñuel filmara em 1950 no México.

A abordagem de uma temática tão premente fez com que a exibição de *Rio, 40 graus* fosse censurada e só viesse a se efetivar no ano seguinte, após campanha capitaneada pelo jornalista Pompeu de Souza (SALEM, 1994, p. 34-47). Mas sua permanência como referencial para o moderno cinema brasileiro – e para o exame da representação cinematográfica da infância – se mantém até hoje: os curtas metragens *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1960) e *Menino da Calça Branca* (Sergio Ricardo, 1964) são exemplares da influência do filme sobre o Cinema Novo. O primeiro com sua mescla de ficção e documentário, o segundo com a presença do entorno ambiental

quase como mais um personagem na narrativa, perfazem uma representação da infância que, traduzindo o espontâneo, o alegre e o matreiro, atinge o âmago espiritual de sua condição – que é, em última análise, sua única arma contra a marginalização. Já *Os Meninos do Tietê* – média metragem documental filmado por Maurice Capovilla em 1964 – evidencia forte influência do seminal *Tire Dié* (referência às moedas de dez centavos pelas quais esmolam um grupo de garotos pobres), filmado em 1960 pelo argentino Fernando Birri e marco inaugural do moderno documentarismo latino-americano.

Uma preciosidade desconhecida:

Fábula... minha casa em Copacabana

Filme que permaneceu por décadas no limbo, ignorado por historiadores, crítica e público, *Fábula... minha casa em Copacabana*, realizado entre 1963 e 1965 pelo diretor de fotografia sueco Arne Sucksdorf – mestre de uma geração de cinemanovistas –, tem como tema principal a vida de “crianças de rua” no Rio de Janeiro, com um notável diferencial em relação a *Rio, 40 graus*: prioriza a expressão da identidade de tais seres, posto que o roteiro foi construído a partir do depoimento de quatro “menores de rua”, gravado às escondidas pela futura musa da geração 1968, Leila Diniz – contratada, aos 18 anos, para pagear o quarteto. Como resultado, a tematização da infância não se mostra condicionada a pretensões alegóricas ou discursos ideológicos predefinidos, e o filme, com uma bela fotografia preto e branco, altamente contrastada, não se limita a retratar as agruras sociais da infância marginalizada – embora também o faça, e com agudez –, resultando em uma narrativa arejada que inclui momentos lúdicos (lazer na praia, empinar pipa no alto do morro Chapéu Mangueira).

Infelizmente, a coincidência temporal entre parte das gravações e os primórdios da ditadura militar foi fatal para a carreira de *Minha casa em Copacabana*: por duas vezes a equipe de filmagem foi presa e, após uma série de boicotes por parte das autoridades, não foi possível lançar comercialmente a obra. Resgatada em 2000 pelo pesquisador Lécio Augusto Ramos, autor de monografia sobre o filme, tem fascinado pesquisadores e cinéfilos em suas raras exposições.

Pixote e a consolidação do tema

“Os menores ainda são mais um traço da paisagem urbana que propriamente um dado sociológico. Isso vai mudar radicalmente com *Pixote*, lançado poucos meses depois” (MATTOS, 1996, s/p) - o diagnóstico fora dirigido especificamente a *Muito prazer* (David Neves, 1979), saboroso painel de relações sociais traçado a partir da contraposição dos impasses profissionais e sentimentais de um trio de arquiteto cariocas e do cotidiano de três garotos de rua. Mas vale para as demais produções sobre o tema da infância anteriores a *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980). Com efeito, se, nos filmes até o momento abordados, a denúncia das agruras da infância marginalizada é perpassada por um lirismo ainda possível, na película de Babenco predomina a desesperança e o pessimismo. A narrativa dedica-se integralmente ao enfoque do “menor” socialmente marginalizado, seu abandono e criminalização (tema que, embora aparecesse só no entorno da trama principal de *O amuleto de Ogum*, filmado por Nelson Pereira dos Santos seis anos antes, levava a censura a mutilar o filme, determinando o corte das sequências em que “menores” eram torturados).

Filmado nos estertores da ditadura militar, *Pixote* incorpora os efeitos da transformação da “questão da infância” em matéria de segurança pública, no bojo da “ideologia de segurança nacional” forjada na Escola Superior de Guerra e implementada a partir de 1964. Como *Pixote* deixa claro, isso significa, na prática - e a despeito dos tratados e leis de proteção à infância - a virtual indistinção entre adultos e crianças quanto à adoção de políticas de encarceramento, tortura e extermínio vigentes no país, em um contexto de criminalização da pobreza.

Outras diferenças fundamentais do filme de Babenco em relação a seus antecessores dizem respeito, em primeiro lugar, à forma, com a narrativa ficcional sendo precedida por um trecho documental em que o diretor apresenta o ambiente de origem do protagonista, estratégia que tende a intensificar o realismo da trama. Em segundo lugar, a concepção dos personagens é marcadamente diferente da de seus antecessores em *Rio, 40 graus* e em *Minha casa em Copacabana*: não tendo laços familiares ou lar para retorno, as ruas não são um elemento transitório para *Pixote* e seus amigos, mas o

seu habitat, seu meio de vida e o elemento modelador de seu caráter e ética.

Estruturalmente, a narrativa de *Pixote* se divide em três partes: reformatório, usufruto da liberdade, violência e derrocada. Assim, em mais uma marcante diferença em relação aos filmes anteriormente aqui abordados - e pontuada por alusões ao clássico neorealista *Vítimas da tormenta* (*Sciúsciá*, Vittorio De Sica, Itália, 1946) -, a trama do filme já se inicia com a prisão dos personagens e o espaço disciplinar brutalizado do reformatório como *locus* narrativo.

Após a fuga, como forma de sublinhar a alegria do grupo, a fotografia se torna mais luminosa. As coreografias para “baterem carteiras” no Viaduto do Chá - que remetem a *Pickpocket* (Robert Bresson, França, 1959) - são abordadas de forma semi-documental, “através do uso de uma teleobjetiva, que sugere um bom ponto de observação [e] induz o sentimento de cumplicidade, especialmente porque depois de vê-los sofrer tanto, de certa forma aprovamos suas ações” (RANGHELLI, 1998, p. 149). É a narrativa mobilizando a identificação espectral como cúmplice dos pequenos meliantes.

A viagem ao Rio marca o início da derrocada: golpes que dão errado, violência, a maioria como ameaça de longos períodos na prisão (como aludido na bela sequência na praia, com Lílca cantando *Força estranha*, de Caetano Veloso). Ao final, com seu grupo dizimado, *Pixote*, expulso dos braços maternos da prostituta Sueli (Marília Pêra, soberba), caminha a esmo pelos trilhos de uma estrada de ferro que se bifurca - sequência-metáfora para a ausência de rumo da “questão da infância” que seria reproduzida, 16 anos depois, em *Central do Brasil*, de Walter Salles.

Como apontado por diversos autores, *Pixote* apresenta uma série de ambiguidades que o tornam um produto cinematográfico diferenciado em relação à produção do período, marcado pela fase industrialista do Cinema Novo: faz uso de elementos neorealistas (por exemplo, no preâmbulo documental), mas sua dinâmica narrativa é claramente hollywoodiana; encena tanto a violência sofrida pelos seus protagonistas como a por eles praticada e, ainda assim, tem como um de seus elementos precípuos, como destaca a psicanalista Maria Rita Kehl (1981), a promoção da identificação do espectador com o protagonista; exalta o papel transformador da educação (com *Pixote*, em um close bem fechado, se deixando enlevar pela

lição da professora, que compara a forma da Terra à de uma laranja), mas seu final é intrinsecamente pessimista.

A afinidade entre esse realismo desesperançado e a urgência da “questão da infância” no período ajuda a explicar porque o filme – que atingiu dois milhões e quinhentos mil espectadores em seus três lançamentos no Brasil – suscitou um grande debate público à época, chamou a atenção da opinião pública mundial para as condições da infância na América Latina, e se tornou um marco na representação da infância marginalizada, exercendo assumida influência direta em produções posteriores – como em *Rodrigo D: en el futuro* (Victor Gaviria, Colômbia, 1988) e em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1997), filme que, combinando realismo social e registro melodramático, por um lado promove um inventário estético-ideológico da influência cinemanovista; enquanto, por outro, atualiza, através do protagonista Josué (Vinicius de Oliveira), a representação da infância marginalizada, incluindo temas como orfandade e tráfico de órgãos infantis – questão que já fora abordada, pela via alegórica, em *A lira do delírio* (Walter Lima Jr., 1977) -, além de referenciar alguns dos filmes canônicos sobre o tema, como *Pixote* e *Los Olvidados*.

Diversificação de enfoques

Uma das primeiras produções da “Retomada” (1995-2003) a ser lançada em bases profissionais, *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996) constrói uma narrativa que, por meio de alegorias, proporciona a tematização de questões diversas - como a dinâmica centro/periferia na sociedade brasileira, a relação entre mídia e violência, e até a forma de inserção do Brasil no capitalismo globalizado. No que tange especificamente ao tema deste capítulo, o filme prenunciaria a preponderância que as questões de gênero e de raça viriam a assumir, em breve, no cinema brasileiro. Tal efeito se deve às múltiplas questões suscitadas pelo retrato de Branquinha - uma menina à beira da criminalidade e cuja sobrevivência material depende do casamento precoce com um traficante - e de Japa - um garoto afro-brasileiro “certinho” e fanático por basquete. Ambos moradores do morro Santa Marta, acabam involuntariamente envolvidos em um

crime em uma mansão habitada por um norte-americano em São Conrado.

O papel crucial que a observância de questões de raça e gênero desenvolve no combate à exploração e ao abuso sexual de crianças e adolescentes é enfatizado, em documento oficial, pelo Centro de Referência, Estudos e Ações Sobre Crianças e Adolescentes (CECRIA):

A violência física, sexual e psicológica contra crianças e adolescentes não está isolada das relações econômicas, das relações de gênero, de raça e de cultura que configuram a estrutura de uma sociedade. A violência física se manifesta na produção de um dano material ao corpo e às condições de sobrevivência da pessoa implicando exploração, tráfico e maus-tratos. A violência psicológica traz danos morais, traumas gerados pela sedução, pelos toques, pela ameaça, pela tortura. A violência sexual se traduz no abuso, no incesto, no estupro trazendo, evidentemente, consequências físicas e psicológicas graves. (CECRIA, 1997, p. 4).

A partir de meados dos anos 90 – e, com mais intensidade, no presente milênio -, observa-se tanto o aumento quantitativo da produção de filmes que têm como tema a infância marginalizada, quanto a tomada de consciência sobre a preponderância de questões de raça e de gênero sexual. Tal tendência se dá, em grande parte, de forma concomitante a um fenômeno social: a crescente importância das políticas identitárias no Brasil, a difusão do ativismo político (no bojo da irrupção de movimentos culturais periféricos e da adoção de cotas para ingresso nas universidades) e, especificamente no campo da produção cinematográfica, a publicação de editais dirigidos a minorias.

Infância e questões de gênero

Um primeiro efeito de tais transformações é a atenção recorrente que o cinema nacional tem dedicado à questão da sexualidade infantil, concentrada em três vertentes, as quais serão abordadas

a seguir: a da exploração sexual da infância, com assédio ou abuso, não raro sistemático e em sua forma comercial, via prostituição; a dos efeitos sociais e pessoais decorrentes da precocidade sexual, com temas como gravidez, aborto e doenças sexualmente transmissíveis; a da relação entre homossexualismo e infância. Ainda que cineastas talentosos consigam extrair algum lirismo de tais abordagens, a violência e a intolerância estão muito presentes em cada uma dessas temáticas.

No que se refere especificamente a filmes protagonizados por meninas em situação de pobreza ou marginalidade, verificam-se longos hiatos temporais no cinema brasileiro, desde o inaugural *Aves sem Ninho* (Raoul Roulien, 1941), um melodrama baseado na peça *Nuestra Natasha*, de Alejandro Casona e financiado pela Casa das Meninas, instituição de cunho assistencialista dirigida pela então primeira-dama Darcy Vargas.

Marco na representação da questão indígena pelo cinema brasileiro, *Iracema: uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975) permaneceria durante décadas como raro exemplo de protagonismo feminino nos filmes que abordam a temática da infância marginalizada. A narrativa conta, através de uma mistura de documentário e ficção, a trajetória de uma índia pré-adolescente, de sua chegada à cidade grande (Belém) à mais degradante prostituição nos confins da Amazônia. Funcionando como elemento condutor da trama, o percurso da protagonista serve, a um tempo, como desmistificador do modelo de desenvolvimento adotado pelo regime militar para a Amazônia - simbolizado no *slogan* Brasil Grande -, como registro da desumanização, exploração e genocídio indígena, e como exemplo dos efeitos pessoais e sociais da brutal assimetria socioeconômica da região.

Enquanto o cinema brasileiro manteria outro longo hiato sem privilegiar o enfoque da infância feminina, seria produzido, fora do Brasil mas sob a influência declarada do *Pixote* de Babenco, um premiado filme inteiramente dedicado ao universo das garotas de rua: *La Vendedora de Rosas* (Hector Gaviria, Colômbia, 1998), adaptação, para o então socialmente conturbado país latino-americano, do conto *A vendedora de Fósforos*, de Hans Christian Andersen (que o mestre do cinema francês Jean Renoir já adaptara às telas em 1928).

Sandra Werneck é uma diretora cuja carreira combina produções

ficcionais, não raro de grande público – como *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997) e *Cazuza: o tempo não para* (2004) - e incursões documentais, duas delas pelo universo da infância marginalizada. Sua média metragem de 1991, *A Guerra dos Meninos* - baseado no livro homônimo de Gilberto Dimenstein, vencedor do prêmio Esso de Jornalismo -, resultou em um dos mais contundentes documentários já realizados sobre a situação da infância no país. Quinze anos depois, ela voltaria em grande estilo a abordar a temática, dessa vez focada no universo feminino: *Meninas* (2006) é um retrato a um tempo contundente e sensível de como garotas pobres, habitantes de morros cariocas, vivenciam a irrupção da sexualidade e seus eventuais efeitos: gravidez precoce, passagem acelerada da pré-adolescência à vida adulta, abandono da escola, dificuldades materiais decorrentes.

A incursão de Werneck pelo tema resultaria, ainda, em uma obra ficcional, *Sonhos roubados* (2009), talvez não tão bem-sucedida como o filme que a inspirou, mas fundamental para contrapor criticamente documentário e ficção sobre um tema similar e compreender algumas das limitações e méritos de cada modalidade cinematográfica.

Nesse ínterim, a temática da prostituição infantil também é abordada em *Anjos do Sol* (2006), longa-metragem dirigido por Rudi Lagermann. Na trama, passada no interior do Maranhão, Maria, uma menina de 12 anos, é vendida por seu pai, dando início a um périplo que conjumina prostituição, tentativas de resistência e estupro. Ainda que a combinação de realismo com acentos um tanto artificiosos de melodrama tenha contrariado parte da crítica, o filme é contundente em seu retrato dos efeitos sociais de um tema que o jornalista Gilberto Dimenstein (1995) examinara em outro livro investigativo, no qual constata que a prostituição infantil é um comércio estabelecido na chamada “Amazônia Legal”.

Já em *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2006), embora a protagonista tenha 16 anos – um pouco a mais, portanto, do escopo temporal por esta pesquisa adotado para definir infância -, sua trajetória de abuso familiar, degradação e exploração sexual sugere um *continuum* de algo que começara quando ainda criança.

Tanto *Anjos do Sol* quanto *Baixio das bestas* apontam uma confluência entre abuso sexual na família e prostituição infantil a qual tem sido comprovada por pesquisas oficiais. Pois, como aponta o mencionado estudo do CECRIA (citando dados da CPI da exploração e

prostituição infanto-juvenil), “50% dos estupros são incestuosos” (1997, p. 9) e o o abuso sexual que ocorre na família “tem favorecido a expulsão de crianças e adolescentes para as ruas e para a prostituição (Id., *Ibid.*).

Não se limita ao cinema nacional a abordagem do tema. A questão da prostituição infantil no Brasil atingiu tal grau de gravidade que despertou o interesse da BBC, que produziu o documentário *Our World: Brazil's Child Prostitutes* [*Nosso mundo: as crianças prostitutas do Brasil*, em tradução livre]. Veiculado pelo canal internacional da rede, BBC NEWS, foi gravado em Fortaleza e Recife e apresenta depoimentos chocantes, além de incluir a abordagem de fatores que contribuem para o agravamento do problema, como relações familiares, pressões econômicas e vício em drogas pesadas.

Infância, raça e racismo

A questão racial na representação da infância pelo cinema brasileiro tem lugar já em 1943, nas partes iniciais de *Moleque Tião*, cinebiografia do notável ator Grande Othelo dirigida por José Carlos Burle. Mas é em outro filme do diretor, *Também somos irmãos* (1949), produção “engajada, adaptada aos modelos neorrealistas” (MELO, 2000), que ela assoma ao primeiro plano, ainda que não restrita ao universo infantil, retratando os conflitos advindos da adoção, por um viúvo rico, de quatro crianças, duas brancas, duas afrobrasileiras. Porém, como o primeiro filme perdeu-se para sempre, vítima da negligência do país para com a memória cinematográfica, e o segundo – que subsiste em uma cópia em péssimo estado – nunca foi estimado por crítica ou público, tais representações permanecem quase desconhecidas.

Mas a tensão racial está presente em uma das sequências mais referenciadas do mencionado *Rio, 40 Graus*: a expulsão de Paulinho do zoológico. Personagem de pele mais escura dentre o grupo de meninos retratados, ele se distraí ao perseguir sua lagartixa de estimação, Catarina, que vai parar no serpentário. Ainda sob o choque de ver Catarina ser devorada, ele é surpreendido pelo guarda da instituição, que o põe pra fora, ameaçando-o de violência física caso retorne. A reforçar a intencionalidade da denúncia racial, um grupo

de crianças brancas adentra as portarias do zoológico no exato instante em que o garoto é empurrado para fora. Mariarosaria Fabris examina a sequência em analogia com a mitologia bíblica: para ela, o banimento de Paulinho equivaleria, metaforicamente, à expulsão traumática do paraíso - representado, no filme, pela infância.

Essa caracterização da negritude como um fator de agravamento da exclusão social que a própria marginalização da infância significa seria, com diferentes nuances, a tônica de várias das representações por esta pesquisa estudadas, ao menos até o período final da Embrafilme, extinta em março de 1990. Um de seus traços distintivos é o fato de o destino mais trágico dentre as crianças retratadas incidir sobre o personagem de pele mais escura – uma caracterização recorrente em filmes com enfoques marcadamente diferenciados, como *Fábula... minha casa em Copacabana*, *Pixote* e *Os trombadinhas*, abordagem a um tempo moralista e melodramática da “questão da infância” como questão de segurança pública, dirigida em 1975 por Anselmo Duarte, com o mítico futebolista Pelé no elenco.

O citado *Como nascem os anjos* marca o advento de uma nova caracterização da infância pobre afrobrasileira, em que, sem deixar de denunciar o racismo, a abordagem marcadamente negativista dá lugar a uma representação em que a identidade cultural e racial é afirmada como elemento distintivo positivo. Como, por exemplo, na identificação de Japa com ídolos afroamericanos do basquete profissional dos EUA ou na cena-clímax em que, sob a mira das armas dos policiais – e das câmeras da TV - e em um dos momentos mais tensos do falso sequestro, demonstra suas habilidades como dançarino de rap na varanda da casa.

O documentário de média metragem *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund (1999), examina a questão do tráfico no Rio de Janeiro através da contraposição das visões que traficantes (presos ou em liberdade), policiais (e membros de demais instâncias do poder público) e – eis a novidade – moradores têm sobre o assunto. O universo infanto-juvenil é fartamente retratado, em depoimentos não raro chocantes e que apontam para uma situação de violência crescente e sem solução visível a curto ou médio prazo. A questão racial, embora não explicitamente debatida, se evidencializa a cada instante, ante a contraposição entre o perfil étnico-racial dos presos, traficantes e habitantes dos morros (quase

todos afrobrasileiros), dos policiais de elite do BOPE (entre 20 e 25% afrobrasileiros) e das “autoridades” e personalidades entrevistadas (todas brancas, com uma exceção). O fato de esse dado gritante não ser sequer levado em conta na abordagem do tema da violência no Rio torna-se, assim, uma lacuna que depõe contra o filme.

Reconhecido pela crítica no Brasil no exterior, e um sucesso de público que acabou por provocar a reconfiguração do mercado cinematográfico nacional, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) retrata o percurso de formação, crescimento e conformação do poder do narcotráfico nas favelas cariocas a partir da trajetória de um grupo de garotos que, nos anos sessenta, habitava a favela que dá título à obra. Baseado em livro de Paulo Lins, a narrativa é feliz na recriação da atmosfera de cada era que separa os tempos atuais do período inicial da narrativa e no retrato do acirramento exponencial da violência – incluindo polêmica sequência-clímax de tortura contra uma criança -, o filme, a despeito do grafismo e dos excessos virtuosísticos das imagens e, sobretudo, da adoção do ponto de vista narrativo a partir de um personagem ingênuo à inverossimilhança, (re)constrói com propriedade uma trajetória de fim da inocência, desumanização e criminalização da infância.

Em 2003, o filme *De passagem* arrebatou público e crítica no Festival de Gramado, conquistando cinco troféus com um retrato sóbrio e despojado da história de três meninos da periferia paulistana que voltam a se encontrar, em situações bem diversas, anos depois. Ainda que a infância propriamente dita seja mais uma presença mencionada do que algo com representação corrente na tela, ela desempenha papel fundamental tanto na construção do perfil psicossociológico do trio de personagens quanto na motivação da narrativa. Algo similar acontece com o filme seguinte do diretor Ricardo Elias, *Os 12 trabalhos* (2006), em que a necessidade de superar o passado na Febem é o que motiva o personagem central a se empenhar na hercúlea tarefa que o título do filme anuncia.

Também é em clave edificante que se desenvolve *O Contador de histórias*, que Luiz Villaça dirige em 2006. O filme conta a história real de superação vivenciada por Roberto Carlos Ramos, que, nascido na pobreza, numa casa de favela com sua mãe e nove irmãos, acaba indo parar na Febem, instituição marcada pela violência, simulacro de prisão para crianças. Lá, conhece uma pedagoga, Marguerite

Duvas, que o adota e alfabetiza na França, de onde volta para lecionar para os internos da Febem.

Já *Querô* (Carlos Cortez, 2007) marca o retorno do cinema brasileiro a um tom de grave denúncia na representação da infância marginalizada. O filme baseia-se no livro *Uma reportagem Maldita: Querô*, publicado em 1976 pelo dramaturgo Plínio Marcos e premiado como melhor romance do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. A adaptação cinematográfica combina fidelidade à virulência do autor e rigor estético-narrativo, com a criação de um universo narrativo lúgubre que enfatiza a marginalidade social e a opressão psicológica vivenciadas pelo protagonista – com ênfase na discriminação racial onipresente. Cria desse ambiente social degradado, o personagem Querô mostra-se possuidor de uma ética própria, em que violência e rapinagem são naturalizadas – e o filme mostra-se muito atual na forma ambígua como manipula o processo de identificação do espectador para com o protagonista. Ao final, permanece um sentimento de exasperação.

O fato de um filme com a qualidade estético-narrativa e a alta voltagem política de *Querô* não gerar uma repercussão que mobilize a sociedade demanda reflexão acerca das mudanças que vêm afligindo as relações entre cinema e sociedade no Brasil atual. O cinema brasileiro foi, durante décadas, um promotor de debates e polêmicas públicas – como, no contexto desta pesquisa, a repercussão de *Pixote* corrobora -, culminando, nos anos 60, em plena ditadura, com a paradoxal “hegemonia cultural da esquerda” diagnosticada por Roberto Schwarz (1992). Porém, o aumento no número de produções relativas aos temas por esta pesquisa abordados se dá em um momento histórico no qual - como tem apontado, entre outros, o crítico Ismail Xavier (2000) – a cultura, de modo geral – e o cinema, de forma aguda – passa por um processo de intensa mercantilização e de exponencial diminuição de sua capacidade de repercussão social.

Portanto, se, por um lado, colocar em perspectiva a representação da infância marginalizada pelo cinema brasileiro, como aqui se procurou fazer, significa constatar a permanência e o agravamento de uma carga social de décadas; por outro, impõe uma reflexão acerca da efetividade de tais representações e, em última análise, da relação entre produção artística e sociedade no Brasil.

Considerações finais

E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada. [...] A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz.

(CUNHA, 1902, p. 348)

A descrição perpetuada pelo autor de *Os sertões*, premonitória e inaugural, é a certidão de nascimento da problemática da infância no Brasil pós-século XIX. A criança de rosto metade sorridente e metade dilacerada é o retrato exato do “menor” marginalizado no país do carnaval e da concentração de renda - imagem que se consubstancia das meninas prostitutas de Salvador aos engraxates do Galeão, dos pivetes da Praça da Sé aos internos da Febem, dos soldados do tráfico a Pixote. O *corpus* de filmes aqui examinado permite traçar um paralelo com as relações entre Poder e periferia no Brasil – o primeiro há décadas constituído por uma plutocracia tecnocrata atrelada aos interesses do grande capital e infesa a reivindicações sociais; aquela presa a um cotidiano de penúria, privação e violência, compondo, sob a brutal concentração de renda do país, a massa de excluídos.

Pois, como assinala Janio de Freitas, decano do jornalismo brasileiro, “falar no problema dos meninos de rua sem falar nos seus pais é mistificação. [...] Esses meninos não são frutos espontâneos da rua. A elas chegam tangidos pela pobreza de seus pais. Não são meninos de rua, são meninos da miséria” (1993, p. 29-30).

Quer-se, no entanto, ocultar essa relação entre pobreza estrutural e questão da infância, e uma das maneiras de facilitar esse processo é a instituição de um regime imagético que destitui a figura da criança marginalizada de inteireza fisionômica – e, assim, de integridade enquanto sujeito social. Com efeito, se atentarmos ao fato de que os “menores” de rua, nas fotos do jornal, não podem ser identificados - pois uma tarja preta lhes fraciona a face – desvelamos uma construção discursiva que reproduz e preserva a distinção entre

uma infância constituída de sujeitos – filhos de celebridades, artistas mirins (como o foram Maysa e Sandy & Júnior) - e outra anônima e sem direito à identidade – o que intensifica sua marginalização.

A própria denominação “menor”, presente em debates jurídicos desde o final do século XIX e inscrita no código jurídico do país a partir de 1927 (LONDOÑO, 1992, p. 130), expressa uma distinção fundamental, aceita e disseminada na sociedade brasileira, entre crianças – esses seres lúdicos de sorrisos cativantes que brincam nos jardins e nas praças – e “meninos de rua” – esses marginais em miniatura, de olhar ameaçador e que roubam e aterrorizam a sociedade. O menino de rua não é – e, como estabelece essa distinção, não poderá jamais ser – criança. É um criminoso. Pertence, portanto, segundo tal visão, a outra ordem ontológica.

Essa distinção, de tal forma disseminada e institucionalizada que seus fundamentos não costumam ser sequer percebidos, quanto mais questionados, ignora “as determinações primárias do comportamento anti-social: as desigualdades estruturais das relações econômicas e sociais [...] que garantem e legitimam uma ordem social injusta” (SANTOS, 2016, p. 90).

Além de seus méritos propriamente artísticos, os filmes neste capítulo abordados promovem justamente a violação desse regime de baixa ou nula visibilidade sob o qual se quer manter os efeitos da desigualdade socioeconômica brasileira, no que tange especificamente à intolerável e cruel situação da infância marginalizada no Brasil.

Referências

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981. [1960.]
- AUMONT, Jacques *et alii* (orgs.). *A Estética do Filme*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- CECRIA (Centro de Referência, Estudos e Ações Sobre Crianças e Adolescentes). *Fundamentos e Políticas contra a Exploração e Abuso Sexual de Crianças e Adolescentes*. Brasília: Secretaria Nacional de

- Direitos Humanos, março de 1997. Disponível em: <http://www.social.mg.gov.br/images/stories/crianca/fundamentos%20e%20polticas%20contra%20explorao%20sexual%20-cceria.pdf>. Acessado em 03 mar. 2018.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo, 1963. [1902.]
- DIMENSTEIN, Gilberto. *A Guerra dos Meninos: Assassinato de Menores no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- DIMENSTEIN, Gilberto. *Meninas da noite: a prostituição de meninas-escravas no Brasil*. São Paulo, Ática, 1995.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 1 – A vontade de saber. 13ª ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988. [1986.]
- FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997.
- KEHL, Maria Rita. Aventuras de Tom Sawyer num mundo cão. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, nº 38, jan-mar./1981.
- LONDOÑO, Fernando Torres. A origem do conceito “menor”. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História da criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1992, p. 129-145.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Mauro Antonio; Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2006.
- MATTOS, Carlos Alberto de. *Os anjos, gente de carne e osso. Folder de apresentação do filme Como nascem os anjos*. Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMC/RioFilme, 1996.
- MOURA, Roberto. Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras. *Cinemais*. Campos, nº 4, mar.-abr./1997.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. 7.ed. Campinas: Pontes, 2007
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Unicamp, 1990.
- PRIORE, Mary Del (org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999.
- RAMOS, Lécio Augusto. Uma fábula brasileira – Arne Sucksdorff e seu retrato da favela e da criança carioca marginalizada. *Monografia*. Niterói: IACS/UFF, 2002.
- RANGHELLI, David. Neo-realismo e filmes latino-americanos sobre crianças. *Cinemais*. Campos (RJ), nº 10, p. 147-159, mar.-abr./1998.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANTOS, Juarez Cirino dos. O adolescente infrator e os direitos humanos. *Revista do Instituto Brasileiro de Direitos Humanos*. Fortaleza, nº 2, p. 90-99, maio 2016. Disponível em: <<http://revista.ibdh.org.br/index.php/ibdh/article/view/32>>. Acessado em: 22 mar. 2018.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. Alguns esquemas. 3ª ed. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 70-112. [1978.]
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Nuno Cesar P. de Abreu. Campinas: Papyrus, 1994.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. Entrevista a Mario Sergio Conti. *Praga – Estudos Marxistas*. São Paulo, nº 9, p. 97-138, junho de 2000.

DA E PARA A PERIFERIA? A REPRESENTAÇÃO PERIFÉRICA EM UCHOA, NOVAIS E O CINEMA CONTEMPORÂNEO DE CONTAGEM

Gabriel Araújo

Marcos Afonso Alves Rocha

Periferia é periferia
(*Que horas são? Não sei responder*)
Periferia é periferia
(*Milhares de casas amontoadas*)
Periferia é periferia
(*Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar*)
Periferia é periferia (em qualquer lugar)
(*Gente pobre*)

Racionais mc's. "Periferia é periferia".

Introdução

Há muito se vê imagens da periferia sendo exibidas no cinema, mas pouco se via sobre essas imagens sendo feitas pelas pessoas da própria periferia. Essa virada surpreendente em cima das produções antes realizadas representa, considerando os últimos anos, um considerável acréscimo de filmes dirigidos por pessoas que cresceram e viveram em comunidades periféricas.

Muitas das imagens vistas eram e continuam sendo realizadas por cineastas de outra classe social, que lá iam filmar como um plano de fundo ou como cenário para suas ficções e documentários. Também é importante relembrar as ações de antropólogos produzindo vídeos etnográficos seguindo uma mutação da antropologia moderna inaugurada por Malinowski, a qual se baseia em uma longa inserção no campo para colher dados de uma outra realidade.

Contudo, com o decorrer dos anos, tivemos iniciativas que promoveram oficinas dentro das periferias para os próprios jovens moradores de lá aprenderem a linguagem cinematográfica e a função dos aparelhos usados para filmagem. Uma dessas iniciativas é

o Kinoforum¹, iniciativa que realizou diversas oficinas em variadas periferias do Brasil e que, ao final, abrigou as produções desses próprios jovens em seu catálogo. Basta acessar o *site* da associação e conferir esse catálogo enorme com os filmes disponíveis para se assistir. Outro exemplo histórico, considerado por muitos como um marco do próprio cinema brasileiro, figura no filme *5x Favela - Agora por nós mesmos* (Brasil, 2010), dirigido por um grupo de jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro e produzido por Cacá Diegues e Renata de Almeida Magalhães. O filme realiza um diálogo com o *Cinco Vezes Favela* de 1962, do qual Cacá Diegues foi co-diretor, para estabelecer uma diferenciação entre um filme que é criado a partir de um acadêmico e militante olhar externo e um filme que traz a vivência e a experiência de jovens periféricos e expõem o olhar deles em tela. Vindo para um ambiente mais próximo, podemos ainda mencionar o *Filme de Rua* (Brasil, 2017) feito em Belo Horizonte pelos diretores Joanna Ladeira, Paula Kimo, Zi Reis, Ed Marte, Guilherme Fernandes e Daniel Carneiro. O curta representa um forte dispositivo de imagem, exibindo jovens periféricos andando pela cidade e apontando a câmera com os seus próprios olhos e vivências para determinados acontecimentos que, para muitos, não são tão importantes; mas que no contexto deles representam uma não tão comum potência imagética. Como uma virada ontológica na própria câmera cinematográfica.

É a partir desse acréscimo de produções cinematográficas que decidimos discutir a representação e a representatividade da periferia no cinema emergente de Contagem, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, que vem ganhando força e repercussão no Brasil afora e no mundo, com filmes sendo exibidos e aclamados em festivais nacionais e internacionais. O recorte que guia nosso texto é questionar se esse movimento cinematográfico realmente representa a periferia, já que os filmes foram feitos pelas pessoas que nasceram e cresceram nesse contexto. Decidimos então tratar dessas

¹ Criada em 1995, a Associação Cultural Kinoforum, entidade sem fins lucrativos, realiza atividades e projetos e apoia o desenvolvimento da linguagem e da produção cinematográfica com destaque para a promoção do audiovisual brasileiro. Informações disponíveis no site <<http://www.kinoforum.org.br>>.

imagens como imagens êmicas, como o faz Milton Guran quando fala sobre fotografia:

As fotografias de natureza êmica são aquelas produzidas pelos membros da comunidade [...] e estão impregnadas, forçosamente, da representação que eles fazem de si próprios. Assim sendo, essas fotografias expressam de alguma forma a identidade social do grupo em questão. (GURAN, 2011, p. 82)

Dentro do debate do filme do antropólogo e o filme da periferia é próspero trazer também o texto de Rose Satiko Gitirana Hikiji² que abre uma locução entre ela, uma antropóloga que produz filmes etnográficos, e moradores da periferia que produzem e exibem filmes feitos por eles.

Seguimos por todo esse contexto inicial de uma representação periférica e sua constante transformação para enfim dialogar com os filmes propostos para nossa análise: *A Vizinhança do Tigre* (Brasil, 2014), de Affonso Uchoa, e *Ela volta na quinta* (Brasil, 2015), de André Novais. Ambos propondo temáticas extremamente diferentes, mas que, cada um a seu modo, dialogam com a representação periférica. Além desse diálogo com os filmes proposto a partir de uma reflexão teórica e crítica, o texto também apresenta uma entrevista com os diretores desses filmes, para aproximar nossa pesquisa da realidade tátil dos mesmos. Como o diálogo direto com diversos moradores de comunidades periféricas nos escapa - não sendo o propósito deste artigo realizar uma pesquisa de opinião ou possibilitar a conversa em grupos focais - a presença dos diretores desses longas contribui para que possamos, a partir do olhar e das experiências deles, vislumbrar o *feedback* e o alcance que os filmes tiveram na comunidade onde eles vivem. Traçando, por meio dessa tática, um retrato possível sobre a produção e a receptividade desses longas contagenses.

² HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga. In: GONÇALVES, Marco Antonio & HEAD, Scott. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*.

O cinema brasileiro e as periferias

Há dois momentos do texto de Hikiji (HIKIJ, R. 2009 p.117) que gostaríamos de citar para dialogar com a proposta de nossa própria reflexão. O primeiro deles, um diálogo do filme *Improvise!* que, como diz a autora, é uma co-produção entre uma produtora independente da Cidade Tiradentes (SP), a Filmagens Periféricas, e um jovem documentarista que é “de fora” da periferia. O filme, segundo ela, “tematiza em diversos momentos a produção de imagens *na* e *sobre* a periferia, em geral de maneira bastante crítica”. No diálogo em questão, um jovem diz: “a gente está cansado de ver curta-metragem falando de tiro, morte, tráfico de drogas. A periferia não é só isso [...] A maioria da galera que veio aqui veio, sugou, saiu fora e a gente não viu mais... não somou.” Ainda dentro desse contexto é digno trazer uma fala escrita num e-mail enviado à antropóloga por um jovem realizador da Zona Sul de São Paulo: “Mas acredito que a quebrada só está pensando e trabalhando para um dia não precisar mais de intermediários. Na tela, no texto, na rádio, no palco e na história.”

São muitos os exemplos tirados do próprio cinema brasileiro que contradizem as falas aqui transcritas. As complexas relações sociais, econômicas e raciais de um país de proporções continentais fizeram com que grande parte de nossa produção nacional trouxesse a constante condição de “subdesenvolvido” às temáticas dos seus filmes, para usar a ideia do crítico Paulo Emílio Sales Gomes (1996). É comum enxergar no Cinema Novo, por exemplo, uma recorrente dicotomia personificada pela desigualdade social brasileira. Em diversos casos, sertões e favelas foram representados em contraposição ao ambiente urbano e à elite intelectual; elite esta que, de modo ou outro, ditava as representações construídas e a recorrência delas nos filmes do período:

No plano temático, o Cinema Novo criou uma identificação forte com o sertão e a favela, consagrando estes espaços como lugares onde se encontram o povo, o homem comum, que ora aparece como oprimido, dominado e “ingênuo”, ora como “libertador”, guerreiro, mas sempre sendo o portador de uma autenticidade

dade “pura”, e por vezes legitimadora. (ZANETTI, 2010, p. 131)

Por vezes, o favelado do Cinema Novo foi fruto de uma caracterização romantizada, tal como explicitado na citação acima. Esse estereótipo, possivelmente criado pela distância existente entre esses cineastas, representantes de uma classe média intelectualizada, e as vivências e experiências do brasileiro que efetivamente morava e crescia nas periferias no país, nem sempre foi capaz de representar a diversidade dos modos de vida dos personagens periféricos da vida social.

Contudo, é inegável afirmar que a periferia foi e é um importante e potente catalisador de imagens. Há uma linha que une *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos (Brasil, 1955) a *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (Brasil, 2002), para citar dois casos. Hoje, o primeiro exemplo surge como uma obra inspiradora para todo um movimento estético e cultural, estabelecendo também um divisor de águas no modo de enquadrar uma temática antes não tão presente nas telas do cinema nacional. O segundo, por sua vez, provavelmente é uma das imagens mais exportadas do Brasil. Embora seja um dos principais filmes criticados pela ideia da estética e cosmética da fome (BENTES 2007), dividindo assim a opinião do público, a opinião da crítica e a opinião acadêmica, *Cidade de Deus* conquistou importantes premiações do cinema mundial e tornou-se um filme de forte apelo popular, elogiado por mesclar uma crítica reflexão social a uma estética cinematográfica acessível e, digamos, palatável.

Seria então esse um problema? Pois talvez agora seja um interessante momento para recordar a fala do jovem periférico de *Improvise!*. Pois, ao retratar a violência e o tráfico não só da forma mais “realista” possível, como também ao dar ares *a la Hollywood* a essas questões, *Cidade de Deus* homogeneiza uma favela e eleva a sua pior face, dando pouco espaço para o desenvolvimento de personalidades destoantes daquele universo ficcional. “A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo”, adverte Ivana Bentes (2007, p.252). E nesse paradoxo criado pela vontade de alcançar o real a partir de uma ficção demarcadamente construída, escapa ao filme, novamente, a possibilidade

de se tornar uma referência para a representação e a representatividade da periferia em tela.

Percorrendo a linha já citada para além de *Cidade de Deus*, encontramos um cenário contemporâneo que pode vir a simbolizar um alívio. Afinal, com as facilidades proporcionadas pela inclusão digital e os projetos de incentivo público ao audiovisual, democratizou-se um pouco o acesso à produção cinematográfica. Com os diálogos do filme *Improvise!*, por exemplo, pudemos perceber um exemplo da guinada das realizações periféricas para uma independência das suas produções. Realizadores periféricos não mais querem necessitar das pessoas *de fora* para serem representados nas imagens ou na mídia em geral. Há um certo desejo de que o exterior não os veja mais nesta caricatura de um complexo de violência e drogas, e, por isso, eles atuam continuamente para possibilitar a abordagem de temáticas que vão além disso.

Contudo, deve haver uma certa ressalva com as produções periféricas. Como dizem Stam e Shohat, “a preocupação exclusiva com imagens, positivas ou negativas, pode conduzir a um tipo de pensamento essencialista, quando críticos menos sutis reduzem uma variedade complexa de retratos a um conjunto limitado de fórmulas retificadas” (p.75, 1995). Aprofundando mais nessa citação, a autora Fabiene Gama³ nos alerta que essa guinada à representações apenas positivas pode acarretar numa armadilha teórica e política, já que a periferia é construída dentro dessa tensão permanente entre o não único lugar de violência, nem da união e da solidariedade. Assim, reduzir personagens periféricos a meros estereótipos positivos ou negativos é atuar para a descomplexificação de toda essa teia de relações sociais que lá existe.

Contagem: produção emergente do cinema nacional

Nesse contexto de diversificação proporcionada pela inclusão digital, mas também de fomento e financiamento de agentes públicos,

³ GANA, Fabiene. Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações. In: GONÇALVES, Marco Antonio & HEAD, Scott. Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens.

sejam eles municipais, estaduais ou federais, para criar uma possibilidade do desenvolvimento do audiovisual no Brasil, novos polos de criação cinematográfica surgiram pelo país. É impossível pensar em cinema brasileiro contemporâneo, por exemplo, sem considerar a emergente produção de Pernambuco e nomes como Gabriel Mascaro, Kléber Mendonça Filho e Hilton Lacerda na constituição de um certo imaginário atual sobre imagens cinematográficas - ainda que relegadas a certo público de festivais e de cinemas fora do circuito comercial.

Parecia-nos irônico que, ao descermos o foco de nossa atenção ao estado de Minas Gerais, seja Contagem a cidade a se despontar como um polo de produção. Não Belo Horizonte, capital mineira, mas sim uma cidade de sua região metropolitana e, conseqüentemente, de sua região periférica, seria um importante exemplo da potência do cinema mineiro e nacional.

Criada em 2009, a produtora audiovisual Filmes de Plástico representa um exemplo desse sucesso. Formada por André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia, a produtora rompe com os modelos correntes de se realizar cinema e prioriza uma divisão mais colaborativa entre seus membros, menos hierarquizada, com uma ótica mais familiar, próxima e cotidiana na produção de seus filmes. Tanto que os produtores acabam revezando-se entre si nas diversas funções de uma equipe dos filmes produzidos. *Fantasma* (2011), por exemplo, o segundo filme da produtora, teve direção, roteiro e som de André Novais Oliveira, câmera e montagem de Gabriel Martins, e foi protagonizado por Gabriel Martins, Maurílio Martins e Gabriela Monteiro.

O próprio *Ela Volta na Quinta*, filme central para a análise aqui proposta, teve produção executiva e direção de produção de Thiago Macêdo Correia, direção de fotografia, câmera e montagem novamente de Gabriel Martins e som direto de Maurílio Martins. Isso para não falar dos atores (ou não-atores) protagonistas: os pais de André e Renato Novais, Maria José e Norberto, e as namoradas dos dois irmãos. O texto de apresentação do filme enquanto ele esteve em exibição no Cine 104, sala de cinema do centro de Belo Horizonte, é exemplar para apresentar o modelo que guia a produção da Filmes de Plástico:

É característica e interesse da produtora realizar obras de apelo popular e que retratem, com fidelidade e respeito, a vida na periferia e os personagens que habitam um universo que é visto de modo marginalizado. Sendo os três diretores naturais de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte, fazer filmes sobre o bairro onde cresceram, as pessoas com quem convivem e a lógica sistemática deste “universo” das classes menos privilegiadas é como filmar o quintal da própria casa. E talvez por isso, seja tão importante que estes filmes criem um diálogo forte entre quem os realiza e o público.⁴

Isso demarca uma virada simbólica do próprio modo de se fazer cinema, algo que André Novais evidencia como uma *sinceridade* ao filmar. Em uma conversa para a escrita deste texto, o diretor contagense admite que filmar com sua família representou um misto de conforto e estranheza. “Morar com eles durante tempo e conviver com os outros personagens também, de ter amigos ali, é como fazer um filme-família. Uma sensação muito estranha, mas muito boa de se viver e de retratar as coisas que você já conhece”.

O longa em questão retrata a vida ordinária e cotidiana de uma família do bairro Amazonas, Contagem, na mesma região e na mesma casa onde vive essa família naquilo que consideraríamos *o mundo real*. Maria José e Norberto, casal que vive há 35 anos juntos, encontram-se no meio de uma crise de um relacionamento desgastado pelo tempo, numa situação potencializada pelos problemas de saúde de Maria, pela relação do casal com seus filhos e por uma viagem planejada à Aparecida do Norte. Ela volta na quinta-feira, afinal, com decisões a tomar e planejamentos a fazer.

Contudo, ao invés de criar uma narrativa melodramática a partir do argumento principal, Novais faz da rotina o seu encanto. Transforma o cotidiano dos seus pais e da sua família em momentos de poesia, e transita entre registros *quase* documentais para apresentar, construir e consumir uma crise.

⁴ [estreia] *Ela Volta na Quinta*, disponível em <<http://www.centoequatro.org/agenda/estreia-ela-volta-na-quinta>>. Acesso em mar. 2018.

Paralelamente à Filmes de Plástico, a Katásia Filmes e a trajetória de Affonso Uchoa se desenvolvem. A primeira, uma produtora formada por João Dumans, Tiago Mata Machado e Cinthia Marcelle, sediada em Belo Horizonte, responsável pela produção do filme *Árabis* (Affonso Uchoa e João Dumans, 2017), do já comentado *A Vizinha do Tigre*, e pela produção associada de *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017). O segundo, um diretor de origem paulista mas com uma trajetória *da quebrada*, como ele mesmo ressalta. Morou na periferia de Contagem desde os seus 12 anos de idade, acumulando as vivências e as contradições de um jovem de comunidade periférica que, num ímpeto, se percebe tomando um caminho diferente de todos os seus amigos: aprovado na graduação em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais. Em uma conversa conosco, Affonso relata essa experiência.

Acontece que, quando eu passo [na Universidade], eu sinto que tem um mundo completamente à parte do meu mundo e do lugar de onde eu vinha. E quando eu chego na universidade eu me sinto a pessoa completamente fora de órbita. Que pessoas são essas? Que lugar é esse? Tinha duas, três pessoas de escola pública, no máximo, que eu conhecia. Não tinha cota, não tinha Prouni⁵, não tinha nem curso noturno. As aulas eram todas de manhã e de tarde, no máximo. Seria impossível alguém trabalhar e estudar. Então pobre não ia mesmo, não tinha condições do pobre ir.

Então, para reconectar-se ao seu bairro e superar a distância criada pela ilusão de ascensão social proporcionada pela graduação, Affonso resolve fazer um filme – segundo o diretor, o primeiro que ele filmou, *Mulher à tarde*, de 2009, não o representava. E nesse novo longa, transcreve na imagem cinematográfica a sua e a vivência de diversos outros personagens do bairro Nacional, periferia de Contagem, lugar onde viveu e ainda mora, para criar um mosaico e uma

⁵ Programa Universidade para Todos, do Ministério da Educação do Brasil (MEC). Criado em 2004, oferece bolsas de estudo integrais e parciais em instituições privadas de educação superior.

narrativa das rotinas e das experiências daqueles que possuem um tigre dentro das veias, como conta a sinopse do filme.

Mais do que simplesmente retratar ou ficcionalizar por cima da realidade, *A Vizinha do Tigre* acompanha momentos na vida de Juninho, Neguinho, Menor, Adilson e Eldo, jovens que, ainda que imersos nas circunstâncias que o cercam, encontram espaço para viverem as suas potencialidades e cultivarem os laços que os unem. O resultado é um lirismo *de quebrada* que une, com sabedoria e desenvoltura, elementos ficcionais e documentais num filme híbrido por natureza.

Resta-nos agora entender como esses filmes se inserem na comunidade em que foram realizados e na possibilidade de alcance em diversas outras periferias desse território imenso que é o Brasil para enfim discutir representação, representatividade e auto-representação (GONÇALVES; HEAD, 2009) nos referidos longas, trazendo à baila uma conversa com os diretores sobre as suas origens, referências e propósitos. Afinal, um olhar de dentro da própria periferia consegue efetivamente demarcar a potência de um filme *de quebrada*? A partir de quais estratégias esse movimento consegue ser verificado? E quais fatores legitimam ou deslegitimam esse discurso? Questionamentos que esbarramos em nosso percurso e que foram essenciais para o delinear de nossas próprias suposições.

Affonso Uchoa e André Novais, um cinema de auto-representação

“Se lembra do vale?”, canta Cassiano na sequência inicial de *Ela volta na quinta*. Enquanto nos é apresentado o passado – real – de Norberto e Maria José, por meio desse movimento de rememoração criado a partir das imagens de arquivo dos dois, a trilha sonora musical contribui para a criação de uma nostalgia que nos aproxima do casal e dos momentos de construção dessa família - o casamento, o nascimento e o crescimento dos filhos. Cria-se uma linha narrativa que em breve será interrompida pelas imagens fixas e silenciosas de casas exibindo seus tijolos alaranjados, fios e postes expostos em abundância, um plano de um quintal no reboco e um cachorro de

coleira, e uma Maria José que, de dentro de casa e de costas para o seu público espectador, encara o dia pela janela da sala.

Uma interpretação rápida levaria-nos a pensar num cenário, no caso, a periferia, que rompe e enclausura esse movimento inicial de romance. Mas mais do que demarcar causa ou consequência e enquadrar a periferia como símbolo de determinismo social, como muitos antes fizeram, André Novais simplesmente anda de braços dados com ela. E a encara como mais um lugar onde poderia se desenvolver essa história de família, relacionamento e crise. Com um potente agravante: ficcionaliza a partir de sua casa, com a colaboração de sua família.

“Acaba que a intenção direta é mostrar *praquelas* pessoas ali [moradores da periferia], coisas sobre a periferia. Também, mas não só”, diz o diretor, reafirmando a sua vontade de criar um filme que dissesse respeito àquela realidade mas que, ainda assim, pudesse atingir todo o público. E ele o faz mostrando que a periferia comporta tanto as histórias de drogas e violência, por diversa vezes a ela relacionada, quanto a crise de um casal negro e humilde de meia idade.

Ao passo em que Novais elege a periferia como cenário para a sua ficção, Uchoa a personifica a partir dos personagens que retrata, em *A Vizinhança do Tigre*. Por meio de um discurso que sim, envolve a violência, o uso de drogas, o excesso de palavrões. Mas também por meio de momentos que registram essa individualidade de corpos, rostos e experiências e exibem sonhos, anseios, vontades e realizações. O Nacional, bairro onde o filme é realizado, lar do cineasta até hoje, comporta tanto uma luta de esgrima com espetos de churrasco quanto a encenação de uma perseguição armada. Assim, o filme aborda as diversas relações que existem nessa realidade complexa e multifacetada e evita qualquer discurso moralizante e homogeneizador sobre elas. Sua heterogeneidade contraditória é tão potente que a produção do longa até arrisca em perder o pacto narrativo com o espectador e insere, conscientemente e funcionalmente, uma série de retratos dos moradores dessa comunidade. Sobre isso, Affonso nos diz:

Como era difícil, impossível, conciliar um filme que era totalmente desviante, que ia para diversas vidas e que virava um grande mosaico de centenas ou de-

zenas de experiências da periferia; com o desejo que eu tinha de construção ficcional, de experiência narrativa com aquela galera, [...] os retratos funcionam como um esboço. Um esboço desse desvio. E a gente se contentou, eu me contentei com esse esboço. Eu achava que a gente conseguia pelo menos reter um sentimento de que poderíamos ir pra qualquer um daqueles rostos, mergulhar em qualquer uma daquelas vidas, reter aquele olhar de cada um deles, aquela dignidade, aquela força de encarar a câmera e deixar uma espécie de recado para o espectador. Como se dissessem: “olha, vocês podem entrar ou não na minha vida, mas saibam que, se entrassem, eu estaria pronto”.

Na cena em questão, diversos jovens, homens, e, em sua grande maioria, negros, posam diante da câmera e performam uma fotografia em movimento. Uns apenas encaram, outros fumam, outros ainda criam a forma de uma arma com a mão. Em cada olhar do retratado, esse desafio a que o cineasta se referiu. Do ponto de vista do retratista, essa vontade relatada do diretor em encontrar formas, por meio do cinema, de se reconectar com o bairro onde cresceu.

Essa relação de proximidade do cineasta com as imagens por ele produzidas, presentes em ambos os casos citados, é o que entendemos por auto-representação. A conceitualização de Marco Antonio Gonçalves e Scott Head nos ajuda a melhor desenvolver essa ideia:

[...] surge com especial potência a concepção de auto-representação como um modo legítimo de apresentar uma auto-imagem sobre si mesmo e sobre o mundo que evidencia um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da Antropologia que agora se vê na condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio. (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 19)

Através dessa lente é possível ler alguns filmes produzidos em Contagem como uma manifestação não só dos produtores, mas também como uma fricção com o meio em que vivem. Na entrevista que

fizemos com Affonso Uchoa, por exemplo, o diretor nos fala o porquê do uso do rock na trilha sonora do filme, o que já abate muitos dos estereótipos rasos de que na favela só se escuta hip-hop, funk e rap. Sua resposta nos ajuda a enxergar melhor sobre essa fricção com o real, bem perceptivo no seu filme. Como diz Uchoa: “[...] o rock estava ali. O rock sempre esteve presente na vida do bairro. Sempre esteve ali um movimento, de uma turma, de uma amizade que se baseava no rock e no metal pra mim, sabe”.

Essa fricção do real é o que Comolli nos apresenta quando trata sobre um “cinema gravado sob o risco do real” (2008), aquele que seria um cinema que vai de encontro ao mundo e que em sua criação vai esbarrando em várias realidades distintas da qual ele não pode negligenciar ou dominar. Mesmo que o autor reflita sobre ao pensar sobre o cinema documentário, é extremamente válido ver o cinema de *Contagem* com essa ótica. Mesmo sendo ficções, os filmes mencionados são contaminados pelo modo documental de gravar e montar. Transitando entre a teoria para as falas dos diretores, Affonso Uchoa nos fala um pouco sobre a categorização de *Vizinhança do Tigre* entre os gêneros de ficção e documentário e o que ele buscava com isso:

Acho que o entrelugar do filme [entre o documentário e a ficção] é justo com ele mesmo e é justo com o que eu queria. Sambar mesmo entre o documentário e a ficção, sacou. Conseguir apropriar o potencial de imaginação da ficção, conseguir inventar um pouco da nossa vida, conseguir inventar um destino e situações diferentes da vida daqueles caras. Diga-se de passagem, por exemplo, o Juninho nunca fugiu, ele nunca saiu de lugar nenhum, e é isso que ele diz ali ao final do filme. Maior ficção que isso não há.

Só que ao mesmo tempo eu queria que isso mostrasse um pouco... A gente conseguia sentir a vibração da vida daquela galera ali. [...] Sentir um pouco da energia de estar na periferia, de estar no bairro Nacional, de ser um pouco amigo daqueles caras também, de gastar umas tardes junto com eles. Como é que seria pra você, espectador, estar ali? Tentar fazer desse filme um testemunho mais fiel possível que te permi-

ta se transportar um pouco ali para aqueles quintais, entendeu? E eu só posso fazer isso com um pouco de documentário, dando fidelidade aos acontecimentos e à vida daquela galera.

Então, para mim, o filme está entre o documentário e a ficção porque eu queria tanto dar a ver a vibração e a energia daqueles caras, que o espectador pudesse se sentir amigo deles, pudesse se sentir íntimo, pudesse sentir até alguém que o cara conheceu. Mas ao mesmo tempo eu também queria que o filme fosse um pouco ficcional para que todo mundo que visse parasse e pensasse: “pô, mas esse filme tá bem esquisito, isso não é só verdade, esses caras estão fazendo cinema”. Eu queria que a gente pudesse morar com eles e, quando a gente morasse com eles, a gente também estaria fazendo cinema. Pra conseguir fazer essa situação, só flertando tanto com a ficção quanto com o documentário. Se eu ficasse só em um dos campos, eu não estaria satisfeito. E eu acho que eu também não seria justo com a vida deles [dos jovens protagonistas]. Com esses caras é drama e imaginação. Potência e ruína. Tristeza e uma alegria do caralho. Ao mesmo tempo. Pra mim, foi só oscilando entre esses campos que eu consegui esse efeito fiel ao que eu sentia diante deles mesmos.

Com esse trecho da entrevista vemos um certo cuidado com o retrato que o diretor pretende criar não só das pessoas que ele filma ou do ambiente em particular, mas na forma de impactar o espectador ao tentar trazê-lo pra perto da realidade em que os personagens vivem e performam. É perceptível no longa *A Vizinhança do Tigre* toda essa reflexão sobre como usar as imagens feitas sem deixar de lado os interesses dos corpos ali presentes. Tomando cuidado com o que mostrar e como mostrar, e não deixando de lado esse olhar próximo que permite uma intimidade com os personagens e atores, os dando espaço para que sejam eles mesmas partes essenciais e ativas na construção de todo o processo fílmico

Esse caráter de aproximação é o que faz desses filmes de *Contagem*

uma realidade totalmente distinta das imagens sobre a periferia que nos chegam através das grandes mídias e até mesmo das outras produções cinematográficas dirigidas por pessoas de fora. Quando perguntamos a André Novais qual diferença ele nota entre essas imagens produzidas por pessoas exteriores à periferia e imagens realizadas pela própria comunidade, ele nos diz:

É difícil falar a grosso modo, mas tem uma diferença em termos de olhar, de sinceridade mesmo, de como retratar. Há um olhar mais voltado pra realidade mesmo. Às vezes eles [as pessoas de fora da periferia] têm um olhar mais romanceado e exageram nas coisas: toda essa questão da violência exagerada... Algo que tem na periferia, mas não só isso. Como a questão do tráfico de drogas.

Para fugir desse olhar exótico, André Novais demarca o lugar de onde ele fala. Afinal, o diretor viveu no bairro Nacional durante 30 anos de sua vida, e cria, a partir dessa experiência e dos próprios personagens que envolveram o seu cotidiano, ficção. O chamado filme-família ao qual nos referimos anteriormente. Para criar essa identificação, entre os personagens roteirizados e a sua família, entre a ficção e o público espectador, o diretor lança mão de estratégias de produção próprias de alguns dos filmes contagenses: um roteiro mais livre, longe das mãos dos atores, gravações curtas, com poucos ensaios e totalmente aberta a possíveis improvisos.

Algo semelhante ocorreu em *A Vizinhança do Tigre*. Dispensando uma grande equipe e um grande orçamento – o filme foi produzido e desenvolvido sem nenhum fomento público ou privado –, Affonso procurou por pessoas que morassem no mesmo lugar que ele e “que tivessem uma energia cinematográfica e intensa o suficiente” que o motivassem a filmar. Criou-se assim um pacto entre o cineasta e os atores, no momento em que eles deixaram de ser meros personagens e tornaram-se amigos.

Por mais que a gente estivesse fazendo coisas diferentes, com objetivos diferentes pro filme, alguma coisa nos unia. E essa coisa era a nossa sinceridade, uma

franqueza na nossa conversa, e uma vontade de fazer esse filme por uma entrega pessoal. Por um objetivo que era puro e exclusivamente nosso.

Chegou-se a um ponto em que a câmera passou a acompanhar os encontros desses amigos e, naturalmente, a compor e a criar as cenas desse cotidiano que os unia. Algo que o próprio Affonso chama de “a abertura para que o filme pudesse aparecer e acontecer no meio da nossa amizade”. Daí depreendemos a construção conjunta de *A Vizinhança do Tigre*, filme onde cada jovem retratado pôde imprimir naquelas imagens, cenas e diálogos a sua liberdade de criação e de aventura.

Amaranta César (2017) defende que, a partir dessa ótica, alguns filmes do cinema brasileiro contemporâneo atuam na militância das questões que lhe dizem respeito. Logo, ao desejar criar uma representação fiel e respeitosa das periferias em que vivem, André Novais e Affonso Uchoa contribuem para a repercussão dessas imagens êmicas e, conseqüentemente, contribuem para dar a voz a uma parcela constantemente marginalizada de nossa sociedade.

Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média, o cinema brasileiro contemporâneo comemora a multiplicidade de outros sujeitos históricos a realizar e produzir filmes. Testemunha-se, assim, a emergência de novos sujeitos de cinema e de novas de práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos). (CESAR, 2017, p. 102)

Assim, resta a questão e o desafio inicial proposto pelo artigo: a periferia que ali aparece sente-se representada por aquelas imagens e por aquela narrativa?

De largada, vale ressaltar o quanto esse questionamento pode se tornar infundado e recheado de preconceito. Pensar em uma periferia homogênea, com as mesmas características e semelhantes formas de pensamento, é silenciar as contradições e a complexidade de comunidades que pulsam diversidade. Adichie⁶ já alertou ao mundo sobre os perigos de uma história única ao relacionar as narrativas que eram produzidas sobre o continente africano, as estratégias de poder presentes no mundo ocidental e as barreiras que a escritora enfrentou para escapar ao estereótipo. Considerando essa diversidade de opiniões, podemos afirmar que sim, parte da periferia pode sim se sentir representada pelas imagens anteriormente realizadas dela, assim como outra parte pode não se sentir confortável com aquilo que vê.

Uchoa talvez esteja com esse segundo segmento. Critica a visão estereotipada da classe média que sai da zona sul e vai filmar as bordas da sociedade: “é aquela velha estratégia do exotismo, de configurar a periferia como aquele bicho estranho, aquele organismo a ser estudado, a ser dissecado, pra gente poder estar ali e descobrir algumas coisas”. Pelo contrário, mas complementarmente, Novais também ressalta que mesmo os cineastas de fora conseguem eventualmente realizar uma boa representação, ao “correr atrás e saber, ter interesse, e pesquisar com respeito”.

Certos, então, de que essa resposta definitiva nos escapa, restam os relatos de exibição dos filmes citados e as conversas das comunidades que chegam aos diretores. Nesse sentido, valem duas transcrições integrais:

AFFONSO UCHOA: A gente fez algumas exibições [de *A Vizinhança do Tigre*] e foi muito incrível ver como as pessoas se conectam de verdade. E é mais legal porque a sessão é mais solta, sabe. A galera comenta na hora, fala, dá uma zoadada... todo mundo conhece os moleques... Não tem esse público de ópera do cinema *cult*. É tudo zoadado. [...] A primeira vez que a gente exibiu o

⁶ “O perigo da história única”, Chimamanda Ngozi Adichie | TED Global 2009. Disponível em <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt>. Acesso em mar, 2018.

filme lá no bairro com o apoio do pessoal do cineclube Fafich⁷ também foi um momento muito bonito... A família do Juninho pôde ver o filme, a irmã do Neguinho pôde ver, o irmão do Neguinho foi de cavalo! Logo o Neguinho que odeia cavalo, né... Enfim é sempre muito bom mostrar o filme pro bairro.

ANDRÉ NOVAIS: Muita gente viu o filme [*Ela volta na quinta*], muita gente da rua e do bairro. O filme está disponível no Canal Brasil⁸ e sempre quando passa os meus pais falam, eu falo. Gente que não conhecemos abordam os meus pais e falam que viu o filme na TV. [...] Acho que o filme é um pouco diferente dos filmes que geralmente passam na televisão, aí tem uma pessoa que o acham bem diferente... Mas geralmente as pessoas gostam. [...] Há uma visão de que, por passar na periferia, por passar pra determinadas pessoas, algumas pessoas têm a impressão de que as pessoas [da periferia] não entendem o filme, não entendem seu ritmo... As pessoas entendem! Tem muita gente que entende assim. Tem muitas pessoas que também não se entrosam com aquilo, mas tem muita gente que entende. Que compartilham daquilo, que se interessam naquilo e se identificam com aquilo também. Acho que tem essa coisa da identificação também porque é um filme que fala das coisas que estão acontecendo ali, de algo que pode acontecer com qualquer um.

O filme, como os outros diversos tipos de imagem, é uma representação que contém vários significados objetivos e subjetivos em sua construção, produção e exibição. Ou seja, em todo o seu processo. Como vários autores já nos falam, é nessas imagens que destacamos algo do cotidiano e da experiência que desejamos mostrar.

⁷ Affonso se refere ao antigo cineclube da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

⁸ Até o fim da escrita desse artigo, *Ela volta na quinta* esteve disponível para os assinantes do Canal Brasil por meio do serviço de *streaming* Net Now.

Moldamos o filme de uma certa maneira para que ele consiga delinear ainda mais o que se pretende mostrar. Affonso Uchoa e André Novais conseguem em seus filmes trazer a experiência de suas vidas, famílias e amigos para a tela e, pelo cuidado que possuem, conseguem fazer algo com uma potência que é ainda mais incrementada se forem vistos com a óptica de seu contexto político, social e econômico. Dessa forma, quem vê o filme consegue se ver naquelas situações, principalmente quem passa por situações parecidas. É aqui que o trabalho desses cineastas se torna importante. Fazer circular imagens de dentro da própria periferia para que as pessoas que moram ali vejam essa outra realidade que não seja a das grandes mídias e que assim possam ver imagens com as quais podem se identificar.

Considerações finais

Nada mais justo do que concluir esse texto com o auxílio daqueles que nos inspiraram a realizar esse debate. Enquanto a periferia permanece como lugar de constante disputa e apropriações, Uchoa, Novais e alguns dos filmes do cinema contemporâneo produzido em Contagem despontam como bons exemplos de empreitadas que funcionaram.

Novais compartilha da visão de que a periferia, como ambiente heterogêneo e controverso, merece ser representada em toda a sua complexidade e importância:

Eu acho que a periferia tem uma essência, mas ao mesmo tempo não é tudo a mesma coisa. A gente não pode generalizar. Dentro da Filmes de Plástico, por exemplo, o bairro Amazonas que eu retrato é bem diferente do bairro Laguna, que geralmente o Maurício faz os filmes, e do bairro Milanez, que geralmente o Gabriel faz os filmes. Então eu acho que é isso. Ao mesmo tempo que eu concordo [sobre a essência que une as periferias], eu discordo também, porque é bem complexo isso.

Affonso Uchoa, por sua vez, destaca os sentimentos que o guiaram

na produção do seu filme, e as utopias que alimentam a sua vontade política de filmar:

Eu queria que o filme fosse um catalisador, sabe? Uma coisa que permitisse às pessoas verem a periferia, verem aquela realidade, aquelas pessoas e aquela vida de uma maneira diferente do que usualmente vê. Eu queria que a gente fosse forçado ao ver esse filme a ir além do hábito, além do estereótipo, além do lugar comum. Isso eu queria. Na verdade eu não tinha expectativa de público, eu tinha expectativa de uma postura de público, de um público que se sentisse desafiado. Desafiado a olhar a periferia de uma maneira diferente.

Concluimos, portanto, com uma frase que o próprio Uchoa nos presenteou durante a entrevista. “A gente também é invenção”, ele diz. “A gente é tão invenção que a gente pode fazer um filme, que a gente pode fazer cinema”. E é nessa produção fiel e respeitosa que os cineastas também realizam política. Logo, para discutir representatividade e representação, é necessário levantar as diversas variáveis que compõem o espectro social presente nas periferias, sem buscar maneiras de homogeneizá-las seja no momento de produção de um filme, seja nos estudos da recepção dos filmes nesses ambientes.

Referências

- BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Revista Alceu, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242 a 255, jul./dez. 2007.
- CESAR, Amaranta. *Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento*. Revista Eco Pós - Imagens do presente, Rio de Janeiro, v.20, n.2, 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Sales Gomes. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SEM MORADIAS E SEM PÁTRIAS: OCUPAÇÃO URBANA EM ERA O HOTEL CAMBRIDGE

Matheus Almeida

Introdução

Os movimentos sociais urbanos de luta por moradia no Brasil crescem a cada ano. Esta luta, porém, não é recente, mas há décadas ocorre nos grandes centros urbanos do país. Em São Paulo, herdando esta trajetória de movimentos por moradia desde os anos 1980, o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), agrupa diversas organizações políticas reunidas em torno da pauta da reforma urbana. Tomando a história de uma das ocupações deste movimento, o filme *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé e produzido por André Montenegro e Rui Pires, chegou aos cinemas brasileiros em março de 2017 como vencedor do prêmio Cine en Construcción, do 63º Festival de San Sebastian (2015).

Este longa, que conta com 99 minutos, estabelece um foco narrativo sobre duas grandes questões sociais da contemporaneidade: a questão urbana e a questão do refúgio. No entanto, inicialmente a ideia da produção era tratar apenas da questão dos refugiados no Brasil. O envolvimento da equipe de produção com a luta por moradia se deu apenas no momento posterior ao início de seu contato com a Frente de Luta por Moradia (FLM), organização filiada ao MSTC e coordenadora de diversas ocupações em São Paulo.

Entre as Ocupações articuladas pela FLM se encontra o antigo edifício Cambridge, um hotel luxuoso construído nos anos 1950 que decretou falência em 2004, data em que foi abandonado. Após isto, a prefeitura da capital paulista adquiriu o prédio e o manteve em abandono, até que, em 2012, o mesmo foi ocupado pela FLM. Desde então se estabeleceram na Ocupação Cambridge mais de 200 famílias, contando com a presença de cerca de 250 crianças. Este foi o ponto o contexto em que a equipe produtora do filme pôde encontrar a presença dos refugiados com seus dilemas: no seio da luta pela

- GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2009.
- GURAN, Milton. *Considerações sobre a constituição e utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica*. Discurso Fotográfico, Londrina, 2011.
- SHOHAT Ella; STAM, Robert. *Estereótipo, realismo e representação racial*. Revista Imagens 5: p.70-84, 1995.
- ZANETTI, Daniela. *Das memórias do subdesenvolvimento às contradições do desenvolvimento: representações das favelas e periferias no audiovisual brasileiro contemporâneo*. In: _____. O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- 5X FAVELA – *Agora por nós mesmos*. Direção de Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Rodrigo Felha, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Luciana Bezerra, Wagner Novais. (100 min) Brasil, 2010.
- ARÁBIA. Direção de João Dumans e Affonso Uchoa. (97 min) Minas Gerais, 2017.
- A VIZINHANÇA *do Tigre*. Direção de Affonso Uchoa. (95 min) Minas Gerais, 2014.
- CIDADE *de Deus*. Direção de Fernando Meirelles (135 min) Rio de Janeiro, 2002.
- CINCO *Veze Favela*. Direção de Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias. (92 min). Rio de Janeiro, 1962.
- ELA VOLTA *na quinta*. Direção de André Novais. (107 min) Minas Gerais, 2015.
- FANTASMAS. Direção de André Novais. (11 min) Minas Gerais, 2011.
- FILME *de rua*. Direção de Joanna Ladeira, Paula Kimo, Zi Reis, Ed Marte, Guilherme Fernandes, Daniel Carneiro. (24 min). Minas Gerais, 2017.
- MULHER *à tarde*. Direção de Affonso Uchoa. (70 min) Minas Gerais, 2010.
- IMPROVISE!. Direção de Reinaldo Cardenuto e Filmagens Periféricas. São Paulo, 2004.
- RIO, *40 graus*. Direção de Nelson Pereira dos Santos. (100 min) Rio de Janeiro, 1955.

moradia. Analisar o modo como *Era o Hotel Cambridge* retrata as questões do refúgio e da moradia é, portanto, o objetivo do presente trabalho.

A situação-problema do longa é anunciada logo nas primeiras cenas da obra – tão logo somos rapidamente apresentados aos principais personagens. Trata-se do convívio entre refugiados e brasileiros no contexto de uma ocupação urbana. Como trama, a obra coloca a sentença de reintegração de posse da Ocupação Cambridge em 15 dias concedida por uma juíza, tal como anunciado pelo advogado do movimento, Manoel Del Rio. Uma curiosidade é que este personagem é interpretado pelo ator homônimo e advogado da FLM – praticamente a única referência masculina em um movimento liderado majoritariamente por mulheres.

O advogado afirma que o movimento tem que recorrer da decisão na justiça, uma vez que os moradores, ao ocuparem o prédio, retiraram dezenas de caminhões de lixo, focos de dengue na caixa d'água e o proprietário do prédio, além de o ter abandonado, não pagava os impostos. Em suma, a propriedade teve sua posse tomada pelos atuais moradores porque a mesma se encontrava abandonada. Carmen, personagem-atriz liderança da Cambridge, então, conclama que é hora deles estarem unidos para conseguirem vencer tal processo de despejo. A partir daí cada dia que se passa na ocupação é subtraído em uma contagem regressiva para o despejo, e o desenrolar da história se intensifica no aprofundamento dos personagens e das dinâmicas cotidianas dos ocupantes.

A produção social da obra

A obra cinematográfica é uma produção coletiva (VIANA, 2012). Sendo assim, a análise de um filme requer o conhecimento não só do processo produtivo da obra, como também de seus produtores. Ambos aspectos pertencem ao universo real de produção do filme, que expressa diversas determinações no universo ficcional do longa-metragem. Assim, antes de avaliarmos o universo ficcional do filme em questão, algumas observações ao universo real de produção da obra se fazem necessárias.

Eliane Caffé assina como diretora e co-roteirista de *Era o Hotel*

Cambridge, ao lado de Inês Figueiró e Luis Alberto de Abreu. Ao lado deste último, Eliane já havia trabalhado como co-roteirista nos filmes *Kenoma* (1998), *Narradores de Javé* (2003) e *O Sol do Meio Dia* (2009). Outra parceria que se repete na equipe de produção é entre a diretora e a diretora de arte, Carla Caffé – também organizadora do livro que conta os bastidores e concepções por trás do filme (CAFFÉ*, 2017) – mais de uma década após terem dirigido, respectivamente nos mesmos papéis, o filme *Narradores de Javé*. Estas obras demonstram um grau de amadurecimento e aprofundamento das concepções estéticas da equipe produtora, que resulta na obra que podemos ver no nosso longa em questão.

Carla Caffé trouxe de volta para um filme de Eliane Caffé a proposta de um cinema “participativo, colaborativo e inclusivo”, que se realizou de forma mais ampliada na produção sobre o Cambridge. O roteiro inicial foi modificado após o contato da equipe produtora do filme com a Ocupação, entendendo que a experiência que eles passaram durante dois meses no Cambridge, até começarem a pré-produção, tinha condições de enriquecer o roteiro pensado originalmente. Este princípio dialógico foi considerado fortemente, uma vez que até o final das filmagens o roteiro foi modificado 15 vezes (CAFFÉ**, 2017). Após as filmagens, a montagem e finalização levaram mais de um ano e meio.

A equipe diretora do filme, durante a pré-produção, visitou não só a Cambridge, como também outras 11 ocupações coordenadas pela FLM. A maior parte do elenco desta obra é formada de atores não profissionais, apenas José Dumont e Suely Franco são atores profissionais. Além da autoria da equipe de produção técnica, este filme é considerado como uma realização, uma ação coletiva, da Frente de Luta por Moradia, do Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem Teto (GRIST), da Faculdade de Arquitetura Escola da Cidade e da Aurora Filmes.

Dois aspectos são relevantes para destacarmos o processo produtivo do filme: a produção artística e a relação entre equipe de produção e Ocupação Cambridge. Carla Caffé coloca que a produção artística do filme operou na fronteira da arquitetura com o cinema, usando a ocasião do filme para promover intervenções no antigo hotel (CAFFÉ*, 2017). Neste sentido, ela mobilizou 21 alunos de arquitetura da Escola da Cidade, instituição onde a mesma leciona,

para contribuírem com o projeto da direção de arte, preparação e pré-produção do filme. A todo instante a direção artística ressaltava o caráter colaborativo de seu trabalho, tanto com a comunidade quanto com os estudantes.

No que se refere à relação com a comunidade ocupante, a ideia da equipe produtora foi a de estabelecer um vínculo próximo com a mesma. A diretora Eliane Caffé chegou na ocupação três anos antes do início das filmagens, e desde então um representante da equipe de produção passou a fazer parte das atividades do movimento, adquirindo a confiança dos ocupantes. Não era a primeira vez que intelectuais procuravam o Cambridge interessados em produzir uma obra de cinema: antes, a ocupação já havia sediado filmes como *Dia de Festa*, *Brigadeiro 700*, *Cidade concreto*, *Estamos juntos*, mas que sempre vinham de fora para dentro, com a ocupação servindo apenas de cenário, sem realmente serem os protagonistas das histórias (SILVA, 2017).

O resultado dessa aproximação foi que a ocupação Cambridge contribuiria para o filme de Eliane Caffé não apenas com o cenário, mas também com a figuração. Assim, com a mediação da coordenação da FLM, a direção conseguiu a aceitação dos moradores para atuarem e propôs oficinas de atores para que pudessem contracenar. Através destas oficinas, mapeou-se os residentes que se transformaram em personagens, e escolheu moradores-atores que representariam personagens de si mesmos no longa.

Por outro lado, a equipe produtora ofereceu algumas contrapartidas para o Cambridge, que seriam voltadas a benfeitorias no prédio. Assim, as modificações geradas pela Cenografia permaneceriam no espaço após o fim do filme, intervindo em alguns espaços comuns da Ocupação. A intenção das equipes produtoras era a de “criar áreas de convivência, lazer e comércio entre os moradores a partir do projeto da cenografia” (CAFFÉ*, 2017, p. 104). A produção pensava em contribuir na lógica da arquitetura efêmera, pois entendiam que a ocupação era de caráter provisório. Esta concepção da provisoriedade foi utilizada na definição do mobiliário, como pallets, caixotes, materiais reutilizados etc.

Algumas destas intervenções no espaço do prédio foram a criação da *lan house*, que recebeu uma nova biblioteca; a criação de um espaço infantil no saguão (o que aproximou mais os adultos, inicialmente

distantes do processo produtivo da obra); e a construção da Horta Cambridge, feita em parceria com a Escola da Cidade, que deixou uma horta na cobertura do prédio. A relação entre equipe produtora e ocupação foi marcada por diversas trocas, pois na medida em que iam intervindo e deixando heranças no espaço, a própria produção fílmica ia se enriquecendo em informações que expressavam a realidade dos ocupantes.

Diversos membros da equipe de produção artística destacaram a importância de estarem próximos à realidade das pessoas na Ocupação para conseguirem compreender a relevância da organização e da luta do movimento. A compreensão dos elementos destacados sobre o universo real é fundamental para a análise da forma de cinema que se apresenta em *Era o Hotel Cambridge*, o que será destacado mais à frente. Agora, passemos à análise e reflexão de alguns elementos do universo ficcional do longa.

A questão do refúgio

Os primeiros 30 minutos do filme já apresentam os principais personagens refugiados e demonstra o foco narrativo do longa que há na questão do refúgio, ao lado da questão da moradia. Ao longo de suas cenas, são faladas seis línguas. Em todos os núcleos de personagens vemos a presença de asiáticos (sírios, libaneses, nipônicos), africanos ou latino-americanos. A elevada recorrência da questão do refúgio na obra é em razão do filme ter tido como ponto de partida inicial – e isto permaneceu um aspecto pilar mesmo com todas as reformulações de roteiro – a situação do refugiado em São Paulo.

Quando Eliane Caffé começou seu trabalho de pesquisa sobre esta questão, entrou em contato com uma ONG que trabalha com refugiados em SP, e que um de seus diretores teria comentado com Eliane que “a ideia de unir refugiados dentro de uma ocupação de sem-tetos só poderia acontecer numa obra de ficção, pois, na vida real, pessoas em estado de refúgio costumam evitar qualquer situação de confronto político ou de conflito social” (CAFFÉ**, 2017, p. 236). Esta é uma argumentação que, apesar de parecer coerente, não condiz com a realidade de vários refugiados. Para os refugiados, tal como para os sem-teto, ocupar pode vir a se tornar a única forma de

moradia possível, de garantirem a sua sobrevivência durante o refúgio, ainda que esta seja uma situação possivelmente conflituosa com determinados aparatos estatais.

Sendo assim, a participação de refugiados em ocupações urbanas (ainda que possivelmente de formas diferenciadas das dos brasileiros¹, o que necessitaria de uma pesquisa específica para saber se é o caso e em qual contexto), é uma realidade existente. Isto não quer dizer que os ocupantes refugiados tenham interesse em estarem nos espaços de exposição da ocupação. Porém, no caso do filme sobre o Cambridge, é exatamente isto o que acontece. O que mobilizava os refugiados a dialogar com a produção do filme era a questão da legalidade dos documentos e da moradia.

A aproximação da equipe produtora com os refugiados foi o suficiente não só para conseguir a participações destes na obra, como também gerou, derivado desta experiência e após o término das gravações, o estímulo para os refugiados se articularem e formarem o GRIST, Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem-Teto. Antes disto, por mais que houvesse a presença dos refugiados na ocupação, não havia uma participação efetiva delas nas atividades, e tão pouco um trato aprofundado entre os moradores sobre a questão do refúgio.

Havia, inclusive, a prática de determinados preconceitos e discriminações contra alguns refugiados, reproduzindo concepções racistas e xenófobas sobre a história de seus países e culturas, como achar que todo africano seria traficante ou que todo palestino fosse homem-bomba, um terrorista (SILVA, 2017, p. 259). Carmen compara estes estereótipos sobre os refugiados com os próprios estereótipos que parte da população e o capital comunicacional possui contra os moradores das ocupações, de que são vagabundos, vândalos, desocupados etc.

A este respeito, em uma determinada cena, Apolo (personagem de José Dumont) aparece em frente ao computador, enquanto olha o Vlog da ocupação, quando vê os comentários, nas fotografias que fizeram dos moradores da ocupação, de pessoas os chamando de “vagabundos”, “invasores de propriedade privada”, “ignorantes”,

¹ A cena em que Kazongo, um dos refugiados congolezes, coloca na assembleia que, segundo o estatuto dos refugiados, estes não podem participar de atos políticos sob o risco de complicar a situação deles no Brasil, deixa entender.

“parasitas”, além de outras afirmações ainda mais reacionárias, como a de que “tem que usar bala de verdade, não de mentira”. No vídeo de um refugiado congolês, um comentário fala “não tem emprego para brasileiro... e ainda chega esses fudido pra cá?”. Quando refugiados e brasileiros são ofendidos, cada qual por uma soma de fatores distinta, mas em ambos devido a serem trabalhadores pobres residentes de uma ocupação, vínculos de solidariedade entre eles passam a se fortalecer, diminuindo os preconceitos praticados entre os próprios ocupantes.

A apresentação dos personagens refugiados nos coloca a história real ou aproximada que cada respectivo ator refugiado viveu até chegar no Cambridge. Conhecemos Hassam, personagem de Isam Ahmad – um palestino engenheiro de tecnologia e genética – que trabalha como dono de uma pequena mercearia na ocupação. A guerra é destacada frequentemente na imersão histórica do personagem (e não só dele, como também dos congolezes). Logo no início do filme, Hassam acolhe seu sobrinho Kalil, um jovem sírio que não sabe nenhuma palavra em português. Kalil acabou de chegar no Brasil, vindo de Yarmuk, um acampamento palestino na Síria, que em 2015 foi invadido pelo Estado Islâmico. Em uma cena posterior, vemos Hassam em uma conversa via Skype com sua irmã, que ainda reside na Palestina. Ela lhe relata o caso da morte dos filhos de uma amiga que teria mudado com ela para uma escola da ONU, onde um míssil lhes atingiu.

Fugindo da guerra, um jovem refugiado congolês fala que saiu de seu país achanado que estava indo para os EUA, quando, na verdade, estava indo para o Brasil sem saber, à beira de um navio. A mensagem expressa nestas cenas é a anunciação de um elemento real: nenhum dos refugiados sai do seu país por escolha, mas sim devido à condição social, geralmente associada à guerra ou regime político ditatorial, existente em seu país de origem. É o que afirma Hassam, quando coloca que “nós [palestinos] agora somos parte ocupantes de um lugar, enquanto eu [fui] dado fora de minha pátria por causa de ocupantes”, refletindo sobre sua saída do território palestino ocupado por Israel.

O drama de cada ator é constitutivo da identificação que o espectador gera com tais personagens do longa. Com este drama o filme põe em evidência a questão da diferença cultural, que não é vista

somente na relação entre brasileiro e estrangeiro, como também na relação entre brasileiros oriundos de diferentes regiões do país. No entanto, é principalmente na relação brasileiro x refugiado que se evidencia a existência e consequências das diferenças culturais. O roteiro tem o mérito de ressaltar estas diferenças culturais mesmo em momentos de humor, mostrando que nem sempre estas diferenças conduzem ao conflito, como é o caso de quando um congolês, um nipônico e dois brasileiros conversam, tal como numa cômica disputa entre qual cultura possui uma culinária mais variada.

Por trás do universo ficcional, um dos embates culturais que houve na Ocupação entre brasileiros e refugiados foi em uma situação em que Pitchou, um refugiado congolês, afirmou que era impensável os pais dividirem o mesmo quarto com os filhos, enquanto que para os brasileiros isto não era um problema (SILVA, 2017). Dentro da ficção, diversas situações cotidianas demarcam certas relações conflituosas entre brasileiros e refugiados, a exemplo da cena em que um brasileiro reclama que os refugiados estão sempre ocupando todos os computadores da sala de informática, todos os dias (muitas das vezes, tentando manterem-se informados da realidade de seu país e fazerem contato com seus familiares via internet). Isto demonstra que, apesar de poder se manifestar sob múltiplas formas, a relação refugiado x brasileiro carrega sempre, ao menos no contexto da ocupação, aspectos como nacionalidade, cultura e raça como diferenciadores sociais.

Porém, a relação entre estes dois grupos sociais manifesta não apenas tensões, como processos de identificação (muitas vezes em decorrência das tensões comuns a eles). Para Eliane Caffé, a ligação que grande parte dos brasileiros tem com os refugiados é “a falta de moradia, a falta do cumprimento do direito a um lugar seguro e estável para equilibrar a alma e a família e suportar o caos cotidiano” (CAFFÉ**, 2017, p. 235). Hassam, ao refletir sobre a vida retirante e “despatriada” dos palestinos nos ensaja a possibilidade de pensarmos a respeito de outros elementos comuns com a realidade brasileira, pois, em que pese o Brasil possuir um Estado, os direitos da população pobre são precarizados por este mesmo Estado, aparato do poder burguês.

Assim, somos levados a conhecer os conflitos e convergências culturais entre africanos, asiáticos e latino-americanos unificados em

função da pauta da moradia, e que estabelecem uma aproximação (política, pessoal, etc.) entre si. Esta aproximação, porém, não se dá sem ruídos, levando a algumas situações que remetem à exacerbação de suas diferenças como razão de discriminação (expressa, por exemplo, quando alguns brasileiros dizem não ter condições de cuidarem deles mesmos, quanto mais de refugiados), mas gerando também outras situações em que seus elementos comuns é que são ressaltados, servindo de base para a solidariedade – como quando Hassam diz que é “um refugiado palestino no Brasil, e vocês são refugiados brasileiros do Brasil”, e Carmen concorda com ele argumentando que “Brasileiro, estrangeiro, somos todos refugiados. Refugiados dos nossos direitos”.

Era o Hotel Cambridge põe em evidência, como uma obra cinematográfica, uma conexão entre questão do refúgio e questão da moradia que poucas obras bibliográficas fizeram até o momento no Brasil. Apesar de focar no que denomina de “intelectuais das margens”, Dias (2015) aponta alguns elementos comparativos entre estas realidades, no caso, entre a Favela do Acari, no Rio de Janeiro, e o Campo de Refugiados de Beddawi, no norte do Líbano. Esta interligação temática, porém, é algo que deverá receber mais atenções por parte de pesquisadores brasileiros nos próximos anos, em função da realidade crescente do refúgio e da ocupação urbana, assim como devido à abordagem da obra de Eliane Caffé.

A questão da moradia

Em novembro de 2012, após vários anos de acompanhamento da situação do antigo Hotel Cambridge, a Frente de Luta por Moradia resolveu mobilizar centenas de famílias para ocupar o velho prédio abandonado no Centro de São Paulo. Ao entrarem no edifício, deram início ao processo de limpeza de seus 15 andares, o ocorreu durante dois meses, utilizando centenas de caçambas para a remoção do lixo. A partir daí dois espaços no imóvel passaram a ser os pontos de concentração dos ocupantes: a cozinha e as escadas. A cozinha foi o primeiro espaço pensado para entrosar e envolver os ocupantes no período inicial, uma vez que muitos moradores ainda não contavam

com estrutura domiciliar completa, e no espaço da cozinha fermentava a organização da vida coletiva na ocupação.

A ausência de elevador no prédio fez com que as escadas fossem um ambiente muito movimentado, onde moradores de diferentes andares tiveram como ponto de encontro. O tamanho das escadas foi também uma determinação na divisão dos apartamentos, que estabeleceu as famílias com bebês e os idosos a ficarem nos andares inferiores, onde há um estacionamento de carrinhos de bebê. Nas escadas e corredores se vê pessoas de diferentes idades, juntas, trabalhando no transporte de objetos e na resolução de demandas cotidianas. Mais que espaços de deslocamento, escadas e corredores se tornaram o *locus* de diferentes atividades cotidianas e extraordinárias, trazendo o espaço coletivo para (literalmente) a porta dos ocupantes.

Antes mesmo de realizada a ocupação, diversos cuidados políticos do movimento são repassados: “Os critérios de participação são simples: as famílias só podem ocupar se os filhos estiverem matriculados na escola; não é permitido qualquer violência física entre os habitantes; e é obrigatória a participação nas manifestações públicas e políticas e na manutenção do edifício” (SILVA, 2017, p. 29). Dentro da ocupação há uma divisão do trabalho hierarquizada que segue a lógica tanto de um sistema de confiança baseado na indicação de um coordenador por andar, quanto da subordinação destes coordenadores, e dos ocupantes em geral, à liderança de Carmen Silva – uma das dirigentes da FLP e do MSTC. Para todos os moradores, há condições estritas para a permanência de cada um na ocupação: participar dos mutirões de limpeza, das assembleias, das manifestações, das comissões, contribuir com as atividades e com recursos materiais/financeiros.

Dialogando com os universos ficcional e real da Ocupação Cambridge, podemos fazer alguns paralelos com as reflexões que pesquisadores em outros contextos urbanos nos trazem. Patricia Birman analisa o caso da ocupação João Cândido, no Rio de Janeiro, coordenada pela Frente de Luta Popular (FLP), quando destaca que é preciso entender as Ocupações como fenômenos políticos, que extrapolam a noção de “invasões aleatórias” existente no imaginário comum (BIRMAN, 2015). No interior de uma ocupação, os esforços organizativos internos vêm no sentido de “impedir que a ocupação

se transformasse em invasão pela ausência de determinação política (em seu sentido formal) e de empreendedorismo de seus militantes” (BIRMAN, 2015, p. 169).

O caráter político de uma ocupação está inserido na questão urbana e nos movimentos sociais urbanos², o que remete para diversas outras questões (o Estado, as formas de regularização sociais, a acumulação capitalista, os processos de urbanização, enfim, as lutas de classes). As mais diversas classes trabalhadoras urbanas compõem uma ocupação como Cambridge: operários, intelectuais, subalternos, lumpemproletários etc. A ocupação, portanto, é um espaço que atende diferentes trabalhadores de baixa renda.

A ocupação urbana possui uma natureza de classe diretamente relacionada com a natureza de classe da formação urbana das cidades. A variedade de expressões culturais que possui a ocupação Cambridge, como já destacada acima, convive no seio da natureza de classe inescapável deste movimento como uma ocupação. Assim, o movimento social urbano lida com questões de classe fundamentais na determinação de tal movimento: a propriedade privada, a mercantilização do solo, a divisão social do trabalho, a especulação imobiliária, o capital construtor, entre diversos outros elementos (ENGELS, 2015; LEFEBVRE, 2011).

Certamente, as estratégias de luta da FLP levam em consideração ao menos algumas destas questões. Isto pode ser observado quando Carmen afirma que “nossa estratégia de luta é ocupar espaços abandonados no Centro da cidade e, assim, atrair a atenção das autoridades para essas propriedades que não estão exercendo sua função social, pressionando o poder público para atender milhares de famílias sem-teto” (SILVA, 2017, p. 30). Por outro lado, a tarefa da ocupação diante dos ocupantes seria a de “ressocialização”. “Estamos em fase de ressocializar” (SILVA, 2017, p. 255) as pessoas que chegam na ocupação, como afirma Carmen. A ideia de ressocialização é geralmente utilizada apenas nas situações de transição de uma pessoa da

² Entendo por movimento social urbano todo movimento levado a cabo por um grupo social que entra em fusão pela pauta da questão urbana (VIANA, 2016). Esta concepção se difere das que entendem como movimento social urbano apenas aqueles em que há a presença de organizações de militantes na coordenação das ações, o que não reconhece a existência de ações e organizações espontâneas em determinado movimento social urbano.

fase da adolescência para a juventude, ou quando alguém sai de uma instituição carcerária e retorna para o convívio social mais amplo. Porém, Carmen apresenta outra compreensão e coloca a Ocupação como um espaço de ressocialização, onde indivíduos e famílias destruídas financeira e emocionalmente se tornam pessoas conscientes de seus direitos e de sua luta para os fazer valer.

A FLP, filiada ao MSTC, é um movimento social urbano que atua especificamente na região central de São Paulo por perceber o processo de urbanização decorrido nesta região e suas consequências espacialmente segregadoras para as classes trabalhadoras. A desproporção entre a concentração de postos de emprego e de habitações no centro expandido e a zona leste, por exemplo, é algo produzido pelo processo de urbanização levado a cabo no século 20, e que os movimentos de ocupação tentam alterá-lo (BONDUKI, 2017).

Posições como estas, defendidas por diversas organizações de movimentos sociais urbanos, levam-nos a constituírem uma postura reivindicativa frente ao Estado, tal como destaca Tatagiba:

A partir da interação mais ou menos intensa e continuada com atores do campo político-institucional os movimentos buscam o acesso ao poder político, de forma a produzir consequências no plano legislativo, nos processos de produção das políticas públicas, no controle sobre os aparatos administrativos etc. (TATAGIBA, 2010, p. 69).

De tal dinâmica, cada ocupação e organização de luta por moradia desenvolve uma relação com o Estado, sendo em alguns casos de cooptação, de aparelhamento ou de repressão (VIANA, 2016). Desta posição com relação ao Estado, as diferentes organizações do movimento de luta por moradia também estabelecem diferentes relações entre si. Uma relação de conflito entre estas organizações pode ser vista no filme, e na fala de Carmen no livro a respeito do filme também, quando ela permite entender que há uma disputa entre determinados movimentos por moradia em São Paulo. Isto fica evidente quando Carmen afirma que a “festa” (ocupação de prédios abandonados) que fariam no dia seguinte será antecipada para aquele dia, devido à informação que receberam de que havia

outros “movimentos que não têm ética [que] estão querendo ocupar o nosso alvo”.

A respeito da relação com o Estado, no caso da Ocupação Cambridge, a montagem que o filme nos fornece enuncia a presença do Estado apenas em dois momentos na obra: logo no início, quando é divulgada a decisão judicial de reintegração de posse da ocupação, e no final, quando a polícia militar executa o despejo e repressão dos ocupantes. Assim, somos levados pela trama do filme a entender a FLP como uma organização autônoma do movimento social urbano – o que talvez seja um dos motivos do conflito que existe com esta outra organização que pretendia ocupar um prédio visado pela FLP, mas isto é uma hipótese, tendo em vista o desconhecimento desta informação.

As últimas cenas do longa, inclusive, nos levam a ver um pouco mais de perto o grau da letalidade da violência policial empregada pelo Estado contra ocupações urbanas. Ao anunciar que era o dia do despejo, a tela transmite as imagens do batalhão de choque da PM-SP chegando em grande número de viaturas e comboios ao local da ocupação³. Enquanto os moradores esperavam a chegada de 40 caminhões que teriam sido prometidos a eles para que pudessem desocupar o prédio, a polícia passou a atirar bombas de gás lacrimogênio para dentro do imóvel. Neste momento, vemos imagens, produzidas dentro da ocupação, de crianças e bebês com dificuldades respiratórias e seus pais tentando socorrê-las. Na tentativa de amenizar os efeitos físicos desta ação de terror do Estado, os ocupantes sobem para o teto do edifício, e a polícia passa a atirar suas bombas nos apoiadores da ocupação que se encontravam nas ruas próximas ao local ocupado.

A brutalidade policial, no entanto, não é o que encerra o filme: a cena final mostra a multiplicidade de bandeiras de organizações do movimento de luta pela moradia em São Paulo, demonstrando que o movimento não acaba com a ocupação no ato da violência policial, mas que se espalha por entre ruas, cortiços, hotéis, e toda forma de

³ Como será discutido mais à frente, este conjunto de cenas é um dos momentos em que a direção se utilizou de uma ficção narrativa sobre um acontecimento real (o despejo de uma outra ocupação coordenada pela FLP), deslocando, no universo ficcional do filme, para outro contexto em que tal acontecimento real não ocorreu: o despejo da Ocupação Cambridge.

edifício abandonado pela cidade. A continuidade da luta é a mensagem final que repassa a filme de Eliane Caffé *Era o Hotel Cambridge*, uma obra cinematográfica que não só por seu conteúdo, como também por sua forma, trouxe novas possibilidades de atuação para o cinema socialmente engajado.

O cinema engajado

O engajamento política é uma rara postura intelectual na sociedade capitalista, que convive com outras formas de posturas dos intelectuais em suas produções. A obra de Eliane Caffé é claramente uma destas felizes exceções. Um filme, como uma produção coletiva, exige que vários componentes da equipe de produção (ou, ao menos, os que possuem maior condição de decisão) possuam uma postura engajada, para que a obra realmente seja crítica e axionômica⁴. No filme de Caffé, um dos apontamentos desta postura é a relação que a equipe produtora desenvolveu com a Ocupação Cambridge, e as consequências desta relação.

Carmen comenta que a equipe de produção do filme teve importante influência para que a Ocupação passasse a se abrir mais, ao contrário da posição que tinham anteriormente de se manterem sempre fechados como forma de se proteger. Isto é expresso quando Carmen comenta que Carla Caffé teria dito a eles que o prédio possuía janelas bonitas, e que deveriam ficar abertas, e Carmen responde de imediato dizendo que essa é a proteção deles. A prática de uma ocupação “se fechar”, ocultar sua existência como estratégia de sobrevivência é algo que ocorre em vários contextos (sobretudo em regiões centrais), mesmo na capital mineira, o que já foi demonstrado em outra oportunidade (ALMEIDA, 2015).

As consequências do filme se deram não somente na vida interna da ocupação, como também de uma forma mais ampla na sociedade. Carmen coloca que “o filme é a oportunidade de tirar o mito de que os movimentos sociais de moradia são movimentos de vândalos e de marginais. Somos só seres humanos trabalhadores de baixa

⁴ Sobre o conceito de axionomia, cf. Viana (2007).

renda que gritamos que precisamos de políticas públicas eficazes no âmbito da moradia, da saúde, da educação” (SILVA, 2017, p. 257).

Se observarmos no histórico da produção cinematográfica de Eliane Caffé vemos os conflitos sociais como temas recorrentes. A própria diretora nos fornece uma demonstração de seu envolvimento com uma forma de “cinema de resistência”, manifestando interesse em trabalhar com “zonas de conflitos”, que são definidas por ela como “toda área ou território onde se manifesta claramente a disputa política entre classes ou segmentos sociais” (CAFFÉ**, 2017, p. 240).

Esta concepção de Caffé é compartilhada por diversos membros da equipe produtora que já a acompanha há muitos anos, e mesmo entre o elenco (profissional ou não). O ator José Dumont, em uma das entrevistas de divulgação do longa, afirmou que “acredito que a arte tem que ter utilidade... Arte inútil, não é por aí”, o que remete para uma percepção crítica da arte (na contramão de ideologemas como “a arte pela arte”, “arte como valor sublime”, etc.). Não deixa de ser interessante que uma parcela dos membros da equipe de produção se tornaram militantes, após o filme, na questão da moradia.

A diretora nos fornece em *Era o Hotel Cambridge* uma produção esteticista, em que a concepção estética é uma determinação formal – aspecto quase inexistente em produções semiesteticistas, “reduzindo-se meramente ao estilo ou às regras gerais do gênero” (VIANA, 2012, p. 65). Esta forma de produção geralmente possui menor influência do capital cinematográfico, e por isto, possuem uma autonomia relativa maior. Este é o caso da obra de Eliane Caffé. Há uma grande importância da direção à forma de se fazer ao filme, mais que ao seu resultado final, na determinação da mensagem que a obra expressa. A opção por este formato de cinema gerou tanto a disponibilidade bastante limitada de recursos financeiros, quanto um volume de tempo de trabalho cooperativo e individual muito elevado para os membros da equipe produtora (principalmente direção e edição).

Um último aspecto do filme que ainda se faz preciso levantar, para o objetivo analítico aqui proposto, é a relação entre ficção e realidade presente na obra. Em diversos eventos por onde passou, como em festivais na Europa, *Era o Hotel Cambridge* gerou controversos debates sobre se ele tratava-se de um filme ou documentário. Esta dinâmica um tanto “opaca” do longa foi propositalmente

gerada pela direção através de duas técnicas: a) ao produzir a obra a partir da gravação de cenas fictícias, para compor a trama do filme, mesclando com filmagens de atividades reais que o MSTC promoveu; e, b) ao recortar e acrescentar ao longa cenas ou imagens de outras produções cinematográficas, que, por não serem identificadas no momento da exibição, levam o espectador a crer que se tratam de uma filmagem da equipe produtora do filme.

No primeiro caso, temos dois momentos distintos: as cenas de ocupação de um novo prédio e as da execução do despejo. As atividades referentes àquelas cenas foram planejadas pela FLP para o chamado “Abril Vermelho”, um período em que o MSTC coordena a ocupação de vários imóveis abandonados no Centro de São Paulo, em uma noite. No filme, esta ocupação é a denominada “festa” de que fala Carmen em reunião com os ocupantes de Cambridge. Já a cena que aparece logo ao final do filme, na história real, foi gravada no mesmo dia da cena da ocupação deste outro prédio, pois esta ocupação foi despejada pouco tempo após a entrada no edifício. Ambas cenas, de ocupação e despejo, foram acontecimento reais, que foram filmadas e incorporadas ao universo ficcional do filme.

No entanto, na narrativa ficcional, a cena da ocupação explícita que se trata de uma ação dos moradores da Ocupação Cambridge apoiando a criação de uma nova ocupação, enquanto que a cena do despejo foi montada para que o espectador entenda que este foi o despejo da Cambridge, ao final do prazo daqueles 15 dias noticiados pelo advogado da ocupação logo no início do filme. Assim, o universo ficcional se utiliza das imagens reais de um despejo, que foi o da ocupação ocorrida no antigo “Espigão”, na avenida Ipiranga, e ao mesmo tempo, se confirma como uma ficção porque deliberadamente dá a entender que tal despejo foi no Cambridge, o que nunca houve lá.

As situações que deram origem a estas cenas ocorreram três meses após o término das filmagens. Segundo a diretora, “já estávamos trabalhando no terceiro corte do filme quando os moradores do Cambridge resolveram apoiar outra ocupação [...]” (CAFFÉ**, 2017, p. 244). Neste momento, a equipe produtora resolveu enviar apenas uma câmera e uma unidade de som, juntamente a alguns personagens: “Não havia o orçamento necessário para armar a produção que

uma ação dessas características requer na prática, mas eis que, de repente, toda a transpiração, a tensão, a força e a autenticidade da luta de nossos personagens na rua chegam à ilha de montagem do longa como um diamante bruto” (CAFFÉ**, 2017, p. 244).

As imagens que aparecem no longa são as que foram produzidas por esta única câmera da equipe produtora no local, como também as que foram filmadas por uma rede de jornalismo independente, que cedeu estas imagens para a equipe do filme. Desta maneira, toda a sequência final de cenas do longa foi construída de forma inesperada e não planejada pela equipe de produção. Já a segunda técnica utilizada pela direção se deu na inserção de cenas de outras produções cinematográficas que compuseram as imagens oníricas dos devaneios e lembranças dos personagens Ngandu (um refugiado congolês) e Hassam a respeito de seus países de origem. Nas memórias de Ngandu, vemos cenas do documentário de Frank Poulsen, “Blood in the mobile”, de 2010. Já sobre as imagens que vemos diante das memórias de Hassam, elas foram retiradas do documentário “A Chave da Casa” (2009), de Stela Grisotti e Paschoal Samora (CAFFÉ**, 2017).

Deste modo, a obra de Caffé joga com os limites ficção/documental, sem a pretensão de ser um “híbrido”, mas alargando as possibilidades narrativas da produção ficcional⁵. A prática de inserir trechos de outros filmes em um longa é frequentemente utilizada por documentários, mas é mais incomum em casos de obras ficcionais, o que gera em muitos, ao ver estas cenas, a falsa certeza de que *Era o Hotel Cambridge* se trata de uma obra documental. Não é um documentário. O filme de Eliane Caffé é uma grande obra que nos mostra como o universo ficcional de um filme pode se confundir com a realidade, não só por abordar um tema crível e encarnado nas pessoas e suas relações sociais, como também pela forma materialista em que constrói sua narrativa.

⁵ Diferente de como interpreta Santaella, que além de considerar que este é um filme híbrido, afirma também que é uma obra em que “a dose de ficção é apenas aquela necessária para que uma narrativa se teça” (SANTAELLA, 2017, p. 247). A compreensão da própria diretora, e uma interpretação correta do longa, apontam justamente para o entendimento contrário: trata-se de um filme profundamente ficcional, e não menos conectado à realidade imediata.

Referências

- ALMEIDA, Matheus. Do MOFUCE a ACEMG: Histórias entre UFMG, Ditadura Militar e Assistência Estudantil. In: *Revista Três Pontos*, vol. 12, nº 2, 2015. Disponível em <<https://seer.ufmg.br/index.php/revis-tatrespontos/article/viewFile/4126/3023>>. Acesso em 15 de março de 2018.
- BIRMAN, Patrícia. Ocupações: territórios em disputa, gêneros e a construção de espaços comuns. In: BIRMAN, Patrícia; LEITE, Márcia Pereira; MACHADO, Carly; SÁ CARNEIRO, Sandra de. *Dispositivos urbanos e trama dos viventes: ordens e resistências*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- BONDUKI, Nabil. Em direção a um novo modelo de desenvolvimento urbano: da luta pela moradia nas áreas centrais aos avanços do Plano Diretor. In: CAFFÉ, Carla. *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- CAFFÉ*, Carla. *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- CAFFÉ**, Eliane. Construindo o filme *Era o Hotel Cambridge*. In: CAFFÉ, Carla. *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- DIAS, Amanda S.A. Favelas, campos de refugiados e os “intelectuais das margens”. In: BIRMAN, Patrícia; LEITE, Márcia Pereira; MACHADO, Carly; SÁ CARNEIRO, Sandra de. *Dispositivos urbanos e trama dos viventes: ordens e resistências*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- ENGELS, Friedrich. *Sobre a questão da moradia*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. A indômita luta pela dignidade da vida. In: CAFFÉ, Carla. *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- SILVA, Carmen. Entrevista: Carmen da Silva Ferreira, líder da Frente de Luta Por Moradia (FLM). In: CAFFÉ, Carla. *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- TATAGIBA, Luciana. Desafios da relação entre movimentos sociais e instituições políticas: O caso do movimento de moradia da cidade de São Paulo – Primeiras reflexões. In: *Colombia Internacional*, nº 71, 2010. Disponível em <<http://www.scielo.org.co/pdf/rci/n71/n71a04.pdf>>. Acesso em 10 de março de 2018.
- VIANA, Nildo. *Os Valores na Sociedade Moderna*. Goiânia: Thesaurus Editora, 2007.
- VIANA, Nildo. *Cinema e Mensagem: Análise e Assimilação*. Porto Alegre: Asterisco, 2012.
- VIANA, Nildo. *Os Movimentos Sociais*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

ELEFANTES BRANCOS, AUSÊNCIA DE DIREITOS E POSSIBILIDADES DE INTERVENÇÃO: UM ENSAIO SOBRE ATITUDES POSSÍVEIS PARA MODIFICAÇÃO DO QUADRO SOCIAL

*Geovane Lopes de Oliveira
Andrey da Silva Brugger*

Introdução

Nossa proposta de capítulo pretende discutir o quadro generalizado e reiterado de baixa sedimentação de direitos sociais básicos em países da América Latina e as possibilidades de intervenção nessa realidade. Com este fito, o trabalho se dispõe a discutir duas questões: como o cinema brasileiro e latinoamericano como um todo pode atuar como “linguagem” significadora e significante para uma mensagem de denúncia e problematização das situações sociais e qual é o papel do Direito nesse contexto de ausência de direitos (hoje, tem sido “moda” falar em “estado de coisas inconstitucional”) e quais as possibilidades emancipatórias que o Direito possui e contém.

Conforme aponta Graeme Turner (1997, p.51-53), é claro que o cinema não é, em si, uma linguagem, entretanto atua gerando linguagens com sua sequência de imagens, sons e envolvimento ou condução de roteiro. Portanto, se o cinema pode se transmutar em linguagem, o cinema acaba estando inserido em uma cultura nos termos de Turner: como processo dinâmico que produz as práticas, conforma as instituições e a teia de significados que desenham nossas interrelações sociais. Com efeito, a linguagem é o método através do qual a cultura se espalha. O sistema de linguagem de uma cultura traz em si o conjunto de prioridades e significantes dessa cultura, seu conjunto específico de valores e sua composição específica do mundo físico e social.

Dessa maneira, o que propomos é que a linguagem não rotula a realidade, mas a constrói. A linguagem visual propiciada pelo

cinema faz justamente isso: estabelece um código de compreensão, a partir de codificações de significados. Utilizar os filmes como instrumento de denúncia ou provocação ao raciocínio nos parece uma metodologia acertada.

Dentro deste contexto, ligar o cinema latinoamericano ao Direito brasileiro e também a construções jurídicas da América Latina é uma empreitada que propomos neste capítulo para articular a ausência de direitos sociais, o abandono de regiões periféricas e, para não apenas denunciarmos, buscar maneiras, atores e estratégias de intervenção nessa(s) realidade(s).

O filme escolhido para esse “link” foi a obra “Elefante branco”, uma produção argentina de 2012, dirigida por Pablo Trapero. A história narra uma parte da vida do Padre Julián, vivido por Ricardo Darin, na sua luta diária para garantir uma mínima dignidade a moradores de uma favela da periferia de Buenos Aires construída nos escombros e no entorno de uma grande construção inacabada. Nessa empreitada ele será auxiliado por uma padre Belga recém chegado - Nicolás, vivido por Jérémie Renier - e uma assistente social - Luciana, vivida por Marina Gusman).

Juntos eles buscarão superar, dentro dos limites de suas capacidades humanas, a miséria extrema, a marginalização e a criminalização da pobreza, e se verão sujeitos às agruras da descoberta do caráter meramente simbólico das ferramentas jurídicas às disposição dos “outsiders” e da sua incapacidade de fazer frente, de forma consistente e efetiva, aos interesses das grandes corporações e instituições – polícia, política, igreja etc. Tudo isso permeado por uma tensão ligada ao elemento humano e afetivo, que impacta a vida e as atitudes dos protagonistas.

Mike Davis informava, em 2004 (p. 192-193), que a população rural mundial tinha atingido seu limite e decairia a partir de 2020, de forma que o aumento da população do mundo ficaria a cargo exclusivamente das Cidades. Dessa forma, o crescimento populacional implicará no desenvolvimento de megacidades, com mais de 8 milhões de habitantes, e hipercidades, com mais de 20 milhões. Contudo, três quartos desse crescimento ocorrerá em cidades sem planejamento urbano e sujeitas à estruturas de favela, como “antípodas tenazes das paisagens genéricas de fantasia” representadas pelas fortificações residenciais nas quais a classe média enclausura-se cada

vez mais (p. 200). Nos países subdesenvolvidos e especialmente na América Latina, tais processos serão ainda mais presentes e estão invariavelmente ligados à abdicação dos governos em combater a favelização e reparar a marginalização urbana (DAVIS, 2006, p. 62), negando direitos mínimos e condições essenciais de concretização da dignidade humana.

Nesse contexto, embora as constituições na América Latina em geral sejam reconhecidas como expressão de um Estado Social (LAVIÉ, 1991), e a Constituição Brasileira de 1988, em especial, seja vista como um marco concretizador do compromisso com os direitos fundamentais e a democracia, bem como com a mudança das relações políticas sociais e econômicas (SOUZA NETO; SARMENTO, 2012, item 4.5), essa expectativa não se confirmaram e uma parcela expressiva da população, sobretudo aquela relegada às favelas, vê-se diuturnamente alijada das condições mínimas de existência e de quaisquer possibilidade de fala competente no espaço público. A identificação dessa estrutura negadora de direitos leva à reflexão sobre as condições de possibilidade de intervenção pelo direito e para além do direito, nos contextos de sub-representação democrática e cidadania suprimida.

Com o fito de empreender essas discussões, dividimos nosso capítulo da seguinte maneira: na seção seguinte, faremos apontamentos teóricos sobre a possibilidade que o cinema nos apresenta a partir das linguagens; lançando mão da importância da construção da realidade a partir da cultura e das interações linguísticas. Advogamos a interdisciplinariedade como fator de relevo para nosso empreendimento argumentativo neste capítulo.

O ensaio prossegue com a seção seguinte em que pontuamos questões importantes interligando a obra base da discussão e as realidades argentina e brasileira. A terceira seção cuida fundamentalmente de Direito e Cidadania, em que buscamos articular nossas provocações.

Este capítulo é, a rigor, uma provocação, sem muitas respostas, mas que pode ser o pontapé de reflexões e práticas em nosso microcosmo. Se bem sucedidos, poderemos contribuir um pouco com o quadro social de persistente e profunda desigualdade.

Apontamentos teóricos: cinema como prática social interdisciplinar e a linguagem conformando o mundo sensível

Essa seção bebe da fonte magistral de Graeme Turner (1997), que articula teoricamente o cinema como prática social, principalmente a partir da linguagem, conforme os escritos de seus capítulos 3 e 6.

Aqui, buscaremos articular nossa premissa teórica neste trabalho, qual seja: o cinema pode ser um pano de fundo importante e constitutivo de uma discussão junto ao Direito e à Sociologia sobre questões cotidianas. No nosso caso, sobre os desafios dos Estados latino-americanos, em especial o Brasil, quanto à prática dos direitos sociais. Conforme Turner, sabemos que o cinema não é uma linguagem em si, embora trabalhe com instrumentos que funcionam como se fossem linguagens, como a cinematografia e a sonoplastia (1997, p. 51). O cinema é vínculo de comunicação, imerso dentro de um macrocosmo: a própria cultura e a própria política.

A ideia de cultura definida por Graeme Turner nos auxilia sobremaneira no que pretendemos empreender: a cultura é a dinâmica fonte dos comportamentos, das práticas, das instituições e significações que atribuímos em nossas existências sociais (TURNER, 1997, p.51). Essa dinâmica faz uso da linguagem para reproduzir e acionar esse campo de ações e interações. Essa reprodução não é tão somente de atribuir rótulos, mas, principalmente, constituir a realidade vivida.

Assim, para Graeme Turner,

[n]ão podemos pensar sem a linguagem, portanto é difícil nos imaginar “pensando” coisas para as quais não temos nenhuma linguagem. Nós nos tornamos membros de nossa cultura por meio da linguagem, adquirimos nosso senso de identidade pessoal com a linguagem, e é graças a ela que internalizamos os sistemas de valores que estruturam nossa vida. (1997, p. 52)

Ao pensarmos na linguagem, em nossos sistemas culturais e de interações cotidianas, aliada à perspectiva institucional que

constitui nossas normativas de comportamentos e sedimentação de posições de garantias básicas de vida e cidadania, o Direito aparece como o campo que estabelece, direciona e constrói nossas práticas e entendimentos sobre o Estado de bem-estar que vivemos ou deveríamos viver. Queremos dizer com isso que são nos códigos jurídicos, principalmente através das Constituições, é que os regramentos e direitos são estabelecidos. Nesse contexto, embora as constituições na América Latina em geral sejam reconhecidas como expressão de um Estado Social (LAVIÉ, 1991), e a Constituição Brasileira de 1988, em especial, seja vista como um marco concretizador do compromisso com os direitos fundamentais e a democracia, bem como com a mudança das relações políticas sociais e econômicas (SOUSA NETO; SARMENTO, 2012, item 4.5), essa expectativa não se confirmaram e uma parcela expressiva da população, sobretudo aquela relegada às favelas, vê-se diuturnamente alijada das condições mínimas de existência e de quaisquer possibilidade de fala competente no espaço público. A identificação dessa estrutura negadora de direitos leva à reflexão sobre as condições de possibilidade de intervenção pelo direito e para além do direito, nos contextos de sub-representação democrática e cidadania suprimida.

O Direito é justamente esse instrumento lingüístico capaz de constituir a realidade, ainda que essa possa não traduzir, em suas práticas microscópicas, aquela realidade constituída. Há quem atribua a caracterização de legislação simbólica¹ a esse fenômeno. É claro que o Direito deve buscar conformar o corpo de normas o mais próximo possível da realidade social, afinal sua força está justamente em poder refletir as interações que acontecem no macrocosmo social. Entretanto, esse mesmo corpo de normas é também o instrumento da manutenção da ordem simbólica, que pode se afastar um pouco das lutas no espaço micro social (BOURDIEU, 1989, 251), momento em que os atores do campo – geralmente os movimentos sociais – terão que reivindicar as promessas emancipatórias que são o “mote” dos corpos jurídicos modernos, manifestamente desde o fim da Segunda Grande Guerra Mundial.

No contexto “do simbólico”, mais precisamente no nível do significativo, o cinema desenvolveu um rico conjunto de códigos e

convenções. Deste modo, é possível alinhar o cinema ao direito a fim de discutirmos a realidade a partir da imagem “lúdica” do filme. O filme escolhido para ser nosso ponto de empreendimento teórico é um claro exemplo das declarações oficiais e extraoficiais sobre que falam Pierre Bourdieu (1989) e Marcelo Neves (2015). É possível falar em uma interdisciplinariedade valorativa (SOUSA, NASCIMENTO, 2011), em que a partir de uma obra cinematográfica, questões jurídicas e sociológicas são colocadas em questão. O “uso de um sistema de comunicação mais dinâmico da arte cinematográfica propicia interação do abstracionismo legislativo e a realidade factual” (SOUSA, NASCIMENTO, 2011, p.112).

Essas interrelações interdisciplinares ficarão mais claras com as próximas seções, em que nosso foco de desenvolvimento deste trabalho se apresenta a partir do filme “Elefante branco”. Discutiremos a questão da desigualdade social e a busca por reorganização do Estado e da participação popular, com elementos que perpassam muitas e variadas disciplinas, partindo do filme citado.

A arte descreve a realidade

O drama “Elefante branco”, uma produção argentina de 2012, dirigida por Pablo Trapero, retrata a realidade da periferia de Buenos Aires, em 2011, através da narração da história de três personagens que buscam, de alguma forma, interferir naquele contexto. Padre Julián, a personagem principal, vivida por Ricardo Darin, é um religioso comprometido com a luta pela garantia de uma mínima dignidade a moradores de uma favela (*villa*, na Argentina) que cresceu em torno de uma obra faraônica (daí o título do filme) que nunca fora finalizada. Ironicamente, o prédio inacabado foi projetado para ser o maior hospital da América Latina, mas, em meio a marchas e contramarchas da política, o projeto foi abandonado.

A personagem vivida por Darin é claramente inspirada no Padre Mugica, figura histórica importante das lutas sociais na Argentina e da disputa interna entre peronistas às vésperas da ditadura militar instalada naquele país na década de setenta (VEZZETTI, 2014). A *villa* da ficção é justamente aquela na qual Padre Mugica fundou a Paróquia do Cristo Operário (*Cristo Obrero*), donde as várias reverências à

¹ Sobre o caso brasileiro, ver, sobretudo, Marcelo Neves (2015)

figura quase lendária do religioso, não só pela focalização de cartazes com sua imagem, espalhados pelas ruelas da favela, mas também pelo registro de uma celebração de ordenação de um morador da *Villa* na qual a missa é precedida de uma procissão em que pessoas carregam cartazes com fotos do Padre Mugica e a prédica ministrada pelo Padre Julián relembra a luta do religioso. Outra referência de destaque é a busca pela canonização do religioso, dificultada pelo desconforto da Igreja católica com o envolvimento político de Mugica².

Ao mesmo tempo que luta para ver finalizada a construção de casas populares no entorno do prédio abandonado, a fim de abrigar as famílias da favela, um projeto não concluído em razão da falta de dinheiro e ausência de repasses financeiros do Município e do descompromisso da cúpula da Igreja, Padre Julián tenta conviver com o diagnóstico de um tumor no cérebro – retratado na primeira cena do filme e usado como artifício para discutir os limites de sua fé. Na passagem do filme que retrata a investigação de um suposto milagre atribuído a Padre Mugica, Julián visita uma mulher numa outra região pobre do país, de população ribeirinha. A idosa narra sua experiência de cura pela fé, marcada pela aparição em sonho do Padre Mugica e posterior desaparecimento da doença cerebral que a consumia, circunstância classificada pelos médicos, segundo o relato da idosa, como tendo sido um milagre. Na sequência da cena,

² Nesta seção, buscamos não somente descrever o filme a fim de criar uma imagem mais sólida e clara para o leitor, como também buscamos apoio em Turner para buscar referências e significados, criando o pano de fundo para nosso desenvolvimento argumentativo posterior. A intertextualidade, a partir da leitura ativa do filme, se mostra importante. Conforme anota o autor: “A complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, a leitura ativa de um filme. Inevitavelmente precisamos examinar minuciosamente o quadro, formar hipóteses sobre a evolução da narrativa, especular sobre seus possíveis significados, tentar obter algum domínio sobre o filme à medida que ele se desenvolve. O processo ativo da interpretação é essencial para a análise do cinema e para o prazer que ele proporciona. Mas os filmes não são eventos culturais autônomos. Entendemos os filmes em termos de outros filmes, seu universo em termos de outros universos. “Intertextualidade” é um termo empregado para descrever o modo como qualquer texto de um filme será entendido mediante nossa experiência ou percepção de textos de outros filmes” (TURNER, 1997, p. 69).

Julián é mostrado ajoelhado diante de um altar rezando e chorando, numa clara referência à sua própria condição de saúde.

A doença é, aliás, o motivo que justifica a introdução da segunda personagem importante do filme, o Padre belga Nicolás, vivido por Jérémie Renier. Antigo conhecido e, de certa forma, pupilo do Julián, Nicolás, na segunda cena do filme, é “resgatado” de um hospital pelo amigo. Sua internação deveu-se a ferimentos graves sofridos em decorrência de um massacre contra a comunidade ribeirinha na qual trabalhava, situada na Amazônia, no limite entre Peru e Equador. Ele é a aposta de Julián na continuidade do trabalho comunitário por ele realizado.

A chegada do Padre Nicolás na comunidade na qual trabalha Padre Julián conduz à apresentação da terceira personagem de destaque do filme, a assistente social Luciana, vivida por Marina Gusman, que acabará por se envolver afetivamente e sexualmente com Nicolás no transcorrer da trama. Sua função na comunidade é auxiliar nos trabalhos de proteção e emancipação da população marginalizada. Ela tenta, junto com os religiosos, resgatar adolescentes do vício das drogas e do envolvimento com o narcotráfico, além de estabelecer uma ponte entre a municipalidade e os trabalhadores da construção das casas populares, na busca por financiamento e chancela do poder público.³

Juntas, cada uma à sua maneira, as personagens irão, nos limites de suas capacidades humanas, lutar para superar a miséria extrema, a marginalização e a criminalização da pobreza. E, nesse contexto, a *Villa* argentina é a favela brasileira, guardadas as especificidades. Em ambas, é patente o caráter meramente simbólico das ferramentas democráticas e jurídicas disponíveis à população marginalizada, incapaz de fazer frente, de forma consistente e efetiva, aos interesses das grandes corporações e instituições - polícia, política, igreja etc. Essa transmutação das realidades é possível pela transferência do quadro cultural estabelecido pelo filme que é apropriado, agora, por

³ O filme, ao contrário de outras obras visuais, produz um retrato bastante adequado do trabalho do assistente social, distanciando-se da imagem ultrapassada de que essa atividade é apenas caritativa e assistencialista e reafirmando o importante papel do profissional de assistência social na luta por concretização de direitos humanos (FEREIRA, ALMEIDA, 2014), o que fica claro em algumas passagens e diálogos da personagem.

nós em nossa interpretação. Neste momento, a linguagem serve-nos de instrumento bastante forte, a partir da imersão na cultura, para o desenvolvimento do argumento. Se já não bastasse isso, temos aqui uma afirmação importante: há questões latinoamericanas que precisam ser enfrentadas a partir do olhar também latinoamericano. Em outras palavras, é preciso enfrentar nossas realidades a partir de diálogos com aqueles que estão próximos, com os instrumentos institucionais, teórico e práticos vizinhos. Por muitas vezes, lançamos mãos destes mesmos instrumentais, mas instrumentais que são forjados em outras tradições, que nada nos traduzem, ou traduzem muito pouco⁴.

Com efeito, o filme retrata o Estado de duas maneiras: primeiro como sujeito ausente, descrito como a *municipalidad* burocrática, que atrasa os pagamentos dos trabalhadores do canteiro de obras destinado a erguer as casas populares e os repasses para financiar a construção. É nas falas da assistente social, que declara sua luta diuturna junto à administração pública para destravar os pagamentos, que é construída a imagem do Estado omissivo. Os diálogos que apresentam essa perspectiva ocorrem em embates entre Luciana e líderes dos operários, eles também moradores e pretensos beneficiários da obra, mas sujeitos a uma dupla negação de direitos (nem recebem suas casas, que nunca ficam prontas, nem recebem os salários pelo trabalho que realizam). Esse Estado ausente é reforçado pelas cenas que retratam uma comunidade sem escolas, sem infraestrutura básica (pavimentação, iluminação etc.), sem segurança pública.

O outro retrato do Estado, como sujeito presente, cinge-se à figura do Estado-polícia repressor, apresentado em duas situações. Na primeira, retrata-se a invasão da comunidade para combater o tráfico de drogas, representado no filme pela disputa territorial e comercial entre duas facções inimigas. As imagens apresentam uma atividade que desconsidera os moradores não ligados ao tráfico e que, na concretização de seu objetivo primordial de combater a criminalidade, atinge indistintamente bandidos e inocentes. Na segunda, vê-se a atividade da polícia na contenção da desordem criada pela invasão do terreno e do prédio inacabado que dá nome ao filme, fruto do

recrudescimento das reivindicações *vis-à-vis* a ausência de solução para as demandas dos sem-teto e de finalização das obras de construção das casas. As imagens expressam cenas compatíveis com a realidade: cavalaria, bombas de efeito moral, jatos de água, batalhão de choque de um lado; pedras, paus e corpos, de outro, num saldo de muitos feridos.

O Estado é, na realidade vivida da América Latina, exatamente este “agente” dúbio. Não há dúvidas sobre o caráter totalitário que muitas vezes assumiu, vide as ditaduras que os diversos países do continente enfrentaram e alguns ainda enfrentam. A Polícia é a mais visível de suas ações, reprimindo os “desviantes” de sempre e deixando incólumes os “sobrefetados” também de sempre. Lado outro, a partir das Constituições da redemocratização, o Estado passa a ser olhado como um agente capaz de empurrar a história civilizacional, principalmente quando veste a roupa do agente prestador de direitos sociais básicos, o mínimo existencial, que elevam o patamar de dignidade dos indivíduos, que, agora, sob a égide das novas constituições, teriam, em tese, seu *status* de cidadania garantido⁵.

Da mesma sorte, a Igreja é mostrada de forma dicotômica: por um lado há o registro dos esforços missionários dos padres da paróquia, envolvidos na luta por ressignificação das vidas das pessoas da comunidade, seja tentando resgatar jovens do vício das drogas e do envolvimento com o tráfico – esses representados, no filme, pela personagem apelidada “Macaco”, um adolescente problemático, sem mãe, que experimenta ciclos de recuperação e recaída e “mora” com um pai que vive para o trabalho, dada a necessidade de sobrevivência –; seja tentando concluir o projeto de urbanização da favela. Por outro lado, explicita-se a leniência da instituição, sua atuação política mal disfarçada numa tentativa de colocar-se para além da política, sua ausência de posicionamento expresso ao lado da população marginalizada, elementos retratados na cena de uma reunião entre a cúpula da igreja local e os padres da paróquia. É curioso notar que a “dubiedade” apresentada pelo Estado também aparece em atores

⁵ Para uma visão oposta – para não dizer pessimista – ver Beatriz Paiva e Nildo Ouriques (2006), para quem os ganhos legais no campo das políticas sociais são uma captura da luta de classes, uma incipiente luta de classes, que, segundo os autores, liberais e parte da intelectualidade de esquerda tenta legitimar com o termo “cidadania”.

⁴ Sobre o tema, ver os textos alinhados à “corrente” teórico-prática da Epistemologia do Sul.

sociais como a Igreja. Na América Latina aparece um setor da Igreja Católica chamado de “progressista” (LEVY, 2009), que aparece com bastante força no Brasil. A Igreja Católica Progressista apoiou e auxiliou na formação de muitos movimentos sociais modernos; esteve na linha de frente de pautas como das lutas de pequenos agricultores deslocados e/ou atingidos por barragens, comunidades indígenas, pescadores, trabalhadores urbanos e donas-de-casa de periferias de grandes centros urbanos, em bairros pobres e favelas (LEVY, 2009, p. 178). Além disso, a Igreja foi importante para denunciar as injustiças sociais geradas pela modernização econômica autoritária e pouco humana, chamando a atenção dos olhares internacionais para as violações a padrões mínimos de humanidade no Brasil.

Nada obstante, hoje, o debate público tem assistido à religião como instrumento de dominação de setores conservadores, servindo aos poderes privados constituídos e a pautas que pouco auxiliam no florescimento das vidas individuais e das pautas coletivas tidas como progressistas. Há, claro, honrosas exceções, mas tem sido cada vez mais importante levantar o aspecto laico do Estado, frente à onda conservadora. Isso acaba por deixar à margem do debate público a importância de organizações sociais como as igrejas, em suas diversas matizes teóricas e teológicas, para as lutas sociais dos esfarrapados de sempre, muito embora não ignoremos o papel importante de assistência social realizado nas periferias, como afirmamos em linhas mais adiante.

Seja como for, os elementos presentes no filme referem-se ao contexto da realidade argentina, mas poderiam referir-se, certamente, guardadas as especificidades, à situação das favelas brasileiras e, sobretudo, à situação dos moradores marginalizados dessas comunidades. O roteiro sumariamente apresentado aqui exprime todos os elementos presentes na narrativa da realidade experimentada por um contingente significativo de pessoas ao redor do mundo e, especialmente, nas grandes cidades brasileiras.

Davis (2004, p. 192-193) destaca o vertiginoso crescimento da população urbana no final do século XX e início do século XXI, indicando, nos termos do relatório da ONU de 2001, a existência de 440 cidades com mais de um milhão de habitantes e a projeção de que em 2015 seriam 550. Com efeito, o Relatório da ONU sobre perspectivas da urbanização mundial de 2014 registra um total de 488 cidades

com mais de um milhão de habitantes e 525 cidades com população entre quinhentos mil e um milhão de habitantes. A projeção para 2030 é de que existam 662 cidades com mais de um milhão de habitantes. Além disso, é alarmante o processo de ampliação das megacidades (com população superior a dez milhões de habitantes), que eram apenas 10 em 1990, somaram 28 em 2014 e provavelmente serão 41 em 2030, concentradas especialmente na Ásia e na América Latina e Caribe, mas também com destacado contingente na África e na América do Norte, e com perspectivas de crescimento principalmente na Ásia e na África.

A população rural mundial atingiu seu limite no início do século XX e provavelmente decairá a partir de 2020, de forma que o aumento da população do mundo ficará a cargo exclusivamente das Cidades (DAVIS, 2004, p. 191). Dessa forma, o crescimento populacional implicará na ampliação das megacidades e no surgimento e consolidação de hipercidades, com mais de 20 milhões. Contudo, três quartos desse crescimento ocorrerá em cidades sem planejamento urbano e sujeitas à estruturas de favela, como “antípodas tenazes das paisagens genéricas de fantasia” representadas pelas fortificações residenciais nas quais a classe média enclausura-se cada vez mais (DAVIS, 2004, p. 200). O relatório da ONU de 2014 registra que:

[...] O rápido e desordenado crescimento urbano ameaça o desenvolvimento sustentável quando a infraestrutura necessária não é desenvolvida ou quando políticas públicas não são implementadas para garantir que os benefícios da vida na cidade são compartilhados equitativamente. Uma estimativa de 863 milhões de pessoas, que representam aproximadamente um terço dos residentes urbanos das regiões desenvolvidas viviam em favelas ou assentamentos informais em 2012, caracterizados por moradias não duráveis ou superlotadas, ou sem acesso a água tratada e saneamento básico ou garantia de propriedade.

Solucionar as desigualdades urbanas é a chave para construir um desenvolvimento sustentável. Os moradores das favelas estão expostos a riscos ambientais como a poluição e o aumento dos riscos à saúde.

Evidências apresentadas por 191 pesquisas sobre demografia e saúde em países da África, Ásia e América Latina nos últimos anos demonstram que bebês e crianças nas favelas têm uma incidência substancialmente maior de diarreia do que aquelas residentes em áreas adequadamente urbanizadas e são menos propensas a ultrapassar o quinto dia de vida (Fink, Guntherand Hill, 2014). A pobreza urbana nos países desenvolvidos também enfrenta demarcadas disparidades em saúde e bem-estar. (ONU, 2014, p. 2-3)

Apesar dos alarmantes números e perspectivas mostrados pelo relatório, há a possibilidade de que a situação seja substancialmente pior. Davis (2004, p. 199) explica que a população das favelas é “maciçamente subcalculada”, o que mascararia o real impacto do subdesenvolvimento e da ausência de acesso aos meios essenciais de existência digna.

O autor ressalta, ainda, que nos países subdesenvolvidos, sobretudo da América Latina, Oriente Médio e partes da Ásia, essa urbanização desordenada e sem um crescimento econômico compatível pode ser entendida como “herança de uma conjuntura política global” (montante da dívida externa no final dos anos 1970 somados à reestruturação econômica e à atuação do FMI na década de 1980). O programa de ajuste fiscal do Fundo Monetário Nacional, sob argumento de tentar tornar os países pobres mais desenvolvidos, acabou ampliar o número de pobres e inflar o crescimento das favelas, através de um pacote de estratégias que não reverteu o êxodo rural (ao contrário, marcou a consolidação do agronegócio monopolístico), nem estimulou a construção de estruturas sociais adequadas para acolher a crescente população urbana, visto que apostava na desvalorização das moedas, na privatização, na remoção dos controles de importação e dos subsídios aos alimentos, bem como na redução dos gastos com saúde e educação e como a diminuição do papel do setor público, como um todo, na condução de políticas públicas (DAVIS, 2004, p.203-204).

Um traço ainda mais cruel desse processo foi a feminização da pobreza urbana. Na China e nas cidades em industrialização da Ásia, as moças se escravizavam em torno da linha de montagem das

fábricas, enquanto na África e em grande parte da América Latina, regiões nas quais a industrialização não aconteceu, as mulheres ficaram relegadas às atividades de camelôs, faxineiras, tarefas pagas por peças, lavadeiras, babás e prostitutas (DAVIS, 2004, p.206-207). É inevitável vincular esses processos à abdicação dos governos em combater a favelização e reparar a marginalização urbana (DAVIS, 2006, p. 62), ao que se somou a extraordinária capacidade das parcelas mais ricas da população e da classe média evadirem-se da obrigação de pagar impostos (p. 67).Com explica Davis:

Mesmo onde o povo das favelas tem o direito de votar, eles raramente conseguem manejar esse instrumento para realizar uma significativa redistribuição dos gastos públicos ou dos recursos fiscais: uma variedade de estratégias estruturais – incluindo fragmentação da política metropolitana, controle dos orçamentos por autoridades locais ou nacionais, e o estabelecimento de agências autônomas – são usadas para afastar a decisão da população. (DAVIS, 2006, p. 68).

O Brasil é um caso exemplar dessa estrutura. O sistema tributário brasileiro é pautado pela regressividade, ou seja, pela ampliação da incidência de impostos sobre as camadas mais pobres, sobretudo em razão da escolha da base de arrecadação tributária, que no Brasil, recai essencialmente sobre o consumo e corresponde a 50% da arrecadação (HILLE; NOGUEIRA, 2017).E a distribuição dos recursos não atinge a camada mais pobre, que é justamente aquela que mais paga impostos proporcionalmente, relegando o Brasil a índices de exclusão muitas vezes piores do que de países com níveis de riqueza mais baixos, uma vez que há uma dupla espoliação. Como explicam Streck e Morais (2014), como as promessas da modernidade não se concretizaram no Brasil, optou-se pela aposta paradoxal do retorno ao paradigma (neo)liberal, a despeito do déficit social patente.

Com efeito, Davis destaca, tomando como exemplo a administração pública da cidade de São Paulo pelo partido dos trabalhadores no final da década de 1980 e início da década de 1990, que mesmo uma administração que buscou, apesar das limitações e dos descompassos, reverter o quadro de pobreza e exclusão explicitado pelas

favelas, não alcançou um resultado satisfatório porque não atacou a causa do problema. Um dos principais efeitos das políticas de valorização da população daquelas áreas através da inclusão pelo consumo foi o surgimento de favelas dentro das favelas. Ou seja, não só não foi possível desfazer o processo de favelização, como a inclusão pelo consumo estruturou um novo degrau na escala social, distinguindo entre pobres e mais pobres ainda. (DAVIS, 2006, p. 81).

Todo esse contexto de exclusão no Brasil não se dá apenas no nível econômico, mas reverbera no nível simbólico, ou, melhor dizendo, realiza uma interação dialética que consolida um âmbito de exclusão mais amplo. A rigor, os marginalizados das favelas são a máxima representação do subcidadão ou da rale, categorizados por Jessé Souza:

Existe, em países periféricos como o Brasil, toda uma classe de pessoas excluídas e desclassificadas, dado que elas não participam do contexto valorativo de fundo [...] o qual é condição de possibilidade para o efetivo compartilhamento, por todos, da ideia de igualdade nessa dimensão fundamental para a constituição de um habitus que, por incorporar as características disciplinadoras, plásticas e adaptativas básicas para o exercício das funções produtivas no contexto do capitalismo moderno, poderíamos chama-lo de “habitus primário”. (SOUZA, 2006, p. 174).

Souza apropria-se da categoria “habitus” de Bourdieu (1989) para explicar essa dimensão de “esquemas avaliativos compartilhados objetivamente”, pré-reflexivos e naturalizados, que guiam as relações sociais através de um acordo implícito amparado num juízo de valor/desvalor. O habitus primário, que “dissemina a ideia da noção da dignidade do agente racional” e que o torna “agente produtivo e cidadão pleno”, independentemente das desigualdades sociais, é amplamente difundido nas sociedades avançadas, minimizado os aspectos de um “habitus precário”. Em qualquer dessas sociedades haverá o habitus secundário, que divide os indivíduos a partir da perspectiva da “apropriação seletiva dos bens e recursos escassos”, mas a precarização é fenômeno típico das sociedades periféricas.

O habitus precário, por sua vez, constitui-se em um mecanismo de desqualificação dos contingentes humanos marginalizados que formam uma “rale estrutural” na sociedade periférica, ou seja, um instrumento de separação dos humanos e dos não humanos. (SOUZA, 2006, p.176-177).

O berço dessas classes não é o apoio incondicional de pais amorosos, como é a regra na classe média. Foi e é o tipo de ódio mais covarde que a humanidade já produziu. Aquele ódio e desprezo que se devota ao sub-humano em relação ao qual todas as classes, mesmo a classe dos trabalhadores semiqualeificados e precarizados, vão querer se distinguir e se sentir superiores. E essa superioridade tem que ser proclamada e repetida todos os dias sob as mais variadas formas. A própria lei formal não vale para elas. [...]

Do mesmo modo que a violência em relação aos escravos era ilimitada – em um contexto, como no Brasil das minas, quando até os escravos que conseguiam comprar sua alforria, confiando na lei do branco, eram depois presos e vendidos como escravos em outras províncias –, hoje a matança dos pobres que herdaram a maldição do ódio devotado aos escravos comove poucos dentre os privilegiados. (SOUZA, 2017)

Essa construção da figura do subcidadão, como se disse, vai além da pobreza econômica e cria indivíduos com múltiplas carências (afetivas, cognitivas, morais etc.), que formaram um indivíduo inapto para a competição social (SOUZA, 2017) e inaptos, obviamente, para as estruturas de participação política e luta por espaços de representação, relegando-os a uma eterna tutela. A esse contingente de subcidadãos são negados não só os bens e recursos, mas também a capacidade de exercício de instrumentos jurídicos e políticos efetivos para a concretização de suas demandas sociais. Se pensar que a ideia de Estado de Direito está calcada na noção de igualdade, isto é, de que todas e todos devem ter o mesmo tratamento perante a lei,

a desigualdade, a subcidadania, de maneira profunda e persistente gera a subversão do Estado de Direito (VIEIRA, 2007).

Retomando o contexto do filme, é essa condição que justifica a abordagem do Estado como sujeito ausente, visto que pode ignorar as solicitações daquela camada da população relegada à condição de não-gente, ao mesmo tempo que justifica também sua condição de sujeito presente repressivo, que se apropria do espaço urbano da favela desconsiderando-o como espaço de compartilhamento de experiências humanas, mas apenas como praça de guerra contra a criminalidade, bem como pela identificação de seu papel de protetor da propriedade contra os agentes de subversão da ordem econômica e patrimonial estabelecida. Aquela mi(s)tica idéia de respeito igual e mesma consideração, alardeada nas constituições, é uma mentira simbólica propagada e constituída pelo Direito. O simbólico da garantia pode não se transformar na efetividade da fruição do direito. Neste ínterim, conforme aponta Oscar Vilhena Vieira (2007),

[i]sso significa que qualquer aproximação com a idéia do Estado de Direito depende não apenas da expansão de direitos no papel, mas também, e talvez de maneira mais crítica, de como esses direitos são consistentemente implementados pelo Estado. Aqui está o paradoxo enfrentado por muitos regimes democráticos com altos níveis de desigualdade social. Embora direitos iguais sejam reconhecidos nos livros, como uma medida simbólica para obter cooperação, os governos não se sentem compelidos a respeitar as obrigações correlatas a esses direitos iguais, nos mesmos termos para todos os membros da sociedade. A partir do momento em que os custos para exigir a implementação dos direitos através do Estado de Direito são desproporcionalmente maiores para alguns membros da sociedade do que para outros, ele se torna um bem parcial, favorecendo essencialmente aqueles que possuem poder e recursos para conseguir vantagens com isso. Em outras palavras, a igualdade formal proporcionada pela linguagem dos direitos não se converte em acesso igualitário ao Estado de Di-

reito ou à aplicação imparcial das leis e dos direitos. Desta maneira, é possível ter direitos, mas não possuir suficientes recursos para exigir a sua implementação. Nesse sentido, é apropriado pensar no Estado de Direito não em termos de sua existência ou inexistência, mas sim em graus de inclusão. O processo democrático pode expandir o Estado de Direito. Porém, mesmo os regimes democráticos em sociedades com extremos níveis de desigualdade onde as pessoas e os grupos possuem recursos e poder desproporcionais, o Estado de Direito tende a ser menos capaz de proteger os economicamente desfavorecidos e de fazer os poderosos serem responsabilizados perante a lei.

Com efeito, segundo aponta Jovchelovitch (2013, p. 63-64), em estudo a respeito das favelas do Rio de Janeiro, a polícia tem sido a única face do Estado na vida da comunidade das favelas, representando medo e repressão, cenário parcialmente modificado com a introdução das Unidades de Polícia pacificadora que, contudo, não foram capazes de produzir uma expressiva modificação no ambiente das favelas e que, por outro lado, também são eventualmente vinculadas a histórias de violência contra os moradores. O estudo revela também que, não nos mesmos termos da história narrada no filme, a religião tem papel de destaque nas comunidades das favelas do Rio de Janeiro, com inclusão expressiva das religiões de matriz neopentecostal em substituição do papel outrora dominante da Igreja Católica, e que sua função é, atualmente, menos de veiculadora de um discurso político engajado e mais de auxílio às famílias para afastar os jovens do crime (JOVCHELOVITCH, 2013, p. 64).

O direito e a concretização das demandas sociais pela via da cidadania

O quadro traçado anteriormente faz refletir sobre o papel do Direito na busca pela concretização dos direitos negados à classe marginalizada que vive (e se multiplica) nas favelas da América Latina e, em especial, do Brasil. Embora as constituições na América Latina

em geral sejam reconhecidas como expressão de um Estado Social (LAVIÉ, 1991), e a Constituição Brasileira de 1988 seja vista como um marco concretizador do compromisso com os direitos fundamentais e com a democracia, estabelecendo programas de mudança das relações políticas sociais e econômicas (SOUZA NETO; SARMENTO, 2012, item 4.5), é forçoso concluir que essas expectativas não se confirmaram para uma parcela expressiva da população marginalizada, que se vê diuturnamente alijada das condições mínimas de existência e de quaisquer possibilidades de fala competente no espaço público.

A caracterização desse contingente populacional como representantes de uma subcidadania, que identifica sua condição de não-humanos, relegados às conjecturas estruturais da sociedade e submetidos a processos de simples busca pela sobrevivência diária, induz a necessidade de repensarmos o papel do direito e de reavaliarmos os processos democráticos e de concretização da cidadania como participação, embora, no limite da presente proposta não seja possível desenvolver os muitos aspectos do conceito de cidadania, de forma a que o recorte estabelecido liga-se à noção de cidadania como efetiva concreta participação nas definições do Estado e do Direito.

Possivelmente a primeira “noção consolidada” de cidadania, ou seja, o primeiro momento em que seus principais elementos são articulados em conjunto, é dado por Péricles, em seu discurso em homenagem aos primeiros atenienses mortos na Guerra do Peloponeso, descrita por Tucídides:

Vivemos sob uma forma de governo que não se baseia nas instituições de nosso vizinhos [...] Seu nome, como tudo depende não de poucos mas da maioria, é democracia. Nela, enquanto no tocante às leis todos são iguais para a solução de suas divergências privadas, quando se trata de escolher (se é preciso distinguir em qualquer setor), não é o fato de pertencer a uma classe, mas o mérito, que dá acesso aos postos mais honrosos; inversamente, a pobreza não é razão para que alguém, sendo capaz de prestar serviços à cidade, seja impedido de fazê-lo pela obscuridade de sua condição [...] somos submissos às autoridades e às leis, especialmente àquelas promulgadas para socor-

rer os oprimidos e às que, embora não escritas, trazem aos transgressores uma desonra visível a todos.

Assim, o conceito de cidadania se nos remete à evolução da *arete* grega, a partir do século VI a.C. (notadamente pelas mãos de Sólon) com o desenvolvimento da democracia na Polis, que fez da virtude cívica o ideal do homem grego, convertendo a antiga *Arete* homérica “em rigoroso dever para com o Estado, ao qual todos os cidadãos sem exceção estão submetidos”. A realização dessa virtude implicava, dessa forma, a participação nos negócios da Cidade-Estado através das manifestações e debates públicos na Assembleia, onde a igualdade é, em tese, a regra, e é justamente essa necessidade e obrigação de participação ativa na vida pública e a aquisição da consciência dos deveres cívicos – diversos daqueles da esfera privada – a novidade no desenvolvimento da sociedade grega. O homem não é apenas “idiota”, é também “político”, ele possui, ao lado da “habilidade profissional”, uma “virtude cívica genérica [...] pela qual se põe em relações de cooperação e inteligência com os outros no espaço vital da polis” (JAEGER, 2003, p. 130-147).

Com a modernidade e a consolidação da ideia de indivíduo, a liberdade e a igualdade de tornam próprias do homem – através das teorias jusnaturalistas que fundamentaram o discurso da Revolução Francesa e Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão e ecoaram pelo mundo a partir de então –, não dependendo, em tese, do pertencimento a uma comunidade política para serem exercidas, embora, ao mesmo tempo, submetidas à concretização pela comunidade política. No século XX, com a urbanização e a luta pelos direitos civis, a cidadania se incorpora, como bandeira de luta, àquelas demandas e consolida-se como expressão do exercício pleno de direitos numa sociedade de iguais, cujas diferenças devem ser respeitadas, gravitando, assim, em torno do conceito de reconhecimento, vinculando-se de forma cada vez mais limitada à perspectiva de fruição de direitos, que deve ser garantido pelo Estado. (BOTELHO; SCHWARCZ; 2012).

Marshall (1967), em seu já clássico estudo que toma por base a sociedade europeia, estabelece uma tripartição de direito em categorias: civis, políticos e sociais; identificando um momento histórico distinto para consolidação de cada um deles (séculos XVIII, XIX e XX).

De fato, a demanda por direitos sociais amplia-se e ganha dimensões no século xx, figurando, ademais, nas Constituições Mexicana, de 1917, e de Weimar, de 1919. No Brasil, malgrado alguns aspectos presentes nas constituições republicanas do século xx, os direitos sociais ganham expressão apenas na Constituição de 1988, salvo o caso específico dos direitos trabalhistas, que remontam à era Vargas.

Contudo, a despeito dessa consolidação, tanto da ideia de cidadania quando dos direitos humanos, sobretudo os sociais, inseridos em tratados e na Constituição de 1988, o quadro traçado de exclusão social e subcidadania, especialmente nos contextos de favela persiste. Uma explicação possível é a aposta constante nas democracias modernas no regime representativo, já muito criticado pela sua incapacidade de expressar efetivamente a pluralidade das sociedades contemporâneas. Gargarella (1997, p. 25-26) destaca que a origem ideológica contemporânea dessa aposta estaria na desconfiança dos *Founding Fathers* com a disputa política por facções, expressa na origem da formação dos Estados Unidos, que poderiam culminar na dominação da política por elas, de forma que o sistema representativo seria a saída para garantir uma cidadania efetiva e evitar a tomada do poder por maiorias ou por minorias coligadas, distorcendo o sistema político e a manutenção do bem comum.

Essa aposta, embora pautada na crença da proteção do bem comum, acabou por revelar-se exatamente o oposto, visto que, no âmbito das escolhas políticas e governamentais, os representantes invariavelmente expressam interesses dos grupos que os representam, o que fica patente na construção de bancadas no Congresso Brasileiro, defensoras não de uma ideia (problematizável) de bem comum, as de interesses de parcelas específicas da população. Nesse diapasão, a construção de um constitucionalismo latino-americano pautado na plena inclusão cidadão figura como uma perspectiva interessante de tentativa de superação das múltiplas e expressivas exclusões vivenciadas pela população marginalizada. Como esclarece Magalhães (2014), a lógica concorrencial típica do parlamento tende ao totalitarismo e ao ocultamento do derrotado (que, sendo parcial, pode ser resgatado em outro embate político), mas esse mecanismo foi atualidade suplantado pela “pela criação de espaços de negociação, que não se fundam em argumentos racionais, mas na força e no poder de negociação em um mercado político

determinado por interesses preponderantemente econômicos.” (p. 108). É justamente aquela discrepância de recursos, mesmo em regimes democráticos, de que falou Oscar Vilhena Vieira (2007).

A compreensão e a prática da política é um projeto em construção, que surge ao longo da década de 1980 (apesar de deitar raízes nas lutas sociais das décadas de 1960 e 1970), embalado pelas rupturas políticas e pela redemocratização na América Latina e busca construir um direito emancipatório que agregue a multiplicidade cultural latino-americana e supere a subserviência das escolhas políticas históricas do continente. Como obra incipiente e em construção, está sujeita aos influxos dos grupos dominantes da política local e aos desvios de sua aplicação pelos próprios atores de sua configuração. Contudo, já legou experiências importantes, como as Constituições da Venezuela (1999), Equador (2008) e Bolívia (2009). A pluralidade da sua proposta resultou na incorporação das cosmovisões dos povos originários do Equador e da Bolívia nas suas respectivas Constituições (SOUZA, 2014, p. 65), construindo um cenário de regulação plurinacional, ou seja, não apenas reconheceu a importância da cosmovisão dos povos tradicionais, como também atribuiu a eles um papel de plena igualdade nas escolhas políticas das sociedades multiculturais nas quais estão inseridos.

Por certo, a perspectiva do novo constitucionalismo latino-americano não pode resumir-se à incorporação das demandas dos povos tradicionais, sob pena de apenas refundar mais uma forma de exclusão. Nessa perspectiva, ela serve para ressignificar o papel das demandas sociais e populares, transformando-as não mais em bandeiras eventualmente tuteladas por um representante, mas em manifestações concretas e diretas daquelas comunidades.

As manifestações populares havidas em 2013 no Brasil, que começaram em razão de reivindicações contra o aumento das passagens de ônibus e contra os gastos públicos com a copa das Confederações, geraram a esperança de que se poderia estabelecer, a partir daquele momento, um diálogo produtivo de reconstrução da cidadania e da participação popular nas escolhas governamentais⁶. Em decorrência

⁶ Infelizmente o movimento foi rapidamente contaminado e distorcido por grupos de pressão partidários de ideologias contrárias àquelas de ampliação da inclusão cidadã.

desse movimento, chegou-se a cogitar da instalação de uma Constituinte, em muito inspirada nas experiências constitucionais latinas, que, contudo, não logrou desenvolver-se nem no campo social, menos ainda no campo político. (MORAES, 2016, p. 38-39)

Contudo, em 2014, um ato do Governo Federal trouxe luz à perspectiva de mudança na participação popular. O decreto 8.243, de 23 de maio daquele ano, instituiu a Política Nacional de Participação Social (PNPS) e o Sistema Nacional de Participação Social (SNPS), que objetivavam “fortalecer e articular os mecanismos e as instâncias democráticas de diálogo e atuação conjunta entre a administração pública federal e a sociedade civil.”

Tratava-se de uma reorganização de vários meios de participação difusos, já existentes no ordenamento jurídico brasileiro. A reação das elites brasileiras foi imediata e contundente. O discurso denunciava a tentativa de introdução do estilo bolivariano da Venezuela, Bolívia e Equador, e de modificação da estrutura constitucional brasileira pela via do decreto (MORAES, 2016, p. 40). A imprensa e os juristas conservadores produziram o cenário propício para a desqualificação da proposta, relegando-a ao esquecimento, sobretudo em razão dos movimentos políticos posteriores que culminaram no impeachment da Presidente Dilma e na expressiva mudança de rumos na política nacional brasileira.

Com apoio em Beatriz Paiva e Nildo Ouriques (2006, p. 174), sabemos que os mecanismos que tornam subalternos e desmobilizados os segmentos populares, que impedem, portanto, a socialização do poder, são conhecidos há algum tempo e com relevante profundidade. Ainda assim, é preciso ter em mente a necessidade de termos um projeto democrático e radical que tenha como residência fundamental a participação popular como pedra-base das políticas públicas, de maneira efetiva, para que os direitos no papel possam encontrar os recursos necessários para serem implementados.

Do ponto de vista jurídico, mesmo a judicialização das políticas públicas não logrou ser um instrumento decisivo para diminuir a profunda e persistente desigualdade na América Latina e, para o que tentamos articular, em especial no Brasil. Mesmo “elefantes brancos teóricos” como a declaração de “estado de coisas inconstitucional” parece não dar conta. Pois, o Direito é instrumentalizado para declarar uma situação massiva e persistente de violação a direitos

humanos, mas se a Política, via Estado, não lançar mãos de seus instrumentais de participação, nada ocorrerá, senão o “apontar” a situação.

Não por isso devemos desanimar, ao revés. As Cartas Constitucionais latinoamericanas e a brasileira, em particular, trouxeram uma lista de direitos fundamentais generosa, com direitos civis, políticos e ampla gama de direitos sociais. O Brasil constituiu instituições e regras procedimentais importantes, a Defensoria Pública, o Ministério Público, conselhos de políticas públicas e a idéia de democratização das políticas públicas.

As intervenções são possíveis a partir de baixo, com a organização de setores da sociedade civil, em movimentos sociais, que articulem idéias nos espaços políticos decisórios e, no limite, frente ao judiciário. O desafio é que os *outputs* políticos também sejam responsivos a essas provocações e articulações, senão a nossa Constituição, nosso Direito, nossa Sociedade, estarão fadados a serem enormes elefantes brancos, que ao serem subvertidos, poderão desmoronar soterrando, de vez, os esfarrapados de sempre.

Conclusão

Neste capítulo, buscamos ensaiar algumas questões (mais perguntas e provocações do que propriamente respostas) quanto a questão da desigualdade social e o papel do Estado e do Direito.

A partir do filme “elefante branco”, colocamos sob foco a discussão sobre a subcidadania, principalmente quanto nosso “pior” quadro que são as favelas. Arguímos que a persistente e profunda desigualdade desequilibra as forças sociais, gerando déficits quanto aos recursos e sua distribuição entre pessoas e grupos para a implementação de políticas que busquem a equidade na fruição de direitos na sociedade.

Pontuamos que algumas possibilidades estão no horizonte institucional e mesmo para além dele. Tratamos, de maneira ensaística, da paisagem que nos deparamos e não podemos naturalizar. É um ensaio de denúncia, que pretende tornar-se um pontapé para a prática, ainda que microscópica em nossa área de atuação, mas com o objetivo de gerar o início de um efeito borboleta que

transforme, de maneira emancipatória, os elefantes brancos teóricos e institucionais.

Referências

- BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Cidadania e direitos: aproximações e relações*. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. (orgs.). *Cidadania, um projeto em construção: minoria, justiça e direitos*. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2012. [recurso digital]
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. – Lisboa: DIFEL, 1989
- DAVIS, Mike. PLANETA DE FAVELAS: A involução urbana e o proletariado informal. *New Left Review*, 26. Edição Eletrônica. p. 191-218, Março-Abril 2004. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=oahUKEwjnuKGtutrXAhVHj5AKHdM2ASUQ-FgggtMAE&url=https%3A%2F%2Fnewleftreview.org%2Farticle%2Fdownload_pdf%3Flanguage%3Dpt%26id%3D2496&usq=AOvVaw1pPM7a3rKBu-Jv_dPA97El>, acessado em 25/11/2017.
- DAVIS, Mike. *Planet of slum*. Londres-Nova Iorque: Verso, 2006.
- FERREIRA, Tarcísio José; ALMEIDA, Maria Weila Coêlho. A imagem do serviço social no cinema. *Periódico Científico Projeção, Direito e Sociedade*, vol. 5, n° 1, 2014. Disponível em: <http://revista.faculda-deprojecao.edu.br/index.php/Projecao2/article/view/369>. Acesso em 25/03/2018.
- GARGARELLA, Roberto. *Crisis de la representación política*. México: Distribuciones Fontamara, 2002.
- HILLE, Marcelo Luiz; NOGUEIRA, Caio Fernandes. REGRESSIVIDADE NO SISTEMA TRIBUTÁRIO BRASILEIRO. *Revista FaaTual*, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 19-46, nov. 2017. ISSN 2358-2804. Disponível em: <<http://faatensino.com.br/revistas/index.php/faatual/article/view/91>>. Acesso em: 25 mar. 2018.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. de Artur M. Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. *Sociabilidades subterrâneas: identidade, cultura e resistência em favelas do Rio de Janeiro*. Brasília: UNESCO, 2013. [recurso digital]
- LAVIÉ, Humberto Quiroga. *Derecho Constitucional Latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1991.
- LEVY, Charmain. Influência e contribuição: a igreja católica progressista brasileira e o fórum social mundial. *Revista Religião e Sociedade*, vol. 2, n. 29, 2009, p. 177-197. Disponível em: <http://www.scielo.br/readcube/epdf.php?doi=10.1590/S0100-85872009000200009&pid=S0100-85872009000200009&pdf_path=rs/v29n2/v29n2a09.pdf&lang=pt>. Acesso em 24 de março de 2018.
- MAGALHÃES, José Luiz Quadros de. A alienação da política nas democracias constitucionais modernas e as alternativas democráticas consensuais na América Latina. In: VAL, Eduardo Manuela; BELLO, Enzo. *O pensamento pós e descolonial no novo constitucionalismo latino-americano*. Caxias do Sul, RS: Educus, 2014. p. 103-118. [recurso eletrônico]
- MARSHALL, T. H. *Cidadania, classe social e status*. Tradução: Meton Porto Gadelha. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- MORAES, Germana de Oliveira. A rede pelo constitucionalismo democrático latino-americano no Brasil. Formação, ações e desafios. In: LINHARES, Emanuel Andrade; MACHADO SEGUNDO, Hugo de Brito (orgs.). *Democracia e direitos fundamentais: uma homenagem aos 90 anos do professor Paulo Bonavides*. São Paulo: Atlas, 2016. p. 31-44
- NEVES, Marcelo. Ideias em outro lugar? Constituição liberal e codificação do direito privado na virada do século XIX para o século XX no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 30, n. 88, 2015, p. 5-29. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v30n88/0102-6909-rbcsoc-30-88-0005.pdf>>. Acesso em 24 de março de 2018.
- ONU. Departamento de Assuntos Econômicos e Sociais. *World Urbanization Prospects. The 2014 revision*. United Nations, 2014. Disponível em: <https://esa.un.org/unpd/wup/>. Acesso em 25/03/2018.
- PAIVA, Beatriz Augusto de; OURIQUE, Nildo Domingos. Uma perspectiva latino-americana para as políticas sociais: quão distante está o horizonte?. *Revista Katálysis*, vol. 9, n. 2, 2006, p. 166-175. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rk/v9n2/ao4vo9n2>>. Acesso em 24 de março de 2018
- SOUSA, Adriano Corrêa. A emancipação como objetivo central do novo constitucionalismo latinoamericano: os caminhos para

- um constitucionalismo da libertação. In: VAL, Eduardo Manuela; BELLO, ENZO. *O pensamento pós e descolonial no novo constitucionalismo latino-americano*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2014. p. 65-86. [recurso eletrônico]
- SOUZA, Ana Maria Viola de; NASCIMENTO, Grasielle Augusta Ferreira. Direito e Cinema – uma visão interdisciplinar. *Revista Ética e Filosofia Política*, vol. 2, n. 14, p. 103-124. Disponível em: <http://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2011/10/14_2_souza_nascimento_8.pdf>. Acesso em 24 de março de 2018
- SOUZA NETO, Cláudio Pereira de; SARMENTO, Daniel. *Direito constitucional: teoria, história e métodos de trabalho*. Belo Horizonte : Fórum, 2012. 1.233 KB : e-pub.
- SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.
- _____. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017. [recurso digital]
- STRECK, Lenio Luiz; MORAIS, Jose Luis Bolzan de. *Ciência política e teoria do Estado*. 8. ed. rev. e atual. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2014. [Recurso digital]
- TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso*. Trad. de Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Editora Summus editorial, 1997.
- VEZZETTI, Hugo. Archivo y memorias del presente. Elefante Blanco de Pablo Trapero: el padre Mugica, los pobres y la violencia. *Revista A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*. Vol. 12 Núm. 1 (2014): Otoño 2014. DOSIER: La performance de los Archivos. Re-imaginandola memoria y la historia en América Latina. Disponível em: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1310>. Acesso em 25/03/2018.
- VIEIRA, Oscar Vilhena. *A desigualdade e a subversão do estado de direito*. Revista SUR, vol. 3, n. 6, 2007.

Filme

- ELEFANTE branco. Direção: Pablo Trapero. Fotografia: Guillermo Nieto. Argentina: Paris Filmes, 2012. 110min. Título original: Elefante Blanco.

CINEMA DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO, PÓS-ESTRUTURALISMO E ANTROPOLOGIA NA PRÁTICA

Luís Otávio Mendonça de Oliveira

Resumo

No presente trabalho, proponho a traçar um paralelo entre a trajetória histórica do trabalho etnográfico classicamente presente na antropologia, com a carga histórica da construção narrativa do documentário. Especificamente, de como é um exercício epistemológico similar a construção do trabalho etnográfico pós virada ontológica e a construção de narrativas documentais contemporâneas que se propõe como multi-vocais. Para a corroboração dessa tese pretendo trazer as discussões históricas quanto a etnográfica e também fazer a análise de dois filmes: *Naomi Campbell* (2013) e *Filme de Rua* (2017).

A virada ontológica pode ser entendida como os escritos antropológicos e filosóficos entre anos 60 a 80, que propunham uma releitura da clássica querela dos estudos relativos a alteridade: A querela entre Relativismo e universalismo. As discussões anteriores sobre essa questão se postulavam sobre as seguintes propostas: É possível pensar as diferentes culturas e sociedades sobre uma ótica comum, que perpassaria todo comportamento humano, ou sobre a ótica de que devemos procurar análises culturalmente e espacialmente localizadas.

Os agora classificados como escritos da *virada ontológica*, apresentaram esse conflito como falso. Através do entendimento de que o relativismo não deve se subscrever apenas como um conhecimento do real a partir de um ponto de vista localizado. Mas de um conhecimento sobre um *outro* real. Nesse sentido, essas postulações fazem como necessário a construção do conhecimento antropológico de forma multi-vocal. De que se minore a autoridade do antropólogo, assim como suas concepções *apriori* e busque uma análise construída relacionamente.

Dessa forma defendo que é interessante se debruçar sobre as

novas práticas do documentário contemporâneo, que, antes prática do que proposta, representa um grande avanço a repercussão dessa proposta de análise. Ora, o documentário, mesmo independente e de pequena repercussão, já afeta de maneira mais contundente do que propostas textuais.

Portanto proponho como possível um paralelo entre essa prática de construção de narrativa e a prática etnográfica, que se empenha em construir um conhecimento relacional. Através desses filmes é possível construir um entendimento sobre a cidade. Um entendimento multivocal que traça um panorama de alteridades, conflitos e contradições no ambiente urbano. Se debruçar sobre esses documentários então nos oferece condições a entender a cidade.

Porém, o objetivo desse artigo não é de traduzir o conhecimento expressado pela narrativa cinematográfica ao texto escrito, e sim elucidar de que maneira, através de de qual método é possível construir um conhecimento multi-vocal sobre a cidade e expressá-lo através do cinema.

Introdução

*De minha janela não vejo o céu
De minha janela só vejo janela
Nessa janela vejo o céu*

*O reflexo que vejo
O céu que desejo
Não vejo*

Pensar a alteridade. Essa sempre foi a primordial proposta da antropologia. Com o passar dos anos, e a diversificação das propostas a questão muda; se procura pensar *com* a alteridade. Depois nos perguntamos como aconteceria, em que a teoria se transformaria, se deslocássemos o sujeito indeterminado dessa frase, já que ele é racial, general e espacialmente determinado. Com isso possibilitando a emergência de uma *alteridade que pensa em si até nós*, ou mesmo *sobre nós*.

Esse caminho epistemológico, essa cronologia da alteridade, sempre esteve presente no cinema documentário. Aqui, proponho

que direcionar nossos olhares a essas propostas, seja sob uma perspectiva histórica ou contemporânea, não apenas nos possibilita entender essa cronologia, mas proponho que esse saber cinematográfico possibilita, em si, essa cronologia a se desenvolver através de caminhos, diálogos a possibilidades práticas.

Esse saber, em meu entendimento, possibilita também, o uso politicamente carregado dessas ferramentas epistemológicas. Possibilita a compreensão sobre de que modo e com qual fim são feitas as narrativas que nos permeiam. Possibilita a criação de contra-narrativas a nos permear, principalmente pela alteridade. E ainda, isso se torna politicamente relevante pela própria substância do saber cinematográfico de levar o entendimento ao nível multitudinário.

As estéticas contemporâneas no cinema

A fim de entender o panorama das narrativas que os filmes aqui tratados se encaixam, penso ser pertinente elucidar o pensamento contemporâneo sobre o discurso cinematográfico brasileiro. Nesse sentido, é importante entender quais narrativas e estéticas são evocadas por diferentes propostas, assim como entender de que maneira, através da história do cinema documentário, a alteridade foi representada.

Nos últimos vinte anos a cinematografia brasileira se proliferou tanto no sentido da indústria cinematográfica quanto nas produções independentes. Notadamente, cada uma dessas tentou propor seus próprios discursos sobre a realidade brasileira. Dessa mesma forma, é possível também perceber como essas diferentes propostas articularam diferentes métodos a construção dessas narrativas, propostas estéticas e éticas como escreveu Ilana Marzochi(2012);

A autora entende o chamado *Apelo Realista* como a articulação característica da indústria cinematográfica; o apelo realista traz uma representação de acontecimentos políticos e sociais recentes, de forma a ocultar as mediações que levaram sua construção. Dessa forma, cria-se uma narrativa que verbera os *efeitos do real*; com o desaparecimento da linguagem cinematográfica que estaria a mediar essa relação, se dá a impressão que o real “fala” por si. O filme se confunde com o real, intencionalmente. Esse efeito, leva a

legitimar e naturalizar, além de o desresponsabilizar de suas próprias narrativas, já que são *reais*. Essa característica, também despersonaliza aquele que pauta a narrativa, impulsionando-a ao público.

O filme *Tropa de Elite* (2007) seria emblemático ao entendimento dessa estética. O filme pode ser lido como “hiper-real”; as relações sociais ali representadas são dadas e interpretadas como verdadeiras, meras representações. Ao mesmo tempo, o discurso construído no filme nos leva, nos capacita e impulsiona, a interpretar aquilo que entendemos como real. Nesse sentido, o apagamento das mediações e relações do fora de campo se faz como necessária para construção desse regime de visibilidade a fim de persuadir, mesmo que intencionalmente, a narrativa ao público.

Os documentários que se propõe através dessa estética, apresentam uma intimidade privilegiada com a alteridade. Porém ao ocultar as relações que a construíram, nos impedem de ter um entendimento crítico do discurso ali feito. O discurso é apresentado simplesmente como dado.

Em oposição a essa proposta, diversos documentários brasileiros independentes têm gradativamente trazido as mediações, relações e conflitos para dentro da obra, a aposta na “indeterminação entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, público e privado, intimidade e visibilidade, processo e obra, experiência e jogo, vida e performance.” Leva a reflexões por parte da audiência a respeito da construção imagética do cinema, propondo questões quanto aos procedimentos, métodos e premissas. Essas reflexões não só aguçam o entendimento desses filmes, mas também levam a visão crítica da construção de todas as narrativas presentes na esfera pública.

O entendimento dessas propostas estéticas contemporâneas é necessário para que consideremos os processos epistemológicos que perpassam o filme documentário. Não obstante, proponho que a entender historicamente a relação com a alteridade nesses filmes também é necessária para este entendimento.

Cronologia da alteridade no documentário

A fim de entendermos a maneira com que a alteridade foi tratada no documentário ao longo do século xx, nos atentemos a três campos éticos identificados por Fernão Pessoa Ramos (2005), que se referem a práticas documentais temporalmente localizadas adotadas por diversos filmes. Essas práticas, em si dialogam com teorias antropológicas relativas a alteridade permeadas nas narrativas da época.

No início do século xx com a emergência de documentaristas como Flaherty, Grierson e no Brasil, Humberto Mauro, se construiu uma narrativa que se referia ao “outro” de forma altruísta ou de resgate dos costumes e tradições dos povos *em vias de desaparecimento*. Dessa forma, procuravam por um entendimento próximo dos documentaristas do Institut für den Wissenschaftlichen Film¹, com um intuito educativo ao espectador, assim como ao *povo* filmado. Esses documentaristas entendiam seu papel como missionários, no sentido de que levavam uma pequena tradução cultural entre distintas etnias. Essas características configuram a *ética da missão educativa*.

No final dos anos 50, inicia-se a *ética do recuo*. Cineastas vinculados ao projeto do *cinemas direto*, tinham a proposta de apresentar a realidade ali filmada de forma a não intervi-la. Apresentando ao espectador um “paralelepípedo” informacional (Bazin) para que esse construísse suas próprias impressões e interpretações sobre a realidade ali representada. Essas concepções foram fortemente influenciadas por uma crítica a posição do sujeito do saber, presente nas obras anteriores, e a presença forte da ambiguidade. Com a crítica a ética da missão educativa, abriu-se a possibilidade de repensar a maneira que os outros eram representadas no documentário, pouco tempo depois, já se propõe outra abordagem;

Em meados da década de 60, mesmo com autores vinculados ao cinema direto como Leacock, Wiseman e Drew, uma proposta oposta a ética do recuo começa se estabelecer. Com a postura de que a intervenção na realidade filmada, o evidenciamento da presença

dos equipamentos e equipe cinematográfica a abordagem da *ética participo-reflexiva*, expõe os processos de construção e mediação do discurso apresentado. Dessa forma, o sujeito que realiza o filme se mostra de forma clara e a construção de sua reflexividade se apresenta como legitimadora e impulsionadora do discurso fílmico. É através dessa abordagem que se inicia o processo de aparecimento do discurso da alteridade, mesmo que ainda mediada, essas propostas documentais abriram a possibilidade da construção do documentário multi-vocal, que nos interessa aqui.

Os filmes Naomi Campbell e Filme de Rua

Em *Naomi Campbell* (Chile, 2013), de Camila Donoso e Nicolás Videla, o espectador acompanha uma mulher trans, Yermén, em diversos aspectos de sua vida cotidiana. Aqui, cabe a nós mais nos atentarmos a forma do que propriamente o método utilizado; O filme se desenvolve de forma intimista a seus sentimentos e convivências no ambiente urbano. Essa intimidade, como ressaltado pela própria diretora advém da construção da narrativa baseada na relação existente entre as duas.

Nesse quesito, esse filme é uma das realizações máximas da estética participo-reflexiva por abordar a vida das personagens de maneira tão contundente e por perpassar diversas facetas dessa afim construir uma narrativa.

Dessa maneira, Camila Donoso, em uma oficina realizada pelo Circuito Forumdoc.ufmg de 2017, comenta como sua produção cinematográfica *Transfronteira* é baseado nos laços e produções comuns entre os realizadores, procurando trazer narrativas de personagens políticas de forma a não reificá-las, construindo essas através de um não linearidade emocional.

As passagens presentes no filme são, portanto, apresentadas de maneira a não construir um desenvolvimento emocional usual da personagem. Em oposição a isso, é presente uma colagem de experiências sensíveis, a fim de, primeiro, incumbir àquela personagem na formulação *humano*, e a expressar aquele indivíduo como múltiplo, rizomático.

Seu projeto cinematográfico, trabalha no quesito da não-ficção,

¹ “Os responsáveis por este Instituto do Filme Científico, de Göttingen, na Alemanha, ficaram famosos por terem sido dos primeiros a se dedicarem de modo sistemático à realização de filmes nas mais diversas áreas da ciência, apresentados sob a forma de verbetes enciclopédicos.” In: O filme etnográfico: autoria, autenticidade e recepção. NOVAES, Sylvia Caiuby.

mas também não o classifica no chavão do documentário. Propõe entender seus filmes como *Transficcões*, se distanciando de um documental ascético, ou neutro que procura por falar do “real”, e trazendo um jogo de autenticidade e encenação. Dessa forma a autora procura acessar discursos, métodos e indivíduos das fronteiras, não-lugares, limiares sociais e espaciais. E estabelece esse projeto como uma escola errante de produção cinematográfica local chamada *Transfrontera*:

“Es itinerante y nómade, transcultural y transfronte-rizo, así como desarraigado y andino. No queremos situarnos sólo dentro del país, sino más bien pensar-nos como territorio sudamericano y latinoamericano. Nuestra alianza con Perú y Bolivia es una alianza no tan sólo estratégica, no queremos formar industria ni reproducir convenciones de mercado, esto es una alianza comunitaria a través del cine.”²

O curta *Filme de Rua* nasce de um processo homônimo que se propõe a desenvolver oficinas sobre o fazer cinematográfico com jovens em situação de rua no hipercentro de Belo Horizonte. Esse curta é o primeiro a ser finalizado num processo maior de elaboração de filmes pautando esses outros como realizadores de todo processo cinematográfico; diretores, roteiristas, fotógrafos, montadores, atores, etc.

Esse filme, que teve sua estreia no *forumdoc.bh 2017*, causou grande impacto na plateia, de maneira que penso até ser um desafio se propor a escrever sobre ele; quando o vi, fui tomado por uma certa angústia e impossibilidade de comentá-lo, justamente por que ali está tão claramente presente uma voz que nunca antes tinha sido proferida a mim daquela forma, logo nunca me afetado, independente de minha simpatia pela juventude ou solidariedade por indivíduos em situação de rua, seus discursos irremediavelmente não chegavam a mim, pelas próprias contradições do ambiente urbano. Nesse filme a presença de outrem é tão vívida que me deixa com a

² Disponível em: <https://escuelatransfrontera.com/2016/06/10/entrevista-a-cami-la-jose-donos-o-directora-de-transfrontera>.

impressão de que, não resta mais comentário sobre a narrativa, o outro já falou, já está dito.

Não obstante, devemos tentar pensar a forma e o método desse filme, a fim de compreender sua proposta e o localizar quanto a cinematografia contemporânea.

Sob certa perspectiva, esse é um filme ensaístico, *meta*, de outros a vir. Dentre cenas de elaboração de narrativas, vemos representações que os próprios jovens incubem a si mesmos. Há claramente uma influência muito grande do que Marzochi chama de *Apelo Realista*. Especificamente na cena em que estão filmando um sujeito ao tentar o suicídio, a narração daquele que segura a câmera evoca os narradores sensacionalistas das grandes redes televisivas, até propõe que “isso tem que aparecer na Record”.

Ao mesmo tempo, há construção de seus próprios personagens no filme caminha entre o *bandido cabuloso* e a *vítima do sistema*, com sequências e diálogos que abordam um tema de denúncia de sua própria realidade. Ainda sim, se constrói ali uma outra possibilidade subjetiva; a do afeto, reflexão e transformação da própria realidade. A própria montagem do filme nos leva por essa transformação subjetiva. De rolês lúdicos e felizes mas ainda brutais em sua realidade, para propostas de diálogos e criatividade filmicas, para a brutalidade da existência e resistência dessas pessoas. Esse contorno, apresenta esses sujeitos como criativos, como ansiosos a criar e se expressar das diversas maneiras possíveis.

Pós-estruturalismo e a virada ontológica na antropologia

Como observado também por Fernando Pessoa Ramos (2005) os documentários contemporâneos estão em constante diálogo com o pensamento pós-estruturalista. Essa vertente epistemológica, muito cara a antropologia contemporânea foi construída a partir de experiências práticas de etnógrafos. Ou seja, através do encontro com o outro se tornou possível pensar o que hoje entendemos como virada ontológica. Vale a pena então destrincharmos essa proposta, afim de entender como e por que esses documentários são relevantes.

A virada ontológica pode ser entendida como os escritos

antropológicos e filosóficos entre anos 60 a 80, que propunham uma releitura da clássica querela dos estudos sobre a alteridade: A querela entre Relativismo e universalismo.

A dicotomia natureza e cultura, fundada ainda no século XVII, é inerente em todo pensamento social anterior. Dentro da antropologia eclodiria dessa oposição, dois pensamentos que visavam a concretização de um conhecimento sobre o humano. Hoje é possível a classificação, de forma reducionista, das teorias antropológicas anteriores, independentes de seus por menores, entre: os universalistas que de alguma forma buscavam através da comparação e recorrência, estabelecer um conhecimento sobre as sociedades, e os relativistas, que advogavam por estudos particulares de cada cultura, que só seriam passíveis de entendimento imersas naquela ou sendo as especificidades destas tão divergentes que seria impossível de apontar recorrências e estabelecer comparações.

Os autores da virada, levariam ao extremo a ideia do relativismo porém, sem impedir a construção de um conhecimento único, uma universalidade radicalmente diferente daquela antes presente. Através do *perspectivismo*³, se rompe com a ideia universalista de natureza, única, definida pela sociedade ocidental e normalmente utilizada como parâmetro ou objetivo nas teorias universalistas. No sentido de que esse conceito (natureza) ou era limitador das possibilidades culturais, ou inerente a todas culturas, portanto objetivo final das comparações. Dessa forma, se propõe considerar as perspectivas etnográficas de maneira a serem levadas “a sério” pelo pesquisador e não como simples representação, como anteriormente era feito, portanto uma elaboração *multinatural* se torna possível.

Descola então propõe outro paradigma a análise antropológica, o *universalismo relativo*. Apesar da nomenclatura, este projeto de

antropologia, se opõe aos anteriores, pois o autor defende que para a compreensão das sociedades não ocidentais não é possível trabalhar nas categorias dicotômicas anteriores, portanto, seu pensamento “não parte da natureza e das culturas, das substâncias e dos espíritos, das discriminações entre qualidades primeiras e qualidades segundas, mas de relações de continuidade e descontinuidade, de identidade e de diferença, de semelhança e dessemelhança”.

É nesse panorama que a antropologia começou a usar cada vez mais o conceito de *ontologia*. As ciências sociais tradicionalmente trabalharam num campo epistemológico, ou seja, havia a preocupação de compreender as meta-teorias dos nativos, as representações, visões de mundo. Muitos autores contemporâneos acusam essa abordagem de etnocêntrica, pois implica numa certa ingenuidade, ou desconsideração do pensamento não ocidental. Juntando-se isso com um crescente desgaste da palavra *cultura*, e sua insuficiência significativa para tratar a questão⁴, hoje o termo *ontologia* se torna amplamente utilizado.

Portanto, ao considerar um pensamento não ocidental o antropólogo não mais busca compreender as teorias nativas em oposição a materialidade que o é perceptível, mas utiliza da linguagem e do saber nativos para adentrar sua perspectiva própria, sua materialidade e natureza própria. Não se considera a visão de mundo *dos outros*, mas seu próprio mundo outro.

Esse raciocínio traz sérias consequências a nossas próprias concepções de realidade e da relação desta com o conhecimento em si. Bota-se em cheque um suposto *realismo* que se propunha antes, pois “ao reconhecer a existência de múltiplos mundos, não parte do princípio de que há uma única realidade e muitas visões de mundo” (Souza). É proposto que nos imergimos nas realidades específicas

³ Uma boa definição desse conceito, sem entrar em suas complexidades metodológicas é encontrada no trabalho de Sá Junior: “O postulado, aparentemente extraordinário, de que cada ponto de vista define um mundo diferente se traduz na experiência singela de que cada sujeito age em função do que vê, e com isso realiza o que vê. O verdadeiramente extraordinário seria esperar que ele agisse de acordo com estruturas ou princípios gerais que não vê. E, no entanto, é isso que esperam outras epistemologias: que as ações obedecem a regras gerais ou que, devidamente interpretadas, possam se fundir num horizonte comum.” (de Sá Junior *apud* Saéz).

⁴ Além das críticas previamente postas por Roy Wagner, Iara Souza aponta o seguinte: “O uso do termo ontologias, de acordo com Candea (in: CARRITHERS *et al.*, 2008), aparece com mais força na antropologia quando se espalha na disciplina a sensação de que a palavra cultura deixou de desempenhar a sua função, por não levar a questão da alteridade suficientemente a sério e, por conseguinte, por ter perdido seu vigor analítico e retórico. A necessidade da palavra ontologia vem da suspeição de que falar de diferença cultural não implica em um reconhecimento suficiente da diferença. A expressão diferença cultural em certos contextos foi reduzida pela crítica cultural a um mero efeito da instrumentalidade política.”

e busquemos a compreensão de seus respectivos mundos, dessa forma, procuramos uma abordagem *desconstrucionista*, crendo que o que antes chamávamos de realidade, aquilo que temos acesso, se torna “apenas à plasticidade sem fim do significado, sempre fragmentado e perspectivado.”

O conhecimento portanto, tem um papel necessariamente ativo dentre dessa concepção filosófica, esse não mais se apresenta como analítico, objetificante e exterior a ela, mas seu exercício influencia e intervém, participa a realidade. Pensar o exercício etnográfico torna-se um exercício de pensar a *ontologia na prática*, considerando que essa intervém e molda a realidade.

Considerações finais

Filmes-encontro sobre a cidade, assim penso ser interessante pensar essas duas propostas cinematográficas. Se em Naomi Campbell há um convite a alteridade, a pensar e fazer junto, no caso de Filme de Rua, vejo uma proposta a prática de um encontro, mas não mediado, onde se apresenta quase uma contradição de perspectivas, de práticas, e finalmente, ontologias, que habitam o mesmo espaço.

É discutível, porém se essa estética de Rua participa ainda da ética participo-reflexiva, mas penso que não. Por que essa mudança, acima descrita não se apresenta como uma mudança de grau de envolvimento da alteridade, ou da possibilidade desta, mas sim de gênero dessa prática. É de outra forma que as práticas se dialogam, é através de outros processos e propósitos. Não se contém com a proposta de participação ou representação, mas no quesito de criação.

Nessa perspectiva, Guimarães e Lima (2007) expõe de maneira cirúrgica que essa prática delimita um procedimento muito caro a nossa análise, a descentralização do *eu*, proponente do documentário como necessária: “abandonar o Eu como medida para o conhecimento do Outro, descentrá-lo radicalmente, conceder ao Outro a prioridade que até então era concedida ao Eu.” Nessa perspectiva, a mediação que normalmente é exposta nesses filmes, se torna desnecessária, já que na medida que se propõe esses documentários, a narrativa logo a medida da análise não parte mais de nós, mas sim de outrem.

Isso está muito presente em *Filme de Rua*, A mediação da oficina não aparece no filme, pois ela não se faz mais necessária. O grau de direção e participação da equipe “não-nativa” é tão distanciado, que essa mediação como legitimadora do discurso não se apresenta. A voz, a narrativa do filme é construída ainda no encontro mas agora a partir da perspectiva de outrem. Ao mesmo tempo, pílulas dessa mediação são expostas, não num mesmo objetivo dos documentários que evocam a ética participo-reflexiva, mas por que não há mais motivo para escondê-la se é apresentada simultaneamente a um momento interessante a narrativa.

Como entender então, a possibilidade de uma “participação” ou “reflexão” a partir de outrem? Se já não são *os outros* que participam, mas que fazem acontecer. Qual é o papel do *nós* aí? Mero espectador? Ou participação como? Se *nossa* posição nas oficinas de Filme de Rua e outras propostas pares é estar no âmbito da capacitação, esse lugar deve ser pensado e repensado também no encontro. No caso específico da montagem, se o domínio do processo ainda é *nosso*, se faz imprescindível a constante visionagem. Caso o contrário, pode levar de um mero didatismo da prática cinematográfica a própria colonização do olhar de outro.

Esses filmes se encontram num lugar comum a antropologia, pois propõe uma relação com outro através da realização. Dessa mesma forma se entende a prática etnográfica hoje, como construtora da teoria. Como encontro que causa possibilidade teórica. Teoria essa que crescentemente tenta se pautar como multi-vocal, necessariamente.

O fazer cinematográfico portanto, foi possibilitado e possibilita nosso entendimento prático e metafísico. O pós-estruturalismo se compreende nessa mesma prática, normalmente entendida como etnográfica, aqui pautada como cinematográfica. As preocupações aqui expressadas com o fazer dessa nova estética documental, foram só possibilitadas pela proposta multi-natural da virada ontológica, ou ainda, essas preocupações relativas a alteridade são causadas pelo lidar com ele na prática, através da etnografia que em si possibilitou essa “virada”. Essas questões se retro-alimentam.

Conjugo também com a tese elucidada por Mariza Peirano, que radicaliza essa ideia da retroalimentação teoria-prática a outro nível: o principal trabalho antropológico, o trabalho empírico da etnografia, não pode ser considerado simplesmente como um método. Pois

esse trabalho, principalmente após a orientação pós-estruturalista na antropologia, significou um trabalho teórico. Já que os antropólogos consideram a empiria como meio a construção de suas teorias, e estão constantemente repensando a teoria antropológica no trabalho de campo, a etnografia não pode ser separada da teoria, ela é a teoria, em campo o antropólogo questiona e recria constantemente a antropologia. Portanto, esse fazer cinematográfico, pela sua própria prática questiona e recria constantemente a teoria, o fazer cinematográfico é a teoria.

É curioso pensar como a realização cinematográfica não é usualmente considerada nesse esquema epistemológico. Se esse fazer pela suas próprias características, é mais acessível e didático tanto ao *outro* quanto a *nós* (não-antropólogos e antropólogos), suas repercussões são mais contundentes politicamente. Possibilitam a construção de narrativas que entram em conflito com as homogêneas, possibilitam uma abrangência maior desse processo pensativo e criativo. Por que não considerá-las?

Nos atentemos a esses filmes, então, filmes-encontro sobre a cidade. Narrativas de outras vozes sobre nosso ambiente comum. Aqui, aprenderemos, pensaremos a cidade com os outros, construiremos um conhecimento verdadeiramente multi-vocal. Um entendimento multivocal que se realiza em um panorama de alteridades, conflitos e contradições no ambiente urbano.

Referências

- DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. 1990. "Être Affecté". In: *Gradhiva: Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie*, 8. pp. 3-9.
- GUIMARÃES, César e LIMA, Cristiane da Silveira. *A ética do documentário: o Rosto e os outros*. Belo Horizonte. 2007
- LIMA, Cristiane da Silveira. *Entre a arte e a barbárie: os lugares dos sujeitos filmados em três documentários*.
- MARZOCHI, Ilana Feldman. *Jogos de cena: Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. São Paulo, 2012
- MARTINS, Marcos. *Trânsitos, (des)aprendizados e cinema: uma*

conversa com Camila José Donoso, diretora de *Naomi Campbell*. In: *Catálogo Forumdoc.bh 2016*. Belo Horizonte, 2016.

- NOVAES, Sylvia Caiuby. *O filme etnográfico: autoria, autenticidade e recepção*. PEIRANO, Mariza. *Etnografia não é método*. Brasília, 2014
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa*. In: *Teoria contemporânea do cinema - volume II*. São Paulo: Editora Senac São. Paulo, 2005
- SÁ JUNIOR, Luiz César de. *Philippe Descola e a Virada Ontológica na Antropologia*. Rio de Janeiro, 2014
- STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Ubu Editora, 2017
- SOUZA, Iara Maria de Almeida. *A noção de ontologia múltipla e suas consequências políticas*. 36^o *Encontro Anual da Anpocs*, GT 24 – O pluralismo na teoria social contemporânea.

**SOBRE
OS
AUTORES**

Aimée Schneider Duarte

Professora, advogada e doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista Capes. Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), na Universidade Federal Fluminense.

schneider_aimée@hotmail.com

Andrey da Silva Brugger

Mestre em Ciências Sociais pela UFJF. Especialista em Direito Público pela PUC/MG. Graduado em Direito UFJF. Professor Substituto da Universidade Federal de São João del-Rei. Professor de Direito no Centro de Estudos Superiores Aprendiz (Barbacena – MG).

andreybrugger@hotmail.com

Anna Bárbara Araujo

Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-UFRJ) e pesquisadora associada ao Núcleo de Estudos de Sexualidade e Gênero (NESEG) da mesma universidade. Tem pesquisado e publicado sobre a temática do trabalho doméstico e de cuidado, interseccionalidades e políticas públicas.

annabarbaraaraujo@gmail.com

Camila Dutervil

Professora de artes audiovisuais na Universidade de Brasília e na Escola de Teatro Político e Vídeo Popular. A cineasta e antropóloga visual atua ainda como diretora, editora, fotógrafa, roteirista e diretora de arte. Começou estudando documentário, realização e roteiro na Escuela Internacional de Cine y TV em Cuba. Seus curtas-metragens tem sido exibidos e premiados em festivais nacionais e internacionais como Festival du Film Latino-Américain de Bruxelles, Festival Todas las Voces Contra el Silencio México – DF, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, entre outros. Suas obras buscam manter um contato permanente com a pesquisa e com a educação, seja por meio de sua carreira acadêmica, que desde a graduação enfoca o tema de movimentos sociais, povos indígenas e comunidades quilombolas; ou pelo oferecimento de oficinas e cursos em diferentes espaços. A

Fundação Pierre Verger, onde Camila foi professora de vídeo, viabilizou um apoio para que a documentarista fizesse o estágio de Montagem no Ateliers Varan em Paris, escola fundada por Jean Rouch. Se especializou na montagem de curtas-metragens, vídeo-danças, cliques e trabalhou como assistente de montagem no longa metragem *Cora Coralina Todas as Vidas*, vencedor do prêmio júri popular na Mostra Brasília do 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Entre 2010 e 2012, Camila cursou o Mestrado em Cinéma – Réalisation et Création, na Universidade Paris VIII. Durante pesquisa de campo do doutorado atuou como colaboradora do Laboratório de Antropologia Visual e Arqueologia da Imagem da UFOPA, como professora de vídeo para estudantes indígenas Munduruku. Foi bolsista da CAPES e em 2017, concluiu o doutorado em cinema pela Universidade Roma Tre com a tese: *Quando o real se torna extraordinário: fronteiras entre o Ciné-Transe e o cinema de poesia*. Em Roma, participou ainda de laboratórios de montagem e direção de fotografia no Centro Sperimentale di Cinematografia. Atualmente desenvolve um roteiro de longa metragem selecionado pelo consultor do BR LAB para a clínica de projetos do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e pelo Torino Film Lab Documentary 2019.
camiladutervil@gmail.com

César Alessandro S. Figueiredo

Está vinculado como Prof. Adjunto II em Ciência Política no Curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal de Tocantins (UFT) e é líder do Grupo de Pesquisa Violência e Estado, desenvolvendo atividades de ensino, pesquisa e extensão. Possui doutorado em Ciência Política na linha de pesquisa de Política Internacional pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2013. Possui Mestrado em Ciência Política pela mesma Instituição e programa, em 2009. Também, foi professor pela UFRGS no curso O Ensino da Sociologia para Professores do Ensino Médio.
cesarpolitika@gmail.com

Cláudio Tarouco de Azevedo

Professor de Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande – FURG e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da

Universidade Federal de Pelotas – UFPEL. Coordena o Grupo de Pesquisa Arte, Ecologia e Saúde – GPAES/CNPQ. Pesquisa a produção de subjetividade em Félix Guattari relacionada à arte contemporânea transversalizada pela fotografia e dispositivos audiovisuais.
claudiohifi@yahoo.com.br

Fernanda Ribeiro de Salvo

Pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estuda cinema brasileiro contemporâneo, com interesse pelas relações entre a estética e a política.
fernandasalvo@hotmail.com

Gabriel Araújo

Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo e formação complementar em Cinema pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Co-produtor do *Projeto Enquadro – O Cinema Negro de BH em retratos jornalísticos* e redator do *Fale de Cinema*.
gabrisaugustoaraujo@gmail.com

Gabriel de Barcelos

Possui graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFJF, mestrado e doutorado em Mídias, pela Unicamp. Tem experiência nas áreas de jornalismo e audiovisual. Vem se dedicando, desde a graduação, aos estudos sobre Walter Benjamin e suas reflexões sobre a imagem. Atualmente pesquisa e atua no campo do videoativismo, do cinema militante e do vídeo popular e demais relações do audiovisual com as lutas sociais.
gabrielsotomaior@gmail.com

Geovane Lopes de Oliveira

Formado em direito pela UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em direito internacional e integração econômica pela UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pós-graduado em direito tributário. Professor de direito constitucional e direito internacional da Faculdade de Direito da FEAP – Fundação Educacional de

Além Paraíba/MG e de direito constitucional, direito internacional e introdução ao estudo do direito do CESA – Centro de Ensino Superior Aprendiz de Barbacana – MG. Advogado, membro da Comissão de Promoção da Igualdade Racial da OAB de Juiz de For – MG e mediador privado.

geovanelopesoliveira@gmail.com

Janaína Welle

Cientista Social com mestrado profissionalizante em Antropologia Visual pela Universidade de Barcelona e mestrado em Mídias pela Unicamp.

wellejanaina@gmail.com

Solange Alboreda

Dra. em comunicação e semiótica pela PUC – SP defendeu tese sobre o Cinema Ambiental. Mestre em engenharia ambiental pela Unicamp atua na programação cultural do Sesc – SP. Tem participado como jurada e na curadoria em festivais da América Latina.

alboreda@gmail.com

Jean Fábio Borba Cerqueira

É doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, investigando a Comunicação Ambiental no Cinema de Animação, tendo realizado estágio doutoral na Universidade do Minho (UMInho), em Braga, Portugal. Mestre em Sociedade, Desenvolvimento e Meio Ambiente pelo Programa de Pós-graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento (Prodema), graduado em Ciência da Computação, também pela Universidade Federal de Sergipe (1999). É professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe. Atualmente é coordenador do Laboratório Interdisciplinar de Comunicação Ambiental (LICA), vinculado ao CNPq, onde mantém um grupo de pesquisas em animação e meio ambiente.

jeanfabioufs@gmail.com

Joselene Ieda dos Santos Lopes de Carvalho

Doutoranda em História pela Universidade Estadual do Oeste do

Paraná (Unioeste). Vinculada à Linha de Pesquisa de Trabalho e Movimentos Sociais. Sob a orientação de Rinaldo José Varussa.

joochieda@hotmail.com

Luís Otávio Mendonça de Oliveira

Graduando em Ciências Sociais (UFMG) com foco na antropologia, desenvolve pesquisas sobre indigeneidades urbanas e cinema de não-ficção.

luis.015937@gmail.com

Marcos Afonso Alves Rocha

Graduando em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ex-bolsista do Forumdoc. Tem interesse pelos seguintes temas: a relação entre cinema e cidade, antropologia social, cinema nacional e estética e política.

marcosalves963@gmail.com

Mariana Pereira Domingues

Licenciatura em Ciências Sociais – Universidade Federal Fluminense; Pós-graduação lato-sensu em Literatura, Memória Cultural e Sociedade – Instituto Federal Fluminense; Pós-graduação lato-sensu em Educação Ambiental – Instituto Federal Fluminense; Mestrado em Educação – Universidade Federal Fluminense; Docente (Sociologia) – Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro.

maripereira7d@gmail.com

Matheus Almeida

Mestrando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Antropologia, com habilitação em Antropologia Social, pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro da equipe editorial da *Revista Práxis Comunal*, e membro do Conselho Consultivo da Revista Espaço Livre. Atualmente desenvolve pesquisas nas áreas de Antropologia da Política, Antropologia Urbana, Movimentos Sociais e Método Dialético.

matheus.da.almeida@gmail.com

Mauricio Caleiro

Cineasta e jornalista, é autor da dissertação *A tela dos excluídos: a infância marginalizada no cinema brasileiro*. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre em Film Studies pela University of Iowa (EUA), é professor do departamento de Comunicação da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).
caleiro_mauricio@yahoo.com

Paula Grazielle Viana dos Reis

Atualmente, professora da educação básica SEE-MG e doutoranda no curso de antropologia social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (Fafich) da Universidade Federal de Minas Gerais. Linha de pesquisa: Etnologia Indígena e de Povos Tradicionais. Outrora bolsista Fapemig, Capes e CNPq – SWP (doutorado sanduíche no país vinculada ao Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual – Universidade Federal de Goiás).
paulaviananp@gmail.com

Paulo de Tássio Borges da Silva

Graduado em Pedagogia: Docência e Gestão dos Processos Educativos pela Universidade do Estado da Bahia- UNEB, Especialização em Educação Infantil pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Sergipe – UFS, Mestrado em Linguística e Línguas Indígenas pelo Museu Nacional – UFRJ e Doutorado em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - PROPED/UERJ. Compõe o grupo de pesquisa “Currículo, Cultura e Diferença” da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e o grupo “Territórios Étnicos” da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. É professor no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da UFSB, atuando na graduação e como professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-raciais; professor convidado na Licenciatura Intercultural Indígena – Prolind/UFES, tendo experiência docente nas áreas de Pedagogia e Licenciaturas, bem como na formação inicial e continuada de professores(as) indígenas.
paulodetassiosilva@yahoo.com.br

Paulo Heméritas

Mestre em cognição e linguagem (UENF); Doutor em Sociologia Política (UENF). Professor de Filosofia da UNESA.
phemeritas@hotmail.com

Priscila Musa

Fotógrafa, arquiteta e urbanista. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura e Design da UFMG. Doutoranda no mesmo programa, pesquisa sobre a produção de imagens: fotografia e vídeo dos Movimentos Sociais de Belo Horizonte. Professora convidada da área de urbanismo do Curso de Arquitetura da PUC Minas. É banhista da Praia da Estação e integrante do Espaço Comum Luiz Estrela.
priscilamusa@gmail.com

Rodrigo Dias Rodrigues de Mendonça Fróes

Advogado, Procurador da Câmara Municipal de Angra dos Reis (RJ) e professor de Direito Civil da Estácio de Sá – unidade de Angra dos Reis. Mestre em Teorias Jurídicas Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FND-UFRJ). Fotógrafo e músico.
rodplural@gmail.com

Rosely Aparecida Stefanés Pacheco

Doutoranda em História (UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados) e Direito (PUC-PR – Pontifícia Universidade Católica do Paraná), Professora (UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul).
roselystefanes@gmail.com

Vítor Lopes Andrade

Doutorando em Antropologia Social na University of Sussex, Inglaterra, mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Pesquisador do Núcleo de Estudos Linguísticos e Culturais (NELC/CNPq).
vitorlandrade@yahoo.com.br

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO
TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS – CEFET-MG**

DIRETOR-GERAL

Prof. Flávio Antônio dos Santos

VICE-DIRETORA

Profa. Maria Celeste Monteiro de Souza Costa

CHEFE DE GABINETE

Prof. Henrique Elias Borges

DIRETORA DE EDUCAÇÃO

PROFISSIONAL & TECNOLÓGICA

Profa. Carla Simone Chamon

DIRETOR DE GRADUAÇÃO

Prof. Moacir Felizardo de França Filho

DIRETOR DE PESQUISA & PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Conrado de Souza Rodrigues

DIRETOR DE PLANEJAMENTO & GESTÃO

Prof. Gray Farias Moita

DIRETORA DE EXTENSÃO

& DESENVOLVIMENTO COMUNITÁRIO

Profa. Giani David Silva

DIRETOR DE BELO HORIZONTE – CAMPUS I

Prof. Gilmer Jacinto Peres

PRODUÇÃO



APOIO



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



INCENTIVO



CULTURA



PREFEITURA
BELO HORIZONTE

Projeto nº 1003/2017

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Pablo Alexandre Gobira de Sousa-Ricardo – PPGartes (UEMG) | PPGGOC (UFMG)

Dr. Rogério Barbosa da Silva – PPG Estudos de Linguagens – Posling | CEFET-MG

Dr. Roniere Silva Menezes – PPG Estudos de Linguagens – Posling | CEFET-MG

EDIÇÃO & ORGANIZAÇÃO

Cardes Amâncio

Paulo Heméritas

Wagner Moreira

PROJETO EDITORIAL

Wagner Moreira

Marsília Oliveira

CAPA

Mário Vinícius

PROJETO GRÁFICO

& DIAGRAMAÇÃO

Mário Vinícius

REVISÃO DO PROJETO GRÁFICO

& DA DIAGRAMAÇÃO

Wagner Moreira

Este livro foi realizado com recursos da

Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.

Projeto nº 1003/2017.

C574 Cinema: políticas da imagem / Cardes Amâncio, Paulo Heméritas,
Wagner Moreira (Organizadores). – Belo Horizonte:
CEFET-MG, 2020.
503 p. : il.

ISBN 978-85-99872-52-9

1. Cinema. 2. Política. 3. Imagens. 4. Audiovisual. I. Amâncio,
Cardes. II. Heméritas, Paulo. III. Moreira, Wagner. IV. Título.

CDD: 791.437

Ficha elaborada pela Biblioteca – Campus I – CEFET-MG
Wagner Oliveira Braga CRB6 – 3261

TIPOS Coranto 2 (textos)
Saffran (títulos)

PAPÉIS Polén Soft 80 g/m² (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m² (capa)

IMPRESSÃO Formato Artes Gráficas

Cardes Monção Amâncio

Pesquisador, realizador audiovisual e professor.
Doutor em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG
Coordenador do Cinecipó – Festival do Filme
Insurgente e integrante do Núcleo Audiovisual
do Espaço Comum Luiz Estrela.

Paulo Heméritas

Professor docente de Filosofia dos cursos de
graduação em Direito, Psicologia e Pedagogia da
UNESA – Universidade Estácio de Sá dos *campi* de
Cabo Frio e Campos dos Goytacazes – RJ.
Doutor em Sociologia e Mestre em Cognição em
Linguagem pela UENF – Universidade Estadual do
Norte Fluminense Darcy Ribeiro.
Participa do Cinecipó – Festival do Filme
Insurgente desde 2011 como curador e jurado.
Possui artigos publicados em periódicos sobre o
cinema ambiental e o transporte cicloviário.
É especialista em Educação Ambiental pelo IFF
– Instituto Federal Fluminense.

Wagner Moreira

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
(2005). Realizou Pós-Doutorado na Faculdade de
Letras da UFMG em 2009. É professor do Centro
Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
(CEFET-MG), onde atua como membro
permanente do Programa de Pós-graduação em
Estudos de Linguagens e como professor no Curso
de Letras – Tecnologias da Edição. Tem experiência
na área de Letras com ênfase em literatura
contemporânea de língua portuguesa e em
processos de edição.

ORGANIZADORES Cardes Amâncio
Paulo Heméritas
Wagner Moreira

AUTORES Aimée Schneider Duarte
Rodrigo Dias Rodrigues de Mendonça Fróes
Cláudio Tarouco de Azevedo
Gabriel de Barcelos
Joselene Ieda dos Santos Lopes de Carvalho
César Alessandro S. Figueiredo
Mariana Pereira Domingues
Rosely Aparecida Stefanos Pacheco
Janaína Welle
Solange Alboreda
Paulo Heméritas
Jean Fábio Borba Cerqueira
Camila Dutervil
Paula Grazielle Viana dos Reis
Fernanda Ribeiro de Salvo
Paulo de Tássio Borges da Silva
Priscila Musa
Vítor Lopes Andrade
Anna Bárbara Araujo
Maurício Caleiro
Gabriel Araújo
Marcos Afonso Alves Rocha
Matheus Almeida
Geovane Lopes de Oliveira
Andrey da Silva Brugger
Luís Otávio Mendonça de Oliveira

EDIÇÃO

